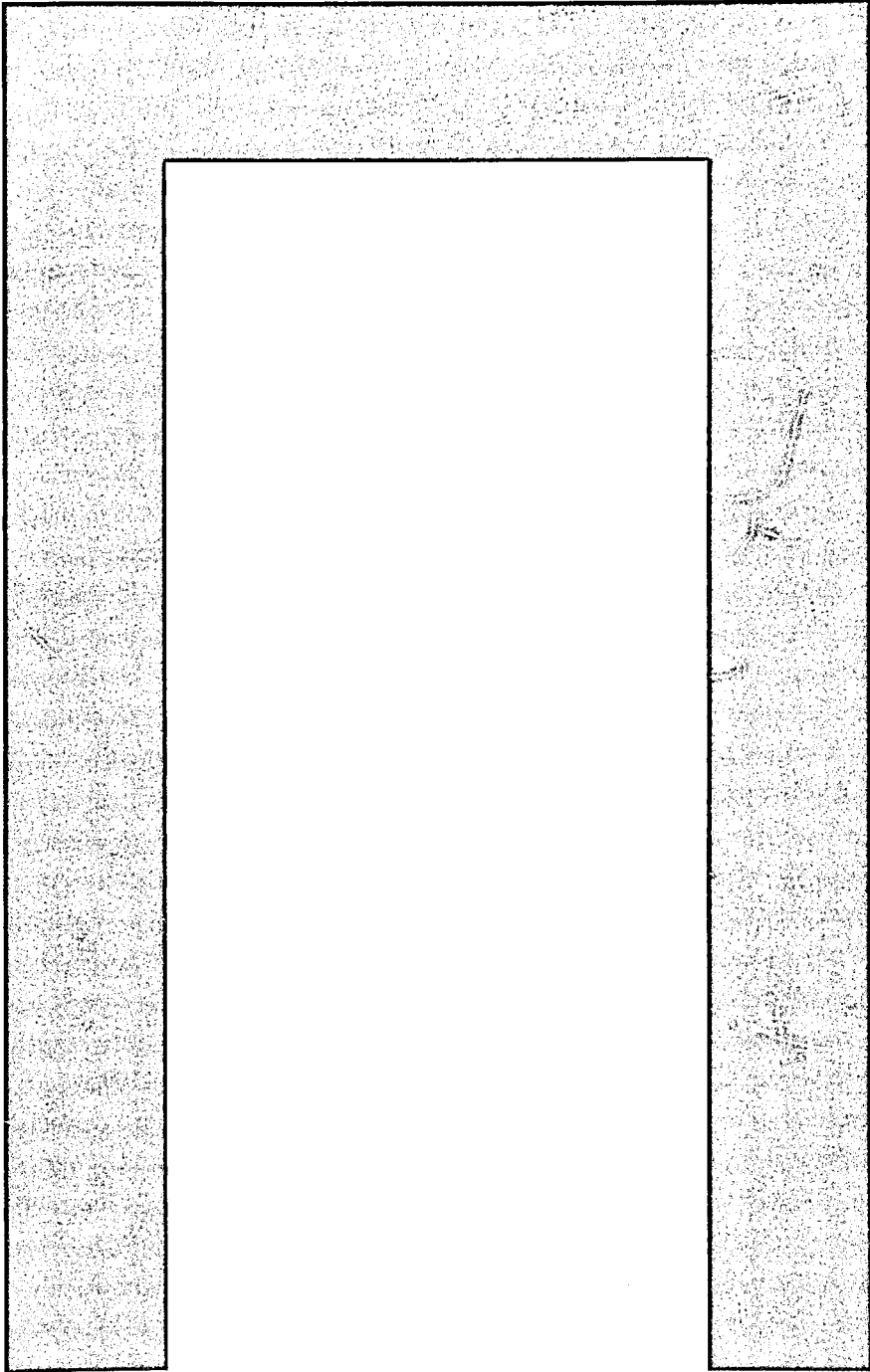


1998 TIP  
02641



Tippett  
The Midsummer  
Marriage

**Bayerische  
Staatsoper**



Michael Tippett

# The Midsummer Marriage

# Bayerische Staatsoper

Staatsintendant Peter Jonas

Michael Tippett

## The Midsummer Marriage

Musikalische Leitung: Mark Elder

Inszenierung: Richard Jones

Bühne: Giles Cadle

Kostüme: Nicky Gillibrand

Choreographie: Amir Hosseinpour

Licht: Mimi Jordan Sherin

Chöre: Udo Mehrpohl

Premiere am 25. Februar 1998 im Nationaltheater München

Michael Tippett

# The Midsummer Marriage

Oper in drei Akten

Text von Michael Tippett

Uraufführung am 27. Januar 1955

im Royal Opera House, Covent Garden, London

Deutsche Erstaufführung am

29. September 1973

im Badischen Staatstheater Karlsruhe

Münchener Erstaufführung am 25. Februar 1998

im Nationaltheater

---

# Die Handlung

---

## I. Akt (Morgen)

Die Freunde von Mark und Jenifer versammeln sich im Morgengrauen für die heimliche Hochzeit des Paares. Doch sie werden verschreckt durch die seltsamen Menschen, die bei Sonnenaufgang den Tempel verlassen. Mark hat eine Auseinandersetzung mit den Weisen aus dem Tempel. Sein Hochzeitstag steht überhaupt unter keinem guten Stern, denn als nächstes gerät er mit Jenifer in Streit. Die beiden verschwinden in verschiedene Richtungen. King Fisher versucht, seine Tochter, die sich heimlich davongemacht hat, wiederzufinden, doch weder Bella noch Jack können ihm helfen. Als King Fishers Frustration ihren Höhepunkt erreicht, kehren Mark und Jenifer zurück, seltsam verändert durch die Ereignisse, die sie auf ihrem Weg erlebt haben. Sie begegnen einander in noch schärferer Unstimmigkeit als zuvor und verschwinden erneut.

## II. Akt (Nachmittag)

Strephon, der junge Tempeltänzer, möchte das Mittsommer-Ritual beginnen, wird jedoch unterbrochen durch Menschen, die singend vorüberziehen. Bella zieht Jack beiseite und versucht, ihn dazu zu bewegen, ihr einen Heiratsantrag zu machen. Sie singen ein zärtliches Duett. Wie durch den Zauber der Liebe des Paares hervorgerufen, folgen drei rituelle Tänze: »Die Erde im Herbst«; »Das Wasser im Winter«; »Die Luft im Frühling«. Das tödliche Ende dieser Tänze wird gerade noch rechtzeitig unterbrochen.

### III. Akt (Abend und Nacht)

Leute singen und tanzen nach einer Mahlzeit. King Fisher sendet sie aus, um Sosostriis zu holen. Danach fordert er die Weisen heraus, um seine Tochter Jenifer wiederzufinden. Der Chor kehrt zurück. King Fisher befragt Sosostriis, die sich nur widerwillig den Qualen unterzieht, die die Ausübung ihrer hellseherischen Fähigkeiten ihr bereitet. Schließlich beschreibt sie das alte Ritual der »Göttlichen Hochzeit«. King Fisher verliert die Geduld und befiehlt Jack, Sosostriis zu entschleiern. Jack jedoch beschließt, sein Schicksal von nun an selbst in die Hand zu nehmen, und verläßt mit Bella den Ort des Geschehens. King Fisher entschleiern Sosostriis nun selber, doch den Anblick, der sich ihm bietet, kann er nicht ertragen. Aus King Fishers Tod erwächst der vierte der rituellen Tänze: »Feuer im Sommer«.

Als erneut der Morgen graut, treffen sich Mark und Jenifer wieder. Ihr Streit ist überwunden. Sie sind bereit für ihre Mittsommerhochzeit.

Michael Tippett (1955)

Deutsch von Ingrid Zellner



Sir Michael Tippett

\* 2. Januar 1905    † 8. Januar 1998

ΕΙΠΕΙΝ ΓΗΣ ΠΑΙΣ ΕΙΜΙ ΚΑΙ ΟΥΡΑΝΟΥ ΑΣΤΕΡΟΕΝΤΟΣ

“You shall say: I am a child of earth  
and of starry heaven”.

„Du sollst sagen: ich bin ein Kind der Erde  
und des gestirnten Himmels.“

*Diese Worte stellte Michael Tippett der Partitur seiner Oper The Midsummer Marriage als Leitgedanken voran. Sie entstammen der Inschrift von Steintafeln aus dem 4. Jahrhundert v. Chr., die in Gräbern auf Kreta und in Süditalien gefunden wurden.*

Walt Whitman

Song of Myself, 48

I have said that the soul is not more than the body,  
And I have said that the body is not more than the soul,  
And nothing, not God, is greater to one than one's self is,  
And whoever walks a furlong without sympathy walks to his  
    own funeral drest in his shroud,  
And I or you pocketless of a dime may purchase the pick of the earth,  
And to glance with an eye or show a bean in its pod confounds  
    the learning of all times,  
And there is no trade or employment but the young man following it  
    may become a hero,  
And there is no object so soft but it makes a hub for the wheel'd universe,  
And I say to any man or woman, Let your soul stand cool and composed  
    before a million universes.

And I say to mankind, Be not curious about God,  
For I who am curious about each am not curious about God,  
(No array of terms can say how much I am at peace about God and  
    about death.)

I hear and behold God in every object, yet understand God not in the least,  
Nor do I understand who there can be more wonderful than myself.  
Why should I wish to see God better than this day?  
I see something of God each hour of the twenty-four, and each  
    moment then,  
In the faces of men and women I see God, and in my own face  
    in the glass,  
I find letters from God dropt in the street, and every one is sign'd  
    by God's name,  
And I leave them where they are, for I know that wheresoe'er I go,  
Others will punctually come for ever and ever.

Walt Whitman

Gesang von mir selbst, 48

Ich habe gesagt, die Seele sei nicht mehr als der Leib;  
Und ich habe gesagt, der Leib sei nicht mehr als die Seele.  
Und nichts, selbst Gott nicht, sei größer als man selber ist.  
Und wer immer eine Stunde ohne Mitgefühl wandert, der wandert  
zu seinem eigenen Begräbnis in sein Leichentuch gehüllt;  
Und ich oder du können, ohne einen Groschen in der Tasche,  
das Köstlichste auf der Erde kaufen,  
Und mit dem Auge aufzublicken oder eine Bohne zu zeigen in ihrer  
Schale, werfe die Gelehrsamkeit aller Zeiten über den I laufen,  
Und daß es keinen Gegenstand gebe so weich, daß er nicht eine  
Radnabe für das kreisende Weltall abgeben könnte;  
Und zu irgendeinem Manne oder einem Weibe sage ich:  
Laßt eure Seele ruhig und gelassen vor einer Million von Weltalls stehen.  
Und ich sage den Menschen: Seid nicht neugierig nach Gott,  
Denn ich, der ich doch neugierig nach allem bin, bin doch nicht  
neugierig nach Gott,  
(Kein Wortschwall vermag den Frieden auszusprechen, in dem ich mit  
Gott und mit dem Tode stehe.)

Ich höre und sehe Gott in jeglichem Gegenstand, doch begreif ich Gott  
nicht im mindesten;  
Noch begreif ich, wie es jemand geben könnte, der wunderbarer wäre  
als ich selbst,  
Weshalb sollte ich Gott besser zu sehen wünschen als heute?  
Ich sehe etwas von Gott jede Stunde von den vierundzwanzig des Tages  
und jeden Augenblick derselben;  
Ich sehe Gott in dem Gesicht von Mann und Weib und in  
meinem Antlitz im Spiegel;  
Ich finde Briefe von Gott, die er auf die Straße fallen ließ,  
und ein jeder ist mit Gottes Namen gezeichnet;  
Und ich lasse sie liegen, wo sie sind, denn ich weiß, wohin ich auch gehe:  
Andre werden ankommen, pünktlich, immer und ewig.

Deutsch von Johannes Schlaf

Sir Michael Tippetts Genius war eigensinnig und individuell. Während seine Werke auf dem europäischen Kontinent noch weitgehend unbekannt sind, erfreuen sie sich unter den Musikliebhabern in England seit 1955 einer enormen Popularität. In den USA, vor allem in Kalifornien, war Tippett in den 70er und 80er Jahren eine Art Kultfigur. Ein Werk von ihm in einem Konzertprogramm der Hollywood Bowl von Los Angeles genügte, um das Publikum zu Tausenden unter freiem Sternenhimmel (und zweifellos unter dem Einfluß verschiedener »Gras«-Substanzen) zu versammeln.

Ich war seit meiner Studentenzeit ein glühender Bewunderer von Tippetts Musik, doch erst Mitte der 70er Jahre, als ich beim Chicago Symphony Orchestra tätig war, lernte ich ihn richtig kennen. Wir hatten seine 4. Symphonie in Auftrag gegeben. Mein Enthusiasmus über diesen Auftrag war grenzenlos, weil ich schon den lyrischen Optimismus in *The Midsummer Marriage* so sehr liebte und den Reiz ihrer leicht zugänglichen Unklarheiten – eine Reflexion der Konflikte, die zum menschlichen Dasein gehören. Als die 4. Symphonie vollendet war, brachten wir sie in Chicago unter der engagierten Leitung von Sir Georg Solti zur umjubelten Uraufführung. Nach einer weiteren Vorstellung in der New Yorker Carnegie Hall nahmen wir sie für Decca auf. Diese Einspielung hält meine Erinnerung an jene Tage lebendig, denn das »schwere Atmen«, das im letzten Satz zu hören ist, durfte damals ich übernehmen.

Im Juni 1983 trat ich meine Stelle als Intendant der English National Opera an, kurz vor Ende der noch laufenden Spielzeit 1982/83. Die erste Vorstellung nach meiner Ankunft war die vierte der damaligen Neuinszenierung von *The Midsummer Marriage*, die zur Verabschiedung meines Vorgängers Lord Harewood, der in den Ruhestand ging, angesetzt worden war. Für mich war dies ein passender Auftakt zu neun glücklichen Jahren, in denen ich die

Geschicke dieses großen Londoner Opernensembles führte; denn ich liebe diese erste Oper Michaels mit ihrem Thema der Suche nach Erleuchtung und Erfüllung.

Eine Dekade später, als ich zum Intendanten der Bayerischen Staatsoper ernannt wurde, beschloß ich, in meiner fünften Spielzeit *The Midsummer Marriage* auf den Spielplan zu setzen. Nicht nur als Tribut an Michael; mir ging es vor allem darum, die Freuden und Emotionen dieses großen Werks aus dem 20. Jahrhundert, aus der Zeit des Nachkriegs-Optimismus, einem Publikum zu vermitteln, das musikalisch hoch entwickelt ist, jedoch mit dieser Oper und ihrer Welt aus Fantasie, Mythen und Magie bislang noch nicht konfrontiert wurde. Michael gefiel diese Idee, und sein Charme, sein Enthusiasmus und seine Gabe der (so schien es damals) ewigen Jugend inspirierten wie immer jeden dazu, diese Aufgabe mit kindlicher Begeisterung anzugehen.

*The Midsummer Marriage* ist ein Werk, das nicht von historischen oder anderen konkreten Ereignissen handelt. Es ist ein Werk über uns und über die Bedeutung des Lebens, sei es Segen, sei es Fluch.

Jeder, der Michael Tippett gekannt hat, weiß, daß er bei der Premiere der Münchner *Midsummer Marriage* am 25. Februar 1998 (erst die zweite Inszenierung in Deutschland) im Geiste bei uns sein wird. Ich habe ihn gekannt, und ich bin sicher, daß in dem Augenblick, in dem Mark zu seiner fesselnden, schwellenden Arie im ersten Akt ansetzt, über das Gesicht des Komponisten jenes Lächeln gleiten wird, an das wir uns immer erinnern werden, wenn wir an ihn denken.

Peter Jonas  
Im Januar 1998

Richard Jones. Gedanken zu Tippett und *The Midsummer Marriage*

Wenn ich mich in die Zeit der Uraufführung von *The Midsummer Marriage* zurückdenke, dann sehe ich vor meinem inneren Auge einen Michael Tippett, der in den Pausen zwischen den Bühnenproben traumverloren um die Stände von Covent Garden herumwandert, während sein Team, von Unverständnis geplagt, im Theater zurückbleibt und die Inszenierung diskutiert.

Dieses Bild beschreibt eine nicht nur für damalige Verhältnisse außergewöhnliche Situation: Tippett, ein Linker, ein Pazifist und ein schwuler Mann, vermutlich pleite, dafür aber um so überzeugter von seiner musikalischen Vision, saß plötzlich im Herzen des Establishments. Mich amüsiert diese Vorstellung.

Ich habe mich aber auch aus vielen anderen Gründen sehr darauf gefreut, *The Midsummer Marriage* zu inszenieren. Ich mag zum Beispiel die Unschuld, mit der Tippett versucht, alle seine Lieblingsthemen auf einmal in einer Oper unterzubringen: das Thema der Wiedergeburt bei T.S. Eliot, die Idee der Transformation und der Vereinigung von Gegensätzen bei C.G. Jung, die visionären Bilder von William Blake, die Atmosphären der Komödien von George Bernard Shaw, die Inhalte von James George Frazers *The Golden Bough*.

Diese unterschiedlichen Elemente fügen sich nicht unbedingt glatt zusammen, und auch die Brüche zwischen der rührenden literarischen Unbeholfenheit des Librettos und der ungewöhnlich kreativen musikalischen Sprache sind eher charmant als professionell. Es mag sein, daß viele wichtige Momente der Oper eher ungeplant entstanden sind, aber das Gesamtergebnis ist ohne Frage einzigartig. Zumindest für mich ist kein anderes Werk direkt mit *The Midsummer Marriage* vergleichbar.

Es gefällt mir, wie die Oper zwischen exzentrischem Idyll und zukunftsweisender Vision hin- und herschwankt, oder auch, wie sich die Spannung zwi-

schen den verschiedenen Charakteren entwickelt; zum Beispiel wie die forciert-entspannte Weltabgewandtheit der beiden Weisen die vulgären Züge des King Fisher definiert (und umgekehrt).

*The Midsummer Marriage* erinnert mich mit ihrer Turbulenz, ihren Konflikten und Glücksmomenten an die Zeit der ersten gemeinsamen Jahre meiner Eltern in London ebenso wie an den Optimismus und die Leichtigkeit der Nachkriegszeit und der sechziger Jahre.

In der *Midsummer Marriage* finden sich jedoch auch viele zeitlose Themen. Da ist der Wunsch nach Intensität der Kontakte der Menschen zueinander, oder das Bedürfnis, eine Ebene zu finden, auf der menschliche Beziehungen neben fundamentaleren Wahrheiten existieren können; da geht es um die Notwendigkeit, sich mit tieferen Inhalten zu befassen, ohne darüber z.B. den Abwasch oder die schmutzige Wäsche zu vergessen, oder auch um die Frage, wie man Institutionen, hier z.B. der Ehe, begegnet. Wieviel oder wie wenig diese Themen mit dem alltäglichen Leben heute zu tun haben, hängt allerdings weniger von dem Stück selbst ab als vielmehr von den individuellen Interessen des Zuschauers.

Ich denke, es gibt auch noch einen anderen interessanten Aspekt: Tippett war mit seiner *Midsummer Marriage* ein früher Vorreiter einer Denkart, die in ihrer extremen Form die Hippies bzw. in jüngerer Zeit die New-Age-Bewegung hervorgebracht hat. Im Laufe der Jahre haben sich so viele Begriffe und Gedankengänge dieser Bewegungen in unser aller Bewußtsein eingeschlichen, daß es den Zuschauern heute wahrscheinlich sehr viel leichter fällt, mit dieser Oper und ihren Charakteren umzugehen, als den Zuschauern zur Zeit der Uraufführung.

(Übersetzung aus dem Englischen: Katja Lehmann)

## Zeittafel Michael Tippett

- 1905 Am 2. Januar in London geboren, als Sohn des Anwalts, Unternehmers und Hotelbesitzers Henry William Tippett und der Krankenschwester Isabel Tippett – Theosophistin und engagierte Frauenrechtlerin.  
»Meinem Vater verdanke ich mit Sicherheit die kritische und philosophische Seite meines Wesens [...]. Meine Mutter [...] war ausgesprochen moralistisch, mit einem tiefen Gefühl für soziale Verpflichtungen.«  
Hubert Parry ist 57 Jahre alt, Edward Elgar 48, Ethel Smyth 47, Ralph Vaughan Williams 33, Gustav Holst 31 und William Walton 3.
- Kindheit in Wetherden/Suffolk, wo er ein »bequemes Leben in der Mittelklasse« führt. Trotz Klavierunterricht fehlt »der Kontakt mit der professionellen Musikausübung.«
- 1908 Elgar: *Symphonie Nr. 1*
- 1910 Edward VII. stirbt, George V. wird König. Zwei Jahre anhaltende Streikwelle
- 1912 Arnold Schönbergs *Fünf Orchesterstücke* op. 16 werden in London uraufgeführt
- 1913 Benjamin Britten geboren
- 1914 Tippett kommt ins Internat der Brookfield Preparatory School. Erster Weltkrieg. Musik wird als »unpatriotisch aus dem Schulplan gestrichen«.  
Schulbesuche im Fettes College, Edinburgh, und ab 1920 an der Stamford Grammar School führen zur »Auflösung des familiären Heims«, was Tippett als »Trauma« empfindet. Leidet unter der autoritären Erziehung. »Spürt«, daß er Musik schreiben will, arbeitet im Selbststudium
- 1921 James Joyce vollendet seinen Roman *Ulysses*
- 1922 Irischer Bürgerkrieg. Gründung der British National Opera Company und der BBC. T. S. Eliot schreibt *The Waste Land*
- 1923 Erstes Festival der International Society for Contemporary Music mit Sitz in London. Studium Tippetts am Royal College of Music in London, dem er »Anti-Intellektualismus« vorwirft. Er erhält neben Klavier- und Dirigierunterricht Kompositionsunterricht bei Charles Wood und C. H. Kiston, die ihn mit der klassischen Musikkultur vertraut machen. Im Selbststudium erarbeitet er sich die englische Renaissance-Musik
- 1928 Uneingeschränktes Wahlrecht für Frauen in Großbritannien. Tippett besteht die Prüfung als »B.Mus.«

- 1929 Weltwirtschaftskrise. Labour Party erstmals stärkste Partei. Tippett geht als Französischlehrer nach Oxted, Surrey und arbeitet mit Laienvereinigungen. Führt mit der Opern- und Chorgesellschaft Madrigale und Bühnenstücke auf
- 1930 Gründung des BBC Symphony Orchestra. Privater Kompositionsunterricht bei R. O. Morris. Im April werden alle seine bis dahin geschriebenen Werke in Oxted aufgeführt (Tippett zieht sie später zurück). Bedingt durch Wirtschaftskrise und Massenarbeitslosigkeit übt die Kommunistische Partei bei den Intellektuellen Großbritanniens große Anziehungskraft aus
- 1932 Huxley schreibt *Brave New World*. Gründung des London Philharmonic Orchestra. Tippett übernimmt die Leitung der musikalischen Aktivitäten in Lagern für Arbeitslose bei Boosbeck, Yorkshire
- 1933 Dirigent des South London Orchestra (Morley College) für arbeitslose Musiker, die durch den Tonfilm ihre Stelle im Kinoorchester verloren haben. »Das Programm bestand zumeist aus populären klassischen Stücken und leichter Musik, aber gelegentlich konnte ich auch Stücke einschmuggeln, die ich als Komponist ausprobieren wollte.«
- 1934 Wiederaufrüstung in Großbritannien. Harrison Birtwistle und Peter Maxwell Davies geboren. Erste Opernversuche Tippetts. Er tritt der englischen Friedensbewegung bei
- 1935 Tippett tritt kurzfristig der Kommunistischen Partei bei, findet jedoch als Trotzkiist nicht die Möglichkeit, seine Vorstellungen umzusetzen. *Streichquartett Nr. 1*
- 1936 Spanischer Bürgerkrieg. George V. stirbt. Edward VIII. dankt ab, George VI. wird König. Tippett wird Mitglied der *Workers' Music Association*
- 1937 Tippett lernt T. S. Eliot kennen. *A Song of Liberty* für Chor und Orchester. 1. Klaviersonate
- 1939 Zweiter Weltkrieg. Yeats dichtet *Last Poems. Concerto für doppeltes Streichorchester*. Selbstanalyse seiner Träume
- 1940 Tippett tritt der pazifistischen Organisation *Peace Pledge Union* bei. Er verweigert den Kriegsdienst
- 1941 Leiter des Morley College. Lernt Britten und Peter Pears kennen. Oratorium *A Child of Our Time*, das Tippett als »Wendepunkt« in seinem kompositorischen Schaffen bezeichnet – »sowohl in technischer – ich hatte gelernt, wie ich umfangreiche dramatische Formen bewältigen konnte – als auch in thematischer Hinsicht«

- 1942 *Streichquartett Nr. 2*
- 1943 Verweigert sich den Bedingungen des Zivildienstes und wird zu einer dreimonatigen Gefängnisstrafe verurteilt. *Boyhood's End* für Tenor und Klavier
- 1945 Gründung des Philharmonia Orchestra London. *Symphonie Nr. 1*. Erstes Festival für zeitgenössische englische Musik in Cheltenham
- 1946 Beginnende Komponistenförderung durch den *Arts Council of Great Britain*. Das Morley College hat sich unter Tippett zu einem wichtigen Zentrum musikalischer Aktivitäten entwickelt, Schwerpunkt der Konzerte liegt auf alter (Purcell, Dowland, Monteverdi) und zeitgenössischer Musik. *Streichquartett Nr. 3*
- 1947 Indien wird unabhängig von Großbritannien
- 1948 Die Kunststoff-Langspielplatte kommt auf den Markt. *Suite zum Geburtstag von Prinz Charles*
- 1949 Irland wird unabhängige Republik. Orwell veröffentlicht seinen futurologischen Roman *1984*
- 1951 Tippett verläßt das Morley College und widmet sich ausschließlich dem Komponieren. Außerdem Rundfunk und Fernseh-Sendungen, von denen später viele veröffentlicht werden. Dirigiertätigkeit mit professionellen Orchestern und Laienensembles
- 1952 George VI. stirbt, Elizabeth II. wird Königin. Oper *The Midsummer Marriage*. Platteneinspielungen verschaffen Tippett wachsendes Ansehen
- 1953 *Klavierkonzert*
- 1956 Präsident der *Peace Pledge Union*
- 1957 *Symphonie Nr. 2*
- 1959 Erste Buchveröffentlichung: *Moving into Aquarius*. Gründung der Academy of St. Martin-in-the-Fields
- 1961 Oper *King Priam*. Gründung von *Amnesty International*
- 1962 *2. Klaviersonate*. *Songs for Ariel* für mittlere Stimme und Instrumental-Ensemble oder Klavier
- 1963 *Konzert für Orchester*
- 1965 *The Vision of St. Augustine* für Bariton, Chor und Orchester. Erster Besuch in den USA; studiert die amerikanische Musik, die seine Musik beeinflussen wird

- 1966 Tippett wird in den Adelsstand erhoben
- 1969–74 Direktor des Bath Festivals
- 1970 Oper *The Knot Garden. Songs for Dov* für Tenor und kleines Orchester
- 1972 *Symphonie Nr. 3*. Großbritannien tritt der EG bei
- 1973 *3. Klaviersonate*
- 1974 Bei einem Konzert in Chicago tragen Studenten T-Shirts mit der Aufschrift: »Turn on to Tippett«
- 1976 Oper *The Ice Break*. Britten stirbt
- 1977 *Symphonie Nr. 4*
- 1978 *Streichquartett Nr. 4*
- 1979 *Triple Concerto für Violine, Viola, Cello und Orchester*. Tippett wird *Companion of Honour*. Gründung der *Michael Tippett Musical Foundation*
- 1980 Aufsatzband *Music of the Angels*
- 1981 Schwere Jugend-Krawalle in den Städten Großbritanniens
- 1982 *The Mask of Time* für Soli, Chor und Orchester. Falkland-Krieg
- 1983 Mitglied des *Order of Merit*
- 1984 *4. Klaviersonate*
- 1988 Oper *New Year. Water of Sunlight* für Streichorchester. Hawking: *Brief History of Time*
- 1989 *New Year Suite* für Orchester
- 1990 *Byzantium* für Sopran und Orchester. *The Heart's Assurance* für hohe Stimme und Orchester. Dreimonatige Tournee durch die USA
- 1991 *Streichquartett Nr. 5*. Autobiographie *Those Twentieth Century Blues*
- 1993 *The Rose Lake* für Orchester – Tippetts letzte Komposition
- 1998 Sir Michael Tippett stirbt am 8. Januar auf seinem Landsitz bei London

# Die Bühnenwerke Michael Tippetts

## *The Village Opera*

ballad opera in drei Akten

UA: 1928, Oxted (Surrey)

Tippetts Fassung der gleichnamigen Oper von

Charles Johnson (1729) unter Verwendung von Originalmusik

Handschrift, nicht veröffentlicht

## *Robin Hood*

folksong opera in zwei Akten

Text: Michael Tippett, David Ayerst und Ruth Pennyman

UA: 1934, Boosbeck (North Yorkshire)

Handschrift, nicht veröffentlicht

## *Robert of Sicily*

Stück für Kinder in einem Akt

Text: Christopher Fry nach Henry Wadsworth Longfellow

UA: 1938, Peckham Rye (London)

Handschrift, nicht veröffentlicht

## *Seven at One Stroke*

Stück für Kinder in einem Akt

Text: Christopher Fry

UA: 1939, Peckham Rye (London)

Handschrift, nicht veröffentlicht

## *The Midsummer Marriage*

Oper in drei Akten

Text: Michael Tippett

UA: 27. 1. 1955, London, Covent Garden

## *King Priam*

Oper in drei Akten

Text: Michael Tippett nach Homers *Ilias*

UA: 29. 5. 1962, Coventry, Belgrade Theatre

## *The Knot Garden*

Oper in drei Akten

Text: Michael Tippett

UA: 2. 12. 1970, London, Covent Garden

## *The Ice Break*

Oper in drei Akten

Text: Michael Tippett

UA: 7. 7. 1977, London, Covent Garden

## *New Year*

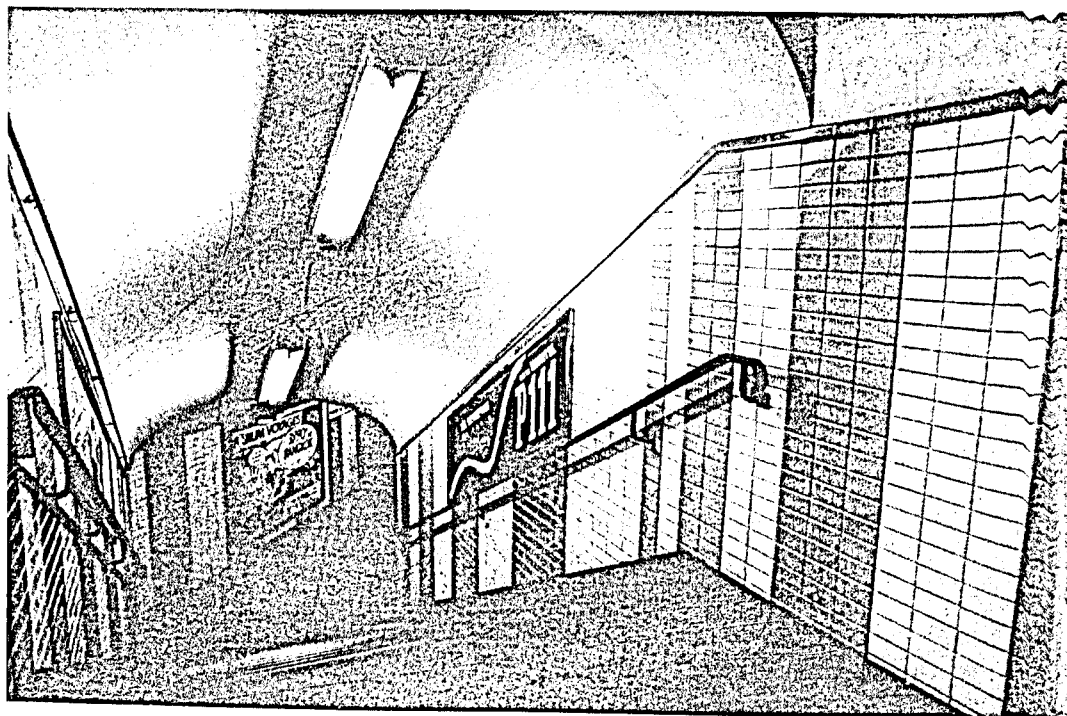
Oper in drei Akten

Text: Michael Tippett

UA: 27. 10. 1989, Houston, Grand Opera



William Blake: *The Fall of Man (Der Sündenfall)*, 1807

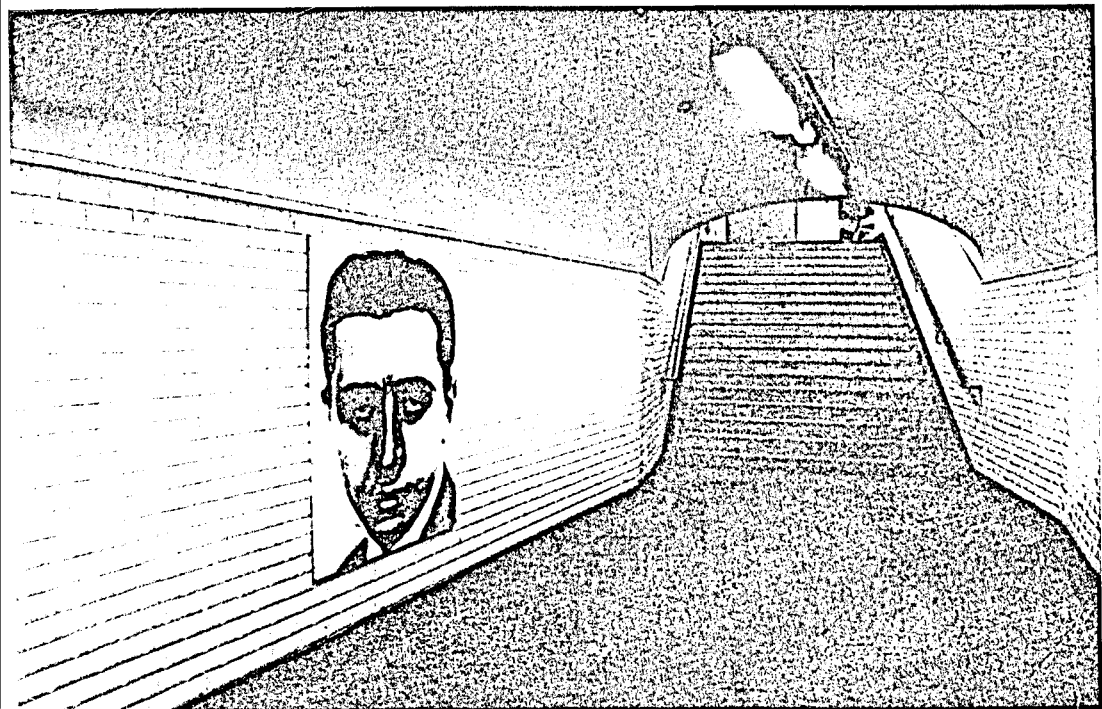


*Hermann Pautsch: Szenen in der  
Metro, 1987*

Robert Gernhardt

Eigentlich nicht

Das nennt man nicht eigentlich suchen,  
wenn man schon weiß, wo was ist.  
Das nennt man nicht eigentlich finden,  
wenn man es gar nicht vermißt.  
Das nennt man nicht eigentlich lieben,  
wenn man den Liebling erpreßt.  
Das nennt man nicht eigentlich halten,  
wenn man ihn fallenläßt.



Komm, o Freund, und suche mich.  
Geh in die Irre, so wirst du mich finden.

Schon wäscht der Tau die staubigen Blätter.  
Der langschwelende Dämmer erlischt.  
Bald wird es Tag, leicht und klar.  
In dünne Sonne getaucht. Wie geschaffen  
Für den Ausschau haltenden Mann!

Ich bin die Blüte unter dem Strauch.  
Ich bin der Mund am Stein.  
Ich bin der Blick vom Grund.

Ich bin unverständlich und klug.  
Ich bin schamlos und verhüllt.  
Ich bin die Frucht und die Hälfte.

Botho Strauß

aus: Der junge Mann

## Jolyon Brettingham Smith. Dichter in dürftiger Zeit. Oder: Bilder der Versöhnung für eine zerrissene Welt. Michael Tippett, der Komponist Großbritanniens nach dem Zweiten Weltkrieg

Michael Kemp Tippett kam am 2. Januar 1905 in London zur Welt. Er starb in den letzten Stunden des 8. Januar 1998, eine Woche nach seinem 93. Geburtstag. Mit zwölf Jahren hatte er zum ersten Mal den Wunsch, Komponist zu werden, bewußt artikuliert. Mit neunzig vollendete er sein letztes Werk, *The Rose Lake*, eine Impressionistische Tondichtung für großes Orchester. Sein Leben umspannte fast das ganze 20. Jahrhundert, ein Jahrhundert des unglaublichen technologischen Fortschritts, aber auch der abgrundtiefsten Katastrophen.

»Seit meiner Studienzeit lebe ich auf dem Land; ich muß mich von der Hektik und dem Lärm der Großstadt zurückziehen, um innere Ruhe zu finden. Trotzdem bin ich von den Problemen der Außenwelt umgeben, mir sind die harten Realitäten dieser Welt voll bewußt. Dabei werde ich ständig mit einer sehr alten Frage konfrontiert: hat die innere Realität meiner Phantasie irgendeine dauerhafte Beziehung zu der konkreten Wirklichkeit, die das tägliche Leben meiner Mitmenschen unmittelbar berührt?«

Wenn die Antwort auf diese Frage, mit der Michael Tippett 1971 einen Fernsehfilm über sein Leben und seine Arbeit mit dem vielsagenden Titel *Dichter in dürftiger Zeit* eröffnete, »ja« heißt, dann wird sein künstlerisches Œuvre einen ganz besonderen Platz in der Kulturgeschichte dieses Jahrhunderts einnehmen.

Über die Bedeutung dieses Œuvres wird man wohl noch lange diskutieren müssen. Einen festen Platz im Musikleben Großbritanniens hat es natürlich längst erworben. In den letzten Dekaden seines Lebens galt Michael Tippett als großer alter Mann der britischen Musik, in allen angelsächsischen Ländern erfreuen sich seine Werke einer enormen Popularität. In Deutschland sieht es noch anders aus. Obwohl sein Anti-Kriegs-Oratorium *A Child of Our Time* hier seit langem mit durchschlagendem Erfolg aufgeführt wird, stieß Tippetts Musik auf dem europäischen Festland häufig auf Ablehnung und meistens auf Verständnislosigkeit: Sie widersetzt sich jeder Rubrizierung. Vergelich sucht man in ihr nach Berührungspunkten mit dem (vermeintlichen) Mainstream.

Michael Tippetts Kunst, wie auch sein Leben, wurde stets durch ein unerbittliches Streben nach Harmonie und Synthese geprägt. Für ihn hatte Kunst nicht nur die Aufgabe, die fatale seelische, moralische und geistige Zerrissenheit unserer Zeit widerzuspiegeln – was Tippett auch auf profundeste Art und Weise gelungen ist. Sie muß für ihn außerdem eine zwar utopische, aber lebensnotwendige Vision der Versöhnung, Integration und Harmonie vermitteln. Tippetts Musik, eine einmalige, ja exzentrische Synthese aus originell ausgelegter Tonalität,

rigoroser Kontrapunktik, modal gefärbter, von den vitalen Quellen einer wiederentdeckten Tradition galvanisierter Melodik und dynamischer, durch kräftige, imitatorisch versetzte Synkopen belebter Rhythmik, konfrontiert uns mit einem unerwarteten Gegenpol zu dem allgemeinen, zur Konvention gewordenen, zutiefst pessimistischen Zeitgeist der Gegenwart. Sie repräsentiert damit eine singular positive, lebensbejahende musikalische Gegendarstellung zu dem vorherrschenden (und durchaus verständlichen) kulturellen Nihilismus des 20. Jahrhunderts.

Tippett war neun Jahre alt, als die menschliche und kulturelle Katastrophe des Ersten Weltkriegs das Leben in Europa grundsätzlich und für immer änderte. In der ersten Dekade des Jahrhunderts aber befand sich Großbritannien noch im Zenit seiner einmaligen Stellung als führende politische, militärische, industrielle, wirtschaftliche und koloniale Weltmacht. Die wahre Tragweite der Zweiten Industriellen Revolution, bei der die Briten den Anschluß verpaßt hatten, war noch nicht erkennbar; die *Titanic*, jenes Wunderwerk der damaligen Technologie, war noch im Bau, das Inselvolk herrschte nach wie vor über ein weltweites Imperium, über dem – in den Worten des populären Dichters und *Dschungelbuch*-Autors Rudyard Kipling = »die Sonne nie unterging«. Auch die britischen Erfinder, Denker, Wissenschaftler, Architekten, Maler, Dichter und Schriftsteller ließen sich nur vorteilhaft mit ihren zeitgenössischen Kollegen auf dem Festland vergleichen. Lediglich die Musik schien der Vorherrschaft einer fremden Tradition endgültig erlegen zu sein. Wie bereits zu Anfang des 18. Jahrhunderts in der Zeitschrift *Spectator* moniert wurde, wirkte sie »gänzlich entwurzelt« (Joseph Addison), und Großbritannien galt in der Tat für die restlichen Europäer (vor allem aber für die Deutschen) als »ein Land ohne Musik«.

Freilich betraf dies nur das Komponieren von Musik. Die ausübenden Musiker Großbritanniens, die Orchester, Chöre, die Konzertgesellschaften und -veranstalter waren dagegen international berühmt. Schon Beethoven hatte die Londoner Orchester-Musiker als »die ersten Künstler Europas« apostrophiert. Mit Ausnahme des grantigen Johannes Brahms gab es keinen festländischen Komponisten, Dirigenten oder Virtuosen, der sich nicht gerne nach London einladen ließ, um sich in der anregenden und lukrativen Atmosphäre der Hauptstadt des Kapitals dem feinen, modebewußten und – vor allem – wohlhabenden Publikum vorzustellen. Freilich war das Musikleben stark italienisch ausgerichtet, und zwar so sehr, daß das renommierte Opernhaus Covent Garden bis zum Ende des 19. Jahrhunderts »The Royal Italian Opera« hieß und sogar englische Bühnenwerke ins Italienische übersetzt werden mußten, um in der eigenen Heimat zu Gehör zu gelangen. So weit war es in dem »Land ohne Musik« gekommen.

In diese Situation der totalen musikalischen Entfremdung und Entwurzelung wurde Michael Tippett hineingeboren. »Ich glaube,« schrieb er Jahrzehnte später, »man kann mit einer gewissen Berechtigung sagen, daß die von den Engländern

Michael Tippett und Benjamin Britten  
 (von links), Großbritanniens bedeutendste,  
 international angesehene Komponisten;  
 hier im Gespräch auf der Party zu Tippetts 60. Geburtstag



gepflegte Anbetung der Deutschen Händel und Mendelssohn den möglichen Einfluß Henry Purcells wirkungsvoll negiert hat«. Nicht nur der Einfluß der großen Galionsfigur Purcell war negiert worden (obwohl er selbst, mit seiner Vorliebe für italienische Musik, an der späteren Entwicklung nicht gänzlich unschuldig war), sondern auch der Einfluß der alten Vokalpolyphonie, jener von den Franzosen im 15. Jahrhundert gelobten »contenance angloise«, und der der elisabethanischen Madrigalschule, deren frühlingshafte Frische für den »geborenen Kontrapunktiker«, als der Tippett sich selbst sah, von besonderer Bedeutung sein sollte.

Knapp sechs Jahre vor Tippetts Geburt gab es den ersten Vorboten eines neuen musikalischen Aufbruchs nach dem 300jährigen Winterschlaf der englischen Musik seit dem Tod Henry Purcells. 1899 bewies die Uraufführung der *Enigma-Variationen* eines unbekanntenen Außenseiters aus der Provinz, Edward Elgar, daß es durchaus möglich war, eine Musik zu schreiben, die – in seinen Worten – »aus der eigenen Seele wächst« und nicht von den überlieferten satztechnischen Konventionen einer fremden Kultur abhängig war. Zur gleichen Zeit zog eine Gruppe junger Komponisten und Musikologen (Ralph Vaughan Williams, Gustav Holst, Cecil Sharpe und Lucy Broadwood) durch das Land und entdeckte in den abgelegenen Gegenden der britischen Inseln einen reichen Fundus von

traditionellen Volksliedern und -tänzen, die letzten noch lebendigen Reste einer unerwartet vitalen einheimischen Tradition. Obwohl Tippett Arrangements von Volksliedern gemacht hat und in seinen frühen Werken auch Volksmelodien zitierte (wie das alte Lied »Ca' the Yowes tae the Knowes« im langsamen Satz des Konzerts für doppeltes Streichorchester), gehört er nicht mehr zur Folkloristen-Generation. Für ihn war Béla Bartók das letzte ernsthafte Beispiel eines Komponisten, dem es gelungen war, eine genuine Erneuerung der Kunstmusik durch eine Verpflanzung der Volksmusik zu erreichen.

Aber die Auseinandersetzung mit den Quellen, die Wiederentdeckung des Kontakts zu den Wurzeln waren Voraussetzung für die Wiederbelebung der einheimischen Kunstmusik. Nun war es die Aufgabe einer neuen Generation, vertreten vor allem durch Benjamin Britten und Michael Tippett, auf der Basis dieser eigenen Wurzeln eine neue, tragfähige Tonsprache zu entwickeln, eine neue nationale Musik von internationaler Ausdruckskraft. Dazu gehörte auch die Wiederentdeckung des sinnlichen harmonischen Reichtums der alten englischen Vokalpolyphonie, der tänzerisch-frischen, muskulös-vorantreibenden Kontrapunktik des elisabethanischen Madrigals und der unerreichten Sensibilität bei der Textvertonung durch Henry Purcell, der sowohl für Tippett als auch für Britten zum wohl wichtigsten Vorbild wurde.

#### *Wenn der Mythos zu leben beginnt...*

Sieht man von einigen frühen, für Amateure konzipierten und vom Komponisten nie zur Veröffentlichung freigegebenen Ballad Operas (typisch englischer volkstümlicher Singspiele) ab, ist *The Midsummer Marriage* die erste von Michael Tippetts insgesamt fünf Opern. Das Werk entstand langsam, von 1946 bis 1952. Komponieren war für Tippett stets ein langwieriger, schwieriger Prozeß, der von manchmal beängstigenden psychosomatischen Krankheitserscheinungen begleitet wurde. Wenn man bedenkt, daß er sich sechs Jahre lang fast ausschließlich der Vollendung der Partitur von *The Midsummer Marriage* gewidmet hat, und zwar ohne Auftrag, ohne konkrete Aussicht auf eine Aufführung, so muß man seine hartnäckige Konsequenz und künstlerische Zielstrebigkeit bewundern. Aber – wie er nachher in bewußter Anlehnung an Richard Wagner schrieb – »wenn der Mythos wieder zu leben beginnt, kann man einfach nicht mehr zurück«, denn das Komponieren von Oratorien und Opern sei nicht nur eine persönliche Erfahrung, sondern auch eine des »kollektiven Bewußtseins«. Schließlich gelangte das Werk 1955 zur Aufführung im Zuge des angestrebten Wiederaufbaus einer englischen Oper, nachdem das traditionsreiche Covent-Garden-Opernhaus während der Kriegsjahre als öffentliches Tanzlokal benutzt worden war.

Gerade zur Entstehungszeit der *Midsummer Marriage* waren junge Komponisten und Theoretiker des Kontinents dabei, im Schloß Kranichstein bei Darmstadt die Nabelschnur zur Tradition durchzuschneiden und die Grundlagen einer neuen Musik

zu postulieren. Es ist kein Zufall, daß die führenden Vertreter dieser neuen Tonsprache aus den Ländern stammten, die am härtesten von der einschneidenden Katastrophe des Zweiten Weltkriegs sowie der Jahre des Faschismus und der militärischen Besetzung getroffen worden waren: Deutschland, Österreich, Italien, aber auch Frankreich, die Niederlande und Skandinavien. Von den Darmstädter Errungenschaften blieb Michael Tippett wie auch sein Kollege Benjamin Britten und die englische Musikszene insgesamt weitgehend unberührt. Großbritannien war zwar der einzige Staat unter den Alliierten, der von Anfang bis Ende am Krieg beteiligt war, doch hatte das Land nicht so extrem unter den Auswirkungen dieses Kriegs gelitten wie die kontinentalen Nachbarn. Es hatte auch keinen kulturellen Bruch erlebt – im Gegenteil: Dank des Einsatzes solcher Persönlichkeiten wie Benjamin Britten, dessen Freund Peter Pears und Michael Tippett wurde mit offizieller Unterstützung bewußt für ein kontinuierliches Kulturleben auch während der schlimmsten Zeit des Bombenkriegs gesorgt. Infolgedessen gab es am Ende des Kriegs kein Vakuum, kein Bedürfnis und keine Notwendigkeit für einen Neu-Anfang. Daher galt auch die britische Musik in den 50er und 60er Jahren auf dem Festland als konservativ, traditionell, nicht zeitgemäß.

Dieser geglückte Erhalt eines zwar ununterbrochenen, dafür aber von wesentlichen neuen Impulsen weitgehend unberührten kulturellen Lebens erwies sich allerdings als ein recht zweischneidiges Symptom der allgemeinen politischen und geistigen Lage Großbritanniens in den Nachkriegsjahren. Das Land gehörte zwar zu den Siegermächten, doch entpuppte sich dieser Sieg bald als eine Täuschung. Millionen vorwiegend junge Menschen, die sich aktiv am Krieg beteiligt hatten – in dem Glauben, dadurch bestimmte, für den Erhalt der Zivilisation lebensnotwendige, moralisch unabdingbare Werte und Ideale verteidigen zu können –, kehrten nun in den grauen Alltag zurück und mußten feststellen, daß besagte Ideale und Werte von diesem Krieg für immer weggefegt worden waren. Auch die Euphorie über den Erdrutschsieg der Labour-Partei bei den Parlamentswahlen 1945 verebbte rasch. Das versprochene »Neue Jerusalem« des überambitionierten Sozialstaats erwies sich bald als eine Chimäre. Grundlegende strukturelle Defizite in der zwar intakten, aber hoffnungslos veralteten britischen Industrie und Wirtschaft ließen sich auch nicht mehr durch Weltmacht-Attitüden kaschieren.

Es herrschte bald im ganzen Land die allgemeine Atmosphäre einer tiefreichenden Desillusionierung und akuten Depression. 1947 erschien George Orwells Roman *1984*, der üblicherweise als die Vision eines totalitären Staates der Zukunft verstanden wird. Aber Orwell wollte seinen Roman eigentlich nicht *1984*, sondern *1948* nennen, denn es ging ihm nicht um die Zukunft, sondern um die Gegenwart, um die Darstellung einer – seiner Meinung nach – extrem gefährlichen Entwicklung in Richtung überzentralisierter sozialistischer Bürokratie, die er schon zwei Jahre nach Ende des Kriegs in seiner eigenen Heimat zu erkennen glaubte.

Diese kollektive Katerstimmung wurde durch die Tatsache verstärkt, daß in Großbritannien die strenge Lebensmittelrationierung der Kriegsjahre noch bis 1953 beibehalten werden mußte. Diese Stimmung war dem damaligen politischen Establishment durchaus bewußt. 1951 versuchte die Labour-Regierung, den dynamischen, erfinderischen Genius der so erfolgreichen viktorianischen Epoche wieder ins Leben zu rufen, indem sie ein »Festival of Britain« ausrief, genau hundert Jahre nach der gigantischen, von Prinz Albert von Sachsen-Coburg-Gotha, dem deutschen Prinzgemahl der Königin Viktoria, organisierten Weltausstellung von 1851. Der Erfolg war minimal. Noch peinlicher war der Versuch, zwei Jahre später bei der Thronbesteigung der populären und attraktiven jungen Prinzessin Elizabeth den Geist des Goldenen Zeitalters der ersten elisabethanischen Ära künstlich heraufzubeschwören. Nach dem Vorbild von Thomas Morleys zu Ehren der ersten Königin Elizabeth zusammengestellten Madrigalsammlung *The Triumphs of Oriana* wurde vom Kultusministerium eine bescheidene Kollektion von zeitgenössischen Chorstücken unter dem Motto *A Garland for the Queen* bestellt. Aber während Morley 1601 problemlos 26 hervorragende Werke für seine *Triumphs* gewinnen konnte, vermochte der Arts Council 1953 lediglich zehn Komponisten aufzutreiben, deren Beiträge – mit Ausnahme von Michael Tippetts Stück *Dance Clarion Air* – längst in Vergessenheit geraten sind.

In diesen Jahren der allgemeinen Desillusionierung, des politischen Versagens, des wirtschaftlichen Abstiegs und der drohenden kulturellen Atrophie, zur Zeit des Korea-Kriegs, des Kalten Kriegs und der Angst vor globaler atomarer Vernichtung zog sich Michael Tippett aufs Land zurück und komponierte langsam und mühsam (Freunde berichten, daß er glücklich war, wenn er an einem guten Tag ganze vier Takte vollenden konnte) eine visionäre, lebensfrohe und lebensbejahende musikalische Komödie.

Michael Tippetts Musik ist von einzigartiger Persönlichkeit. Sie reflektiert seinen Unwillen, sich auf eine einzelne Tradition oder Konvention zu beschränken, und seinen langsamen und vielleicht schmerzhaften Weg zu einer Reife, die ganz seinen eigenen Vorstellungen entspricht. Der Enthusiasmus und die Einsichten, die Werke wie *A Child of Our Time*, *Boyhood's End*, *The Midsummer Marriage* und *King Priam* hervorgebracht haben, sind außerordentlich verschieden und haben Tippetts Musik mit einer ungewöhnlich reichen emotionalen Welt von Anspielungen ausgestattet. In dieser Musik ist viel Kunst, aber keinerlei Künstlichkeit, kein emotionaler Bluff, keine Posituren. Sie ist das Werk eines Mannes, der von Natur aus ein Suchender ist, der mit keinem anderen Fund zufrieden sein kann als mit sich selber, und mit keiner anderen Entdeckung als mit der seines eigenen Selbst.

Denn *The Midsummer Marriage* ist vor allem eine Komödie – im weltumfassenden, shakespearschen Sinne: das Gegenstück zu *Peter Grimes*, jenem auf den ersten Blick sehr viel zeitgemäßer wirkenden Meisterwerk, mit dem Benjamin Britten 1945 das Selbstbewußtsein der britischen Oper wiederhergestellt hatte. Aber gerade das ist der Punkt: *The Midsummer Marriage* ist die vollkommene Realisierung der Überzeugung Michael Tippetts, daß es des Künstlers Aufgabe sei, gerade in einer »dürftigen Zeit« fruchtbare Poesie zu schaffen, »Bilder voller Kraft für ein dekadentes, Bilder voller Stille für ein zu gewalttätiges Zeitalter; Bilder der Versöhnung für eine durch Spaltung zerrissene Welt; Bilder voll reichhaltiger, üppiger, schwelgerischer Schönheit in einer Zeit der Angst, der Mittelmäßigkeit und der Horrorszenarien«.

Dreieinhalb Wochen vor der Premiere von *The Midsummer Marriage* hatte Michael Tippett seinen 50. Geburtstag gefeiert. Im Vergleich zu seinen Kollegen William Walton und Benjamin Britten war er – auf jeden Fall für das breite Publikum – auch in seiner Heimat ein ziemlich unbeschriebenes Blatt. Mit Aus-



nahme seines großen Anti-Kriegs-Oratoriums *A Child of Our Time*, das sich einer langsam wachsenden Popularität erfreuen durfte, hatte es nur sehr sporadische, meistens recht unzulängliche Aufführungen seiner Werke gegeben. Sein bisheriges Œuvre war für einen 50jährigen Komponisten fast bestürzend gering: eine Symphonie, drei Streichquartette, eine Solokantate, eine Klaviersonate, ein Konzertstück für Klavier und Orchester, eine Handvoll Gelegenheitskompositionen und sein Durchbruchstück, das Konzert für doppeltes Streichorchester. In den letzten zwei Dekaden vor seinem Tod galt Michael Tippett in allen angelsächsischen Ländern als der große alte Mann der britischen Tonkunst. Aber 1955 litt er unter dem Vorurteil, ein zwar ungewöhnlich talentierter, doch kompositionstechnisch hoffnungslos überforderter Amateur zu sein – ein Vorurteil, das durch die offensichtlich sehr problematische und langwierige Arbeit an der Partitur von *The Midsummer Marriage* scheinbar bestätigt wurde. Und im Gegensatz zu der acht Jahre jüngeren Jahrhundertbegabung Benjamin Britten war Tippett auch ein ausgesprochener Spätentwickler. Als Sohn eines pensionierten Rechtsanwalts und einer infolge ihrer eigenen Selbstkritik gescheiterten Schriftstellerin wurde Tippett

zwar in London geboren, wuchs aber auf dem Land auf, weit entfernt von den kulturellen Zentren: in einer (wie er später schrieb) zwar weitgehend unberührten, unzerstörten Landschaft, aber ohne Rundfunk oder Schallplatten.

Tippetts Mutter war nicht nur Schriftstellerin, sondern auch – zu einer Zeit, da es in Großbritannien noch kein Wahlrecht für Frauen gab – eine engagierte Feministin. Von ihr erbt Tippetts wohl sein starkes soziales Engagement und seinen unerschütterlichen Pazifismus. Als Kriegsdienstverweigerer wurde er während des Zweiten Weltkriegs zu einer Freiheitsstrafe verurteilt. 23 Jahre später erhob man ihn in den Ritterstand. Bei der Gelegenheit fragte ein Journalist seine Mutter, ob sie nicht stolz auf ihren Sohn sei. »Nicht so stolz«, erwiderte sie, »wie an dem Tag, da er als Pazifist ins Gefängnis ging«.

Es ist gewiß kein Zufall, daß die weiblichen Personen in *The Midsummer Marriage* mit Abstand die stärkeren, die klügeren und die aktiveren sind, die den Verlauf der Handlung maßgeblich bestimmen. Wenn es in Tippetts Kindheit an moralischer Bildung nicht fehlte, so gab es hingegen kaum musikalische Anregungen. Seine einzigen musikalischen Erfahrungen waren jene »uralten Lokaltraditionen, die selbstverständlich im körperlichen Kreislauf der Menschen mitfließen« (Tippetts), Volkslieder also, die man damals noch in England hören konnte. Dazu kamen die sentimental-viktorianischen Balladen, die Tippetts Mutter gelegentlich vortrug, und die populären Lieder jener Zeit, die (und dies sollte der damals neunjährige Michael nie vergessen) die jungen Freiwilligen sangen, als sie ahnungslos zum Schlachthof des Ersten Weltkriegs abmarschierten.

Tippetts bei der Arbeit an seiner 3. Symphonie



Trotzdem spürte Tippett, wie schon eingangs erwähnt, mit zwölf Jahren den unwiderstehlichen Wunsch, Komponist zu werden, ohne eigentlich wissen zu können, was dies wirklich bedeutete. Ein junger Dirigent namens Malcolm Sargent wurde von Tippetts Eltern zu Rate gezogen. Er meinte, es hätte keinen Sinn, an eine Musikerkarriere zu denken, da Tippetts Klavierspiel niemals ausreichen würde. Trotzdem wurde Michael Tippett im Alter von siebzehn Jahren am Londoner Royal College of Music aufgenommen, wo er Komposition (bei Charles Wood und dem extrem pedantischen Musiktheoretiker C. H. Kitson), Dirigieren (bei Adrian Boult) und Klavier studierte. Endlich lernte er nun die Musik der europäischen klassisch-romantischen Tradition kennen. Die Musik und die Persönlichkeit Beethovens haben ihn besonders fasziniert. »Als ich Student war«, schrieb er fünfzig Jahre danach, »unterwarf ich mich total der Musik Beethovens. Ich erforschte sie dermaßen erschöpfend, daß ich sie später eine Zeitlang gar nicht hören konnte«. Aus diesem unvermittelten Zusammenstoß von zwei disparaten musikalischen Welten ergaben sich große Probleme für den jungen Komponisten. Denn die rigorosen, dynamischen und zielgerichteten harmonischen Prozesse der Tonsprache Beethovens sowie dessen hyperkonsequente Art, aus kleinsten musikalischen Motiven ganze Durchführungspassagen zu gestalten, lassen sich nur schwer mit der eher statischen, pastoral-sinnlichen Welt der englischen Volksmusik vereinbaren.

Tippetts erste kompositorische Versuche scheiterten dann auch an dieser stilistischen Dichotomie. Fast alle Werke aus jener Zeit wurden von ihm zurückgezogen, zum Teil sogar vernichtet.

*Tippett und der Dirigent Colin  
nach der Uraufführung von Tip  
3. Symphonie, 1972*



Die ersten Stücke, die Tippett überhaupt veröffentlichen ließ, waren das erste Streichquartett (1935) und die erste Klavier-sonate (1937) – und auch diese Partituren wurden zehn Jahre später einer gründlichen Überarbeitung unterzogen.

Seinen Studienabschluß schaffte Tippett erst im zweiten Anlauf. Beim ersten Versuch fiel er bei der Diplom-Prüfung durch. Auch war eine Lösung des Stilproblems noch nicht in Sicht. Nach dem Studium zog er sich dann zurück, hielt sich mit Französisch-Unterricht finanziell über Wasser, leitete Amateurchöre und -orchester und organisierte Konzerte mit zeitgenössischer Musik. Aufführungen seiner eigenen Kompositionen überzeugten ihn von seiner handwerklichen Unreife. Mit charakteristischer, selbstkritischer Konsequenz nahm er wieder zwei Jahre lang Unterricht, diesmal bei dem berühmtesten Musiktheoretiker der Zeit, R. O. Morris. Jetzt entdeckte er endlich die Vorbilder, die ihm bislang gefehlt hatten und deren Namen in der Studienordnung der Londoner Musikhochschulen nirgendwo erschienen: die Madrigalkomponisten des elisabethanischen Zeitalters (1558–1603), deren energische Vokalpolyphonie Tippett sofort als den Schlüssel zu einer verborgenen Verwandtschaft erkannte («ich bin der geborene Kontrapunktiker, ich spüre die polyphone Linie in meinen Knochen»), und Henry Purcell, dessen Vokalwerke Tippett per Zufall unter den Trümmern der Bibliothek des im ersten Kriegsjahr durch einen Fliegerangriff zerstörten Morley College fand.

Zu dieser Zeit begann Michael Tippett, sich mit ganz anderen Dingen zu beschäftigen. Er hatte begriffen, »daß es für die Kunst unserer Zeit notwendig war, sich mit der apokalyptischen Seite des Lebens auseinanderzusetzen; alle Künstler meiner Generation wurden auf irgendeine Art und Weise politisch engagiert«. Der stark ausgeprägte Einsatz Tippetts für alle unterdrückten Menschen der Welt, sein hart erkämpftes künstlerisches Bewußtsein, und die spät erworbene handwerkliche Fertigkeit schlugen sich nieder in seinen ersten wahren Meisterwerken: dem Konzert für doppeltes Streichorchester (1937/38) und dem Oratorium *A Child of Our Time* (1939/41), zwei Stücken, die die Bahn für *The Midsummer Marriage* bereiteten.

Thema des Oratoriums ist ein konkreter Fall der Juden-Verfolgung, der zum berüchtigten Gynspan-Prozeß und den Brutalitäten des Kristallnacht-Pogroms führte. Der Titel wurde dem Roman *Ein Kind unserer Zeit* Ödön von Horváths entliehen. Das Libretto schrieb Tippett selbst, nachdem er dem Dichter T. S. Eliot, mit dem er befreundet war, seine ersten Skizzen in der Hoffnung gezeigt hatte, daß Eliot zu einer Zusammenarbeit bereit wäre. Dieser meinte aber, daß die bereits skizzierten Fragmente vom Ansatz her so stark seien, daß seine Beteiligung überflüssig wäre.

Seitdem hat Tippett die Texte für seine Opern und anderen Chor- und Vokalwerke durchweg allein geschrieben. Er ist deswegen oft angegriffen worden; ein Kritiker hielt das Libretto von *The Midsummer Marriage* 1955 für »das schlechteste in

Michael Tippetts Problem war immer, die Tiefe seiner Gedanken gänzlich zufriedenstellend in Ausdrücke reinen Klanges umzusetzen. Hatte er dies erreicht, so war er ebenso bewegt wie wir anderen auch. Nie im Leben werde ich seine Anwesenheit bei meinen Proben für die BBC-Produktion der *Midsummer Marriage* vergessen. Diese außerordentliche Oper hatte bei ihrer Uraufführung sieben oder acht Jahre zuvor sowohl Beschimpfungen als auch Verwirrung provoziert, aber als wir nun daran arbeiteten, gelangten auch die größten Skeptiker mehr und mehr zu der Erkenntnis, daß diese Oper trotz ihrer Obskuritäten keine Mißgeburt war, auch nicht nur eine interessante Kuriosität, sondern ein seltsames und schönes Werk des reinsten Genius.

Norman Del Mar

der ganzen 350jährigen Geschichte des Genres«. In der Tat ergibt Tippetts eigensinnige Zusammenstellung von Symbolen aus verschiedenen Mythologien und Religionen, aus den Schriften des ihm nahestehenden Psychologen C. G. Jung, von Zitaten aus den Werken seiner Lieblingsdichter Blake und Yeats sowie von Fragmenten der Umgangssprache eine manchmal zu esoterische, gelegentlich gar unkonzentriert wirkende Mischung unterschiedlichster Assoziationswelten.

Im Falle von *A Child of Our Time* jedoch ist sowohl das Libretto als auch die Musik gelungen. Die Sinnbilder des Textes sind knapp formuliert. Die Geschichte beginnt im tiefsten Winter der kollektiven Seele Europas und mündet zum Schluß in die Hoffnung eines neuen, heilenden Frühlings. Besonders ergreifend ist die Art und Weise, wie Tippett einige Spirituals als Ausdruck der Trauer, des Zorns, der Sehnsüchte eines jeden unterdrückten Volkes einsetzt. Diese übernehmen die Rolle der traditionellen Choralsätze in den Oratorien der Barockzeit und wachsen erstaunlich organisch und nahtlos aus dem Fluß von Tippetts eigener Musik. Die Arbeit an *A Child of Our Time* nahm Tippett am Tag nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs in Angriff. Das Werk wurde im März 1944 uraufgeführt – auf Anregung von Benjamin Britten und unter der Leitung des emigrierten Berliner Dirigenten Walter Goehr.

Das Oratorium erwies sich als ein wesentlicher Wendepunkt im Leben des Komponisten. Nicht nur, weil das Stück ein einschlägeriger und dauerhafter Erfolg wurde sowie ein originelles Talent bestätigte, sondern auch, weil es die erste Formulierung des essentiellen Kerngedankens aller künftigen Arbeiten Tippetts ermöglichte, »die einzige Wahrheit«, wie er sagte, »die ich jemals verkünden werde«. Diese Wahrheit, die tatsächlich als Leitfaden durch sein Schaffen führt, läßt sich schon in dem Motto erkennen, das auf der ersten Seite der Partitur von *A Child of Our Time* abgedruckt ist, ein Zitat aus dem Vers-Drama *Murder in the Cathedral* von Tippetts »geistigem Vater« T. S. Eliot: »Die Dunkelheit verkündet den Ruhm des Lichts«. Und am Ende des Oratoriums singt der Solo-Tenor: »Ich möchte meinen Schatten und mein Licht kennen, damit ich schließlich ganz sein werde«. Tippett umschrieb diesen Leitgedanken in seinem 1944 erschienenen Aufsatz *Contracting into Abundance*: »Das einzige Konzept, das wir heutzutage der Tatsache des zerrissenen Menschen entgegenhalten können, ist die Vorstellung vom ganzen Menschen«.

Diese Vision einer harmonischen Ganzheit, einer Einheitlichkeit, die sich aus scheinbaren Gegensätzen (Finsternis und Licht) ergibt, diese »immer wieder faszinierende Qual des Dualismus«, wie Tippett es selbst zu bezeichnen pflegte, dieses Streben nach lebensnotwendiger Integration und Synthese ist der primäre und auslösende Faktor bei der Konzeption von *The Midsummer Marriage*. Diese Oper ist die klingende Verkörperung der »Qual des Dualismus«, indem sie als vitale, lebensbejahende Komödie in scheinbar krassstem Gegensatz zu der allgemeinen Angst und Desillusionierung ihrer Entstehungszeit steht.

»... the darkness declares the  
light«

»... die Dunkelheit verkündet  
Ruhm des Lichts«

Diese Worte T. S. Eliots stellte  
seinem Oratorium *A Child of Our  
Time* als Leitgedanken voran

I would know my shadow and my  
So shall I at last be whole.

Ich möchte meinen Schatten  
und mein Licht kennen, damit ich  
schließlich ganz sein werde.

Michael Tippett, *A Child of Our Time*



Man Ray: Rayographie, 1937

William Blake

### Eingang

Hört des Barden Stimme an!  
Der sieht ins Gestern, Heut und Morgen ein;  
Des Ohr vernahm,  
Als erklang  
Das Heil'ge Wort im alten Hain

Und die Seele, die entflohn,  
Anrief in des Abends 'Tau.  
Sie mög' drohn  
Dem Sternendom  
Und als Licht erneun das Grau.

»O Erde, umfasse dein Reich!  
Erheb dich aus tauigem Gras;  
Die Nacht ist bleich,  
Und Frühe sogleich  
Steigt aus dem schlummernden Naß.

Wende dich ab nimmermehr;  
Warum wendst du dich, sag?  
Das Sternenheer  
Und Strand und Meer  
Sind dir gegeben noch vor Tag.«

aus: Lieder der Erfahrung  
Deutsch von Thomas Eichhorn

William Butler Yeats

Eh die Welt erschaffen war

Wenn ich mir die Wimpern dunkle  
Und erhöh der Augen Glanz  
Oder mir die Lippen röte  
Oder, ob's gelungen ganz,  
Wissen will von jedem Spiegel,  
Stell't's als Eitelkeit nicht dar!  
Ich such das Antlitz, das ich hatte,  
Eh die Welt erschaffen war.

Blick ich auch auf einen Mann  
So, als hätt ich ihn erkoren,  
Und mein Blut fließt kalt indes  
Und mein Herz bleibt unverloren,  
Warum glaubt er, ich sei grausam  
Und er selbst betrogen gar?  
Ich wollt, er liebte, was gewesen,  
Eh die Welt erschaffen war.

Deutsch von Herberth E. Herlitschka

William Butler Yeats

### Er gedenkt vergessener Schönheit

Wenn zärtlich dich mein Arm umfängt,  
Mein Herz an Lieblichkeit sich drängt,  
Wie längst sie aus der Welt entschwand:  
Die Kronen, die stolzer Könige Hand  
Geschleudert hat in schattige Teiche,  
Wenn Heere flohen; bilderreiche  
Liebesmären, von edlen Damen  
Mit Seide in perlenbesetztem Rahmen  
Auf Stoffe gestickt, von denen sich nährten  
Mördrische Motten; verwilderter Gärten  
Rosen, die sich in alter Zeit  
Verträumte Frauen steckten ans Kleid;  
Taukühle Lilien, die mit Gesang  
Man getragen geheiligte Gänge entlang,  
Darin so dicht der Weihrauch floß,  
Daß nur der Götter Aug sich nicht schloß, –  
Denn es entstammt die schmale Hand,  
Die blasse Stirn einem traumhaften Land,  
Einer traumtiefen Stunde Überfluß;  
Und wenn du seufzest von Kuß zu Kuß,  
Die Schönheit selbst hör ich seufzen nach Stunden,  
Wo alles wie Tau dahingeschwunden,  
Nur Flamme an Flamme und Stern an Stern,  
Thron über Thron und weltenfern,  
Die Schwerter auf den Eisenknien,  
Ihre einsamen Wunder träumen hin.

Deutsch von Herberth E. Herlitschka

William Blake

### Lachendes Lied

Wenn die grünen Wälder lachen freudig und laut,  
Und der kräuselnde Strom sie lachend erschaut;  
Wenn die Luft lacht mit unserem heiteren Sinn,  
Und die Hügel lachen, saust sie über sie hin;

Wenn die Wiesen lachen, von Grün ganz erfüllt,  
Und der Grashüpfer lacht in dem munteren Bild;  
Wenn Mary und Susan und Emily  
Mit süßen runden Mündern singen »Ha, ha, hi!«

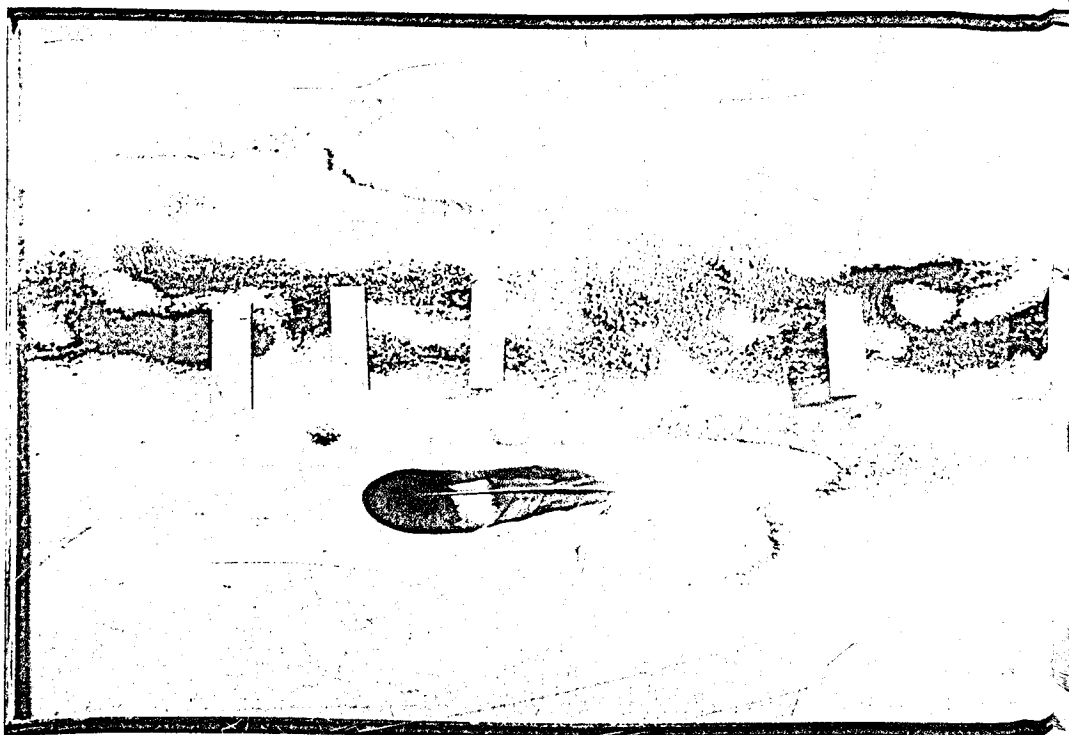
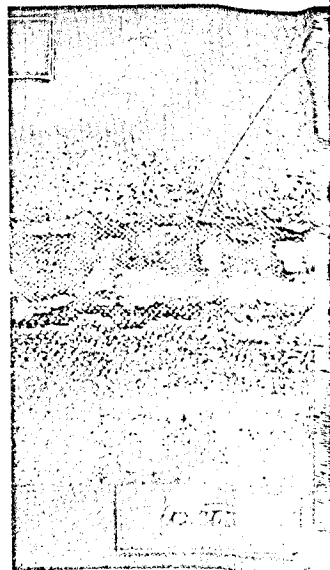
Wenn die bunten Vögel lachen, im Schatten versteckt;  
Wenn der Tisch uns mit Kirschen und Nüssen gedeckt,  
Dann lebt und seid fröhlich und seid alle da,  
Zu singen das süße »Ha, ha, ha, ha!«

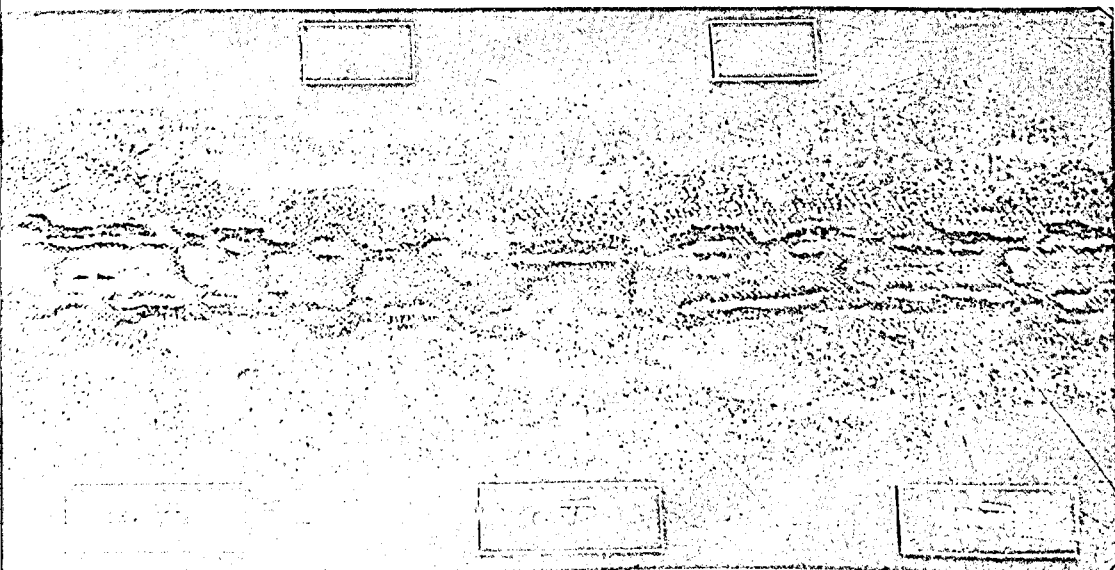
aus: Lieder der Unschuld  
Deutsch von Thomas Eichhorn

All things fall and are built again,  
And those that build them again are gay.

Alles fällt und wird wieder erbaut,  
Und die es wiedererbauen sind heiter.

William Butler Yeats





Günter Weseler: Kundalini (Schlange). Spiegelglas, Schlangenhaut, Stahl. 1997 (Ausschnitt)

Günter Weseler: Fluß. Spiegelglas, Sand, Federn. 1997



Michael Krüger

## Im Labyrinth

Der Eingang bist du selbst. Ganz leicht öffnen sich die Tore dem Blick und lassen dich ein. Andere waren vor dir da, sie haben Schatten hinterlassen, die dir passen: Kopf, Hand, Leib und zögernder Fuß. Nur die Stimme drängt vorwärts, von Echo zu Echo, und ist schon im Zentrum mit ihren flüchtigen Argumenten. Der Körper steht kläglich am Anfang: zu viele Spuren schreiben sich weg von ihm durch den Sand, und keine ist lesbar.

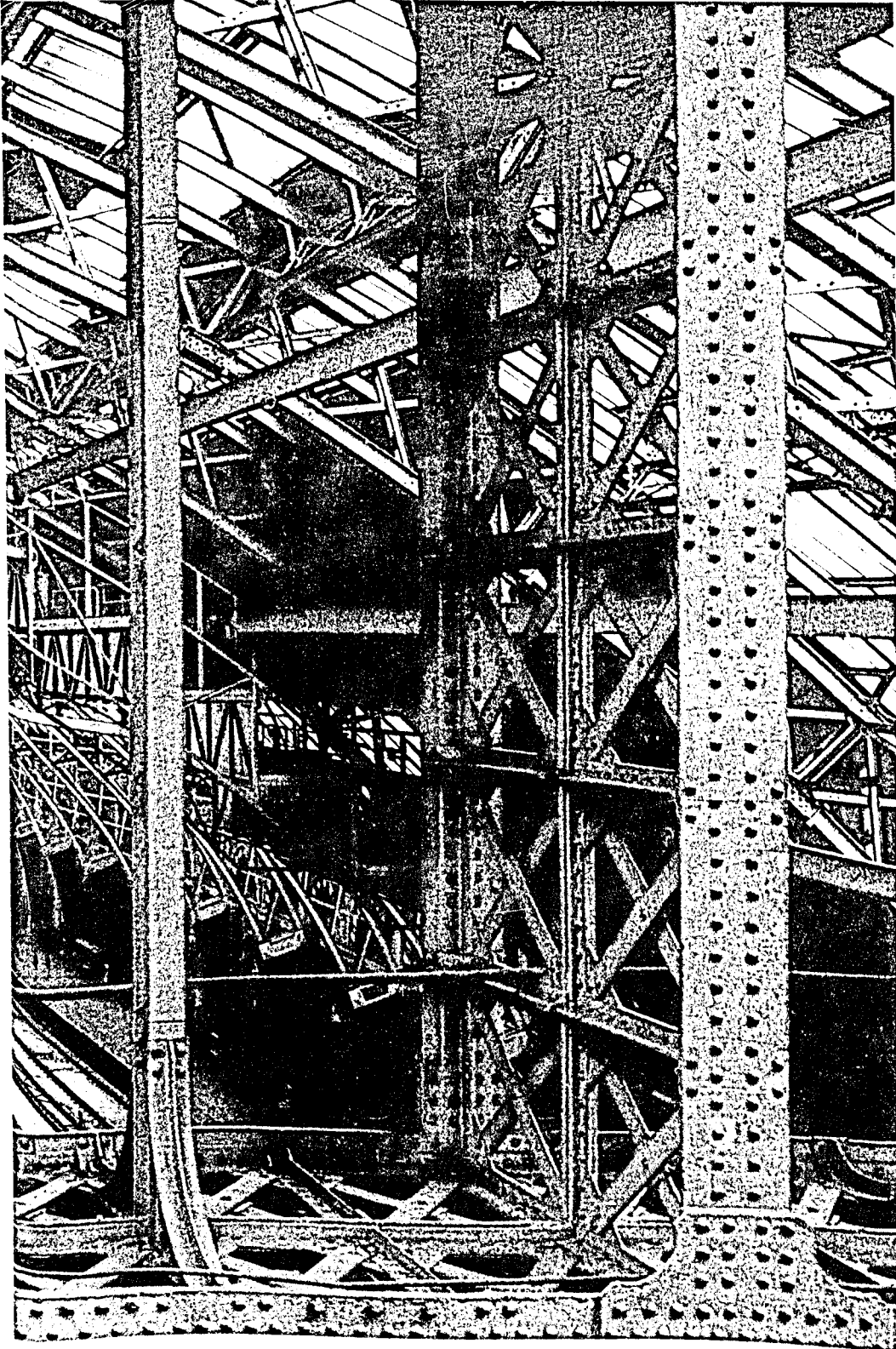
*Schließe die Augen und geh!*

Das ist der einzig mögliche Weg. Jeder Schritt verlegt mühelos die Grenze: zurück, nach vorn, wie es dem Fuß gefällt. So verlierst du den Schatten, der auf den Wänden zurückbleibt, so verlierst du dich abschweifend selber, wirst sprachlos inmitten der rollenden Echos, die dich an jeder Ecke wortreich überfallen. Vorwärts gehst du, an den Ruinen vorbei, und bleibst doch immer zurück. Nachts legst du dich zwischen die Spuren, die unaufhörlich ins Zentrum streben, immer an dir vorbei.

*Steh jetzt auf, öffne die Augen!*

Unterwegs im Wortverkehr, von Seite zu Seite, du hast keinen Ort. Du wechselst die Jahreszeiten, die Kleidung, den Blick. Vom Wissen ins Unwissen schreibst du dich weiter, von der Furcht in den Trug. Kein Glück kann dich aufhalten, keine Trauer. Und hinter dir fließt die Zeit wieder zusammen, unverletzt. Keine Angst, dich erkennt keiner, keiner spricht dich an. Kommst du ins Zentrum, tritt es mit Füßen, es hat keinen Namen. Nun öffnet sich vor dir eine gerade Straße, an der das Echo zerbricht. Lauf, lauf in die Stille!

*Wenn dich der Ausgang nicht kümmert, bist du am Ziel.*



# Jolyon Brettingham Smith. »Bilder der Vergangenheit und Formen der Zukunft«. Zu Tippetts Oper *The Midsummer Marriage*

»Wir sollen uns niemals nur mit der Vernunft identifizieren; denn der Mensch ist kein ausschließlich vernünftiges Wesen – und er wird es auch nie sein. Das Unvernünftige kann und darf nicht ausgerottet werden – die Götter können und dürfen nicht sterben!«

C. G. Jung

In den Jahren unmittelbar vor der Komposition von *The Midsummer Marriage* hatte sich Michael Tippett besonders intensiv mit den Erkenntnissen des schweizer Psychologen Carl Gustav Jung beschäftigt. Dabei war er auf aufschlußreiche Ausformulierungen des ihm so wichtigen Prinzips des Dualismus gestoßen, die seine eigenen, eher intuitiven Vorstellungen zu bestätigen schienen. Denn auch bei Jung spielen Archetypen der Integration, der Synthese und der Harmonie eine ausschlaggebende Rolle. Jung hat diese Dinge nicht erfunden. Sie sind zum Beispiel in den Werken des visionären Malers und Dichters William Blake (1757–1827) von zentraler Bedeutung, und mit Blakes *Songs of Innocence and Experience* (Unschuld/Erfahrung) und – vor allem – *Marriage of Heaven and Hell* (Himmelreich/Hölle) ist Tippett großgeworden.

C. G. Jung bescheinigt dem Altgriechen Heraklit »die Entdeckung dieses allerwunderbarsten Naturgesetzes: die »ausgleichende Funktion von Gegensätzen«, während es eine noch viel ältere chinesische Lehre gibt, die John Cage gerne zitierte und die auch von Tippetts anderem Lieblingsdichter, dem Iren William Butler Yeats, zum Kern einer eigenen poetischen Philosophie gemacht wurde. Diese Lehre besagt, daß »die dunkle Phase beginnt in dem Augenblick, da die helle Phase ihren Höhepunkt erreicht« (zitiert von John Cage nach dem *I Ging*), wobei die Begriffe »dunkel« und »hell« keineswegs als Wertmaßstäbe, sondern lediglich als klare Symbole für starke, sich ergänzende Gegensätze (im Sinne von Yin und Yang) verstanden werden sollen.

Schließlich gehört zu diesem Gedankenkomplex die klassische Vorstellung von Harmonie (im weitesten Sinne), wie sie in der griechischen Antike für uns Europäer erstmalig formuliert wurde. Harmonia – das Wort ist bezeichnenderweise etymologisch mit dem altgriechischen Wort für Ehe (engl. marriage) engstens verwandt – war die Tochter des Kriegsgottes Ares und der Liebesgöttin Aphrodite, das synthesierende Ergebnis also des einmaligen Zusammenkommens zweier gegensätzlicher Kräfte. Von daher war Harmonia auch die Schwester (in einigen Versionen des Mythos: Halbschwester) des Sohnes der Aphrodite, Eros, der im ursprünglichen Mythos (neben seiner üblichen Funktion) als Koordinator der Elemente und Quelle des Lebens galt.

William Blake: Titelblatt zu seiner Dichtung *The Marriage of Heaven and Hell* (Die Hochzeit von Himmel und Hölle), 1793



Dieses Gedankennetz stellt den geistigen Humus von *The Midsummer Marriage*. Denn diese optimistische, lebensbejahende Komödie (im shakespear'schen Sinne) ist eine jubelnde, passionierte Zelebrierung eines geglückten Strebens nach der harmonischen Synthese gegensätzlicher, zunächst gar widerstreitender Elemente. Diese Synthese, diese »Marriage« ist Voraussetzung für neues Leben, das wiederum ausgelöst wird durch die im herrlichen Finale des dritten Aktes der Oper (im vierten rituellen Tanz, »Feuer im Sommer«) vom ganzen Ensemble – außer dem toten Geschäftsmann King Fisher – ekstatisch gefeierte körperliche, sexuelle Liebe (»Carnal Love« – Eros).

So wird der eher unscheinbare, sachlich wirkende Titel der Oper in seiner Vielschichtigkeit begreifbar: *The Midsummer Marriage*. Marriage heißt natürlich erstmal Ehe, Hochzeit, und

eine Trauung findet tatsächlich statt. Dabei schwingt auch die Assoziation mit dem Wort »Marriage« in der Literatur der Alchemisten des 17. Jahrhunderts (auch eine wichtige Obsession Jungs) mit: als Begriff für die Fusion unterschiedlicher »Elemente« – Metalle – zu neuen Legierungen. So soll »Marriage« = Vermählung = im Sinne einer Verschmelzung verstanden werden, als Symbol für die Fusion von gegensätzlichen Elementen und Kräften (also wie in dem erwähnten epischen Werk *Marriage of Heaven and Hell* von William Blake) und als Begriff, der sich im Altgriechischen vom gleichen Wortstamm ableitet wie Harmonie.

Dann: Midsummer. Hierbei geht es um den Johannistag (24. Juni), den längsten Tag des Jahres, den Tag der Sonnenwende. In einer besonders treffenden Formulierung C. G. Jungs gleicht der Verlauf des Menschenlebens der Bahn der Sonne: Zunächst wächst alles zum mittäglichen Höhepunkt hin, darauf folgt die unerläßliche, von Jung »kulturell« genannte Phase, das Abkühlen zum Abend hin. Dies passiert mit der Sonne jeden Tag (von daher wird der Jungsche Vergleich durch solch alltägliche Begriffe wie »Lebensabend« bestätigt), aber auch jedes Jahr: mit dem allmählichen Wachsen der Sonne zum Höhepunkt des längsten Tages hin und ihrem Zurückgehen zum Winter hin. Der Prozeß wird um Weihnachten vollendet und beginnt dann wieder von vorne. Die beiden gegensätzlichen Phasen des Zyklus (Wachsen/Schwinden) negieren sich nicht, sondern ergänzen sich. Beide sind für den Gesamtprozeß notwendig, ja unentbehrlich.

Die Phase des Schwindens setzt an dem Tag ein, da das Wachstum seinen Zenit erreicht: »die dunkle Phase beginnt in dem Augenblick, da die helle Phase ihren Höhepunkt erreicht«. Gerade an diesem Punkt des Zyklus findet in Tippetts Oper die Vermählung der Gegensätze, die Trauung statt.

»So vergaßen die Leute, daß Alle Götter in der menschlichen Brust wohnen«

William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*

Die oberflächliche Handlung der *Midsummer Marriage* wirkt im ersten Moment ebenfalls denkbar einfach, fast simpel; sie erweist sich aber als genauso vielschichtig wie der Titel, wobei einige dieser Schichten auch auf der Bühne sichtbar werden.

Zwei junge Menschen, ein Waisenknabe, der seine Eltern nie gekannt hat, und die Tochter eines wohlhabenden Geschäftsmanns, haben sich verlobt und wollen (am Johannistag) eine Alternativ-Hochzeit, eine Open-Air-Trauung im Walde feiern. Dazu sind ihre Freundinnen und Freunde eingeladen. Kurz vor der Zeremonie streiten sich beide heftig. Das Mädchen zieht erobst ab, um »sich selbst zu finden«. Der Junge versteht die Welt nicht mehr; niedergeschlagen verläßt er ebenfalls die Szene. Der arrogante, machtbesessene Vater der Braut ist ohnehin nicht mit der Verlobung seiner Tochter einverstanden

und versucht, mit allen Mitteln die Hochzeit zu verhindern. Dabei benutzt er die Hilfe seiner Sekretärin und deren Freundes, eines Mechanikers. Im Laufe des Tages verloben sich die Sekretärin und der Mechaniker; der Geschäftsmann stirbt an einem Herzinfarkt; das Brautpaar verträgt sich wieder, und am Abend kann die Ehe doch noch geschlossen werden.

Diese einfache, recht alltäglich wirkende Geschichte wird von Tippett aber nicht im Sinne der Verismo-Tradition realistisch umgesetzt. Man darf nicht vergessen, daß vor fünfzig Jahren, als Tippett die Arbeit an *The Midsummer Marriage* in Angriff nahm, keine gewachsene englische Operntradition existierte. Das Genre Oper hatte sich ohnehin sehr spät, erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts und dann nur in Form der Italienischen Oper, in Großbritannien etablieren können. Erst um 1900 gab es erste Anzeichen einer englischsprachigen Oper, und erst seit dem Zweiten Weltkrieg (wenn man will, seit *Peter Grimes*) kann man überhaupt von Tradition sprechen.

Zur Entstehungszeit der Gattung Oper in Europa um 1500 besaßen die Engländer ein reiches, vielseitiges, hochentwickeltes Sprechtheater. Mit der neuen, für das Musiktheater unerläßlichen Technik des »stile recitativo« konnten sie nichts anfangen. »Der englische Gentleman möchte nicht nur sein Gehör schmeicheln, sondern auch seinen Geist anregen lassen«, schrieb bissig ein Kommentator zu den ersten Versuchen, Rezitative auf einer englischen Bühne zu präsentieren. Und in einem für seine in London eintreffenden Komponisten-Kollegen verfaßten Merkblatt schrieb 1704 der in England ansässige deutsche Komponist Johann Sigismund Kusser: »suchen sie nur Stücke aus, die dem Geschmack der Engländer entgegenkommen; bloß kein Pathos und wenn unbedingt Rezitativ, dann kurz, ganz, ganz kurz.«

Die Annahme der neuen Gattung Oper wurde außerdem durch die Vorliebe der Briten für die eigene Unterhaltungsform der Masque erschwert. Masques waren üppige, weitschweifige, multimediale und spektakuläre Veranstaltungen, die aus Schauspiel, Clownerie, Pantomime, Gesang, Instrumental- und Chormusik, Ballett und Gesellschaftstanz bestanden, aus einer losen Kette von eher statischen, exotischen und vor allem extrem allegorienreichen Bildern, die ohne erkennbares dramaturgisches Konzept aneinandergereiht wurden. Die sogenannten Demi-Opéras von Henry Purcell (*The Fairy Queen, The Indian Queen, King Arthur* usw.) gehören zu den genialsten Beispielen des Genres, und Purcell war vielleicht das wichtigste Vorbild für Michael Tippett. So ist es nicht überraschend, wenn in *The Midsummer Marriage* einige Merkmale der Masque übernommen worden sind: die rituellen Tänze im zweiten und dritten Akt zum Beispiel, welche die mittelalterlichen Elemente (Erde, Wasser, Feuer, Luft) mit den vier Jahreszeiten in Form von stilisierten Jagdszenen kombinieren; oder das ebenfalls stilisierte, rituelle Agieren der Figuren aus dem Tempel. Und auch die große Party gleich zu Anfang des dritten Akts (dramaturgisch unlogisch, da der Grund für die Feier, die Hochzeit, zu dem Zeitpunkt bereits geplatzt ist) läßt sich mit

dem großen Erntedankfest (bis hin zum lallenden Betrunkenen) aus dem fünften Akt von Purcells *King Arthur* vergleichen. Die Prozession und der Auftritt der Hellseherin tragen ebenfalls starke Masque-Züge, und die triumphale Entdeckung und Präsentation des Brautpaares auf dem Höhepunkt des dritten Aktes in einer zeremoniellen Pose der erotischen Harmonie ist ohne die Masque-Tradition ebenfalls kaum zu verstehen. Vor allem ist *The Midsummer Marriage* keine Erzählung, sondern – wie die alten Masques – eine Allegorie, die Zelebrierung eines Themas, in diesem Falle das der Harmonie.

Die Klangwelt der *Midsummer Marriage* insgesamt ist eine grandiose Zelebrierung der *musikalischen* Harmonie. Dazu eine einmalig originelle: Diese Musik ist im wahrsten Sinne tonal, doch hat man nie den Eindruck, daß hier die ausgelagerten Klänge einer toten Tradition nochmals entfaltet werden. Obwohl er seinen Stil ab etwa 1960 einem faszinierenden Prozeß der Verwandlung und der Erweiterung unterwarf, blieb Tippett bis zuletzt ein Komponist, der – wie er vor etwa zehn Jahren bei einer Podiumsdiskussion provokant sagte – »die Tonalität liebte«. *The Midsummer Marriage* ist das Zentrum einer brillanten Konstellation von Partituren, die zwischen etwa 1935 und 1960 entstanden und die alle von einer extrem, geradezu ekstatisch lyrischen, harmonischen Polyphonie geprägt sind.

Tippett betonte in dem Aufsatz *Die Geburt einer Oper*, er habe die Komplexität des Librettos keineswegs in eine komplexe Tonsprache umsetzen wollen; im Gegenteil: die lyrische Klarheit der Musik sollte ein Gegengewicht zu den verwobenen Mysterien der Handlung sein. Die zum Schluß der Oper erreichte harmonische Lösung der Konflikte in der Geschichte findet ihre musikalische Entsprechung in der gewaltigen A-Dur-Kadenz, in welche die Partitur mündet – das Ergebnis weitreichender harmonischer Prozesse, die die Musik der ganzen Oper untermauern und durch die Spannung ihrer tonalen Beziehungen vorantreiben. Meisterhaft wird diese endgültige musikalische Auflösung nach A-Dur immer wieder angedeutet, um doch im letzten Moment hinausgezögert zu werden.

Ein Musterbeispiel für die Klangwelt der Oper ist die große erste Arie Marks vor dem Auftritt seiner Verlobten, in der er seine zwar noch naiven, von echter Lebenserfahrung unberührten, dafür reinen, ungetrübten Sehnsüchte und Ideale zum Ausdruck bringt. Die Musik dieser Arie ist schonungslos tonal; aber sie klingt absolut neu und frisch, als wenn man an dieser Stelle die natürlichen Gesetzmäßigkeiten der harmonischen Tonalität zum allerersten Mal entdeckte.

Das Allegorienhafte der Oper *The Midsummer Marriage* schlägt sich schon in den Namen der Protagonisten nieder. Das Brautpaar, Mark und Jenifer, hat seine Namen aus der Welt der keltischen Legenden. Der Geschäftsmann heißt King Fisher, was nicht nur an moderne Namen wie Duke Ellington, sondern auch an den mythologischen – und impotenten – Fischerkönig erinnert. Seine Sekretärin heißt Bella (»die Schöne«), ihr Freund: Jack, was nicht nur (im Englischen) »Wagenheber«

bedeutet, sondern auch »Hans Dampf in allen Gassen«, Faktum, und zugleich ist es die umgangssprachliche Form von John (= Johannes).

Diese mythologischen Anklänge deuten die Vielschichtigkeit des allegorischen Geschehens an. Denn es war die erklärte Absicht des Komponisten, in diesem Werk »jene alten dynamischen Rituale, die hinter einer zeitgenössischen Fassade stecken«, neu ins Leben zu rufen: die uralten, primären Kräfte, welche den Verlauf der recht banalen Liebesgeschichte subkutan steuern, aus der unterschwelligigen Tiefe des großen Gedächtnisses heraufzuholen, als sichtbare Archetypen auf der Bühne darzustellen und in die konkrete Handlung des Geschehens miteinzubeziehen.

Dieser Vorgang wird eher begreifbar, wenn man zu der auslösenden Inspiration für *The Midsummer Marriage* zurückgeht. Wie Michael Tippett in seinem Essay *Die Geburt einer Oper* berichtet, war diese Inspiration die Vision von einem tempelartigen Gebäude in der Waldlichtung oben auf einem Hügel. Ähnliche Bilder tauchen häufig in Träumen auf und werden nicht zuletzt von C. G. Jung ausführlich beschrieben. Michael Tippett hatte ohnehin eine besondere Affinität zu solchen Orten: Er lebte jahrzehntelang in der südwestenglischen Grafschaft Wiltshire, ganz in der Nähe von Avebury, wo einer der ältesten Steinkreise der paläolithischen Zeit erstaunlich gut erhalten ist. Diesen kultischen Steinkreis suchte er gerne auf

Merry Maidens, Steinkreis in Cornwall  
(Foto: Udo Haafke)  
Tippett hatte eine besondere Affinität  
zu solchen von Mythen und Legenden  
beherrschten Orten



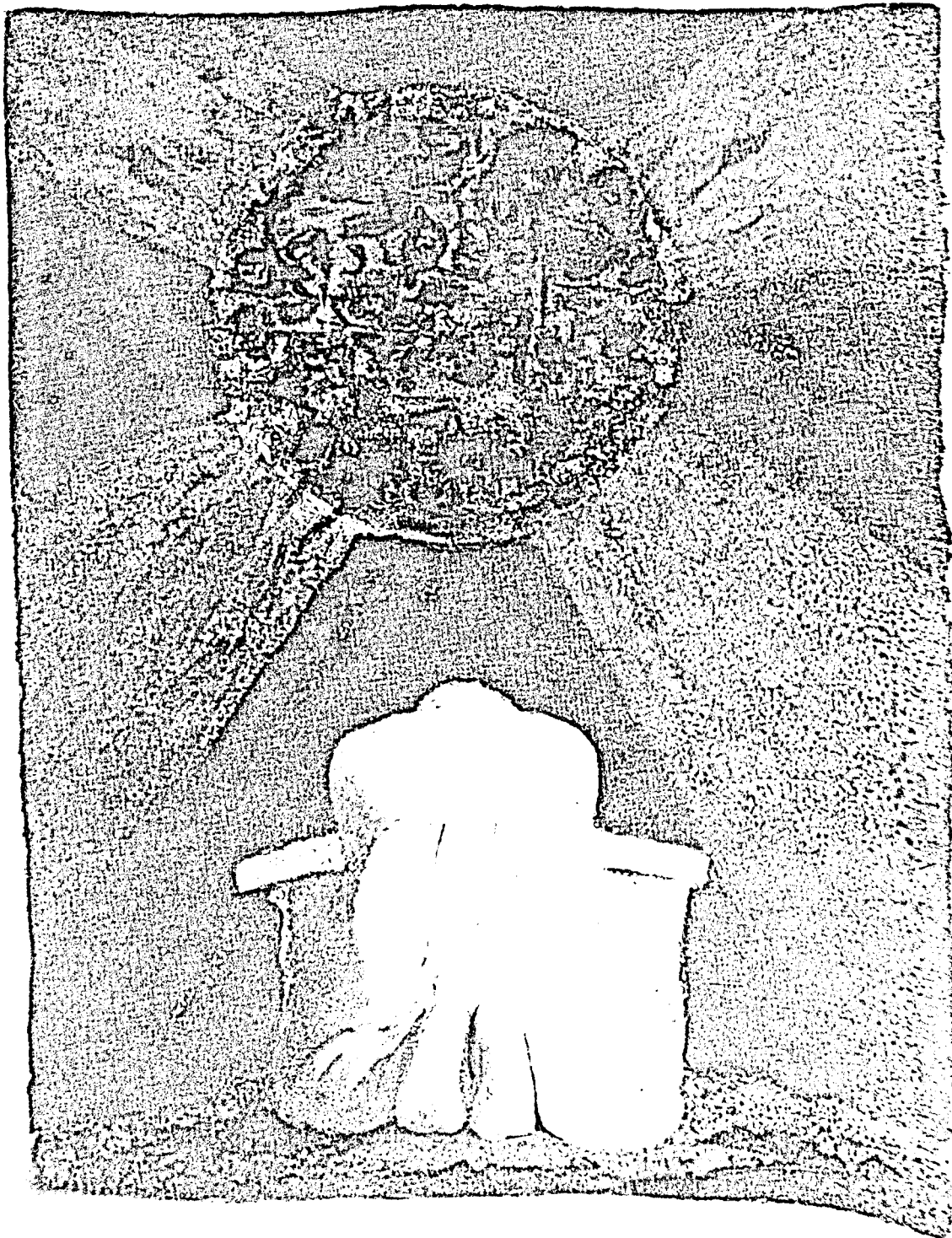
und ließ sich – bezeichnenderweise – für sein Fernsehporträt *Dichter in dürftiger Zeit* dort filmen. Auf jeden Fall stellt man fest, daß seine Bühnenbildidee für *The Midsummer Marriage* diese Vision einer Kultstätte darstellt, eines Ortes, wo der Mensch den Kontakt zu den Göttern gefunden zu haben glaubt, »eine Schnittstelle des Zeitlosen mit der Zeit« (T. S. Eliot). Alle Figuren, die an diesem Ort gelanget, sind von daher Grenzgänger: Sie befinden sich einerseits in der Zeit (die Handlung findet klassisch-korrekt an einem einzigen Tag statt), aber sie können auch ins Zeitlose steigen, in ein Reich, wo ganz andere Gesetze herrschen, wo es keinen *einen* Tag gibt. Ein hilfreicher Vergleich ist der entscheidende Schritt durch den Spiegel, mit dem der Held in Jean Cocteaus Verfilmung des Orpheus-Mythos in die Unterwelt gelangt. Oder: Da (wie William Blake in seiner *Marriage of Heaven and Hell* es sieht) die Götter eigentlich »in der menschlichen Brust« zu finden sind, wagen diese Grenzgänger den Schritt in die eigene Unterwelt, in die eigene Seele, ins Unterbewußtsein, auch in jenes kollektive »Große Gedächtnis« (W. B. Yeats), wo die archetypischen Kräfte schlummern. Wenn der Zuschauer im Theater nicht durch die Komplexität des Librettos und den Allusionsreichtum des Handlungsverlaufs verunsichert werden soll, dann müssen diese Gänge von der Zeit zum Zeitlosen und zurück dramaturgisch plausibel und darstellerisch überzeugend gestaltet werden.

Tippetts auslösende Vision ging aber weiter: Er sah nämlich, wie vor dem Tempel auf der Lichtung ein »sanfter junger Mann von einer kalten, harten jungen Frau zurückgewiesen wird«. Diese für Tippet »sehr typische Situation« wird zu einer wesentlichen Komponente des Werks ausgebaut. Immer wieder stellt man fest, daß die weiblichen Personen in *The Midsummer Marriage* die stärkeren Kräfte sind; sie treffen alle wichtigen Entscheidungen und bestimmen den Verlauf des Geschehens. Jenifer legt zum Beispiel fest, wann und ob überhaupt geheiratet wird; Bella (»du bist immer so stark, so selbstsicher«, singt ihr Freund Jack) entscheidet, daß auch das niedere Paar sich verlobt (»ich habe mich entschlossen: es ist Zeit, daß wir heiraten«); und die einzige Person, die den wahren Durchblick hat, ist ebenfalls eine Frau, die Hellseherin Sosostriis (der Name ist aus Eliots *The Waste Land* übernommen), obwohl sie eigentlich ein Selbstporträt des Komponisten ist.

Dagegen wirken die Männer in *The Midsummer Marriage* ziemlich schwach. Mark macht zu Anfang einen jämmerlichen Eindruck – relativiert durch seine zwar sehr schöne, doch pubertäre und vor allem einseitige romantische Vorstellung von Liebe und Natur. Jack, der Mechaniker, ist zunächst ein echter Hans Dampf in allen Gassen (er wird auch vom Chor als »Jack of all trades« höhnisch apostrophiert); ein Opportunist, der jeden Job gegen Bezahlung annimmt und erst durch den Einfluß Bellas lernt, nein zu sagen. Und das laute, arrogante Auftreten des Geschäftsmanns King Fisher soll lächerlich wirken; er brüllt herum, beschimpft sowohl Mark als »indolenten Sozialempfänger« als auch dessen Freunde, ist aber selber ohne seine Sekretärin absolut handlungsunfähig. Diese realen

Man sagt über den Dichter William Blake, daß seine Symbolik schwer zu durchschauen sei als andere. Er liegt daran, daß er, im Gegensatz den meisten seiner besser gestellten Zeitgenossen, ohne die klassische griechische Mythologie aufgewachsen ist und deshalb eine eigene, primitive Mythologie erfunden hat, mit der er sich auskannte. Er erfand seine eigenen Versionen von Bildern, selbst archetypisch sind, so daß sie wohl erkennen, wenn sie uns männlich vertraut werden; nur eben größerer Schwierigkeit. Bis zu einem gewissen Grade gilt das auch für *Midsummer Marriage*. Aber was dem so ist, dann ist die Schwierigkeit es wert, überwunden zu werden; es ist gar nicht schwer, sie zu überwinden. Die Bilderwelt ist archetypisch, das bedeutet im Inneren erkannt und selbständig. Die oberflächliche Unverständlichkeit geht nicht sehr tief. Die innere Verständlichkeit ist zutiefst überzeugend.

Robert Donington



William Blake: *The Song of Los (Das Lied von Los)*, 1795

Kraft- und Machtverhältnisse werden auf der zeitlosen Ebene durch die rituellen Tänze im zweiten Akt verdeutlicht. In jeder dieser drei stilisierten Jagdszenen wird nämlich ein männliches Tier von einem weiblichen verfolgt, bedroht, gefangen, gepeinigt – und beinahe getötet. Und auch wenn Bella – durch diesen Blick ins Zeitlose, diese Begegnung mit der eigenen Psyche erschrocken – behauptet, daß sie »für all diese Mysterien nicht geboren« sei, stimmt dies natürlich nicht: denn im nächsten (realen) Moment kämmt sie sich die Haare und singt bewußt und ungeniert: »Die Pracht einer Frau sind ihre Haare; durch die Haare eines Mädchens werden die Männer gefangen«. Damit beweist sie, daß sie sehr wohl die Mechanismen der Mysterien intuitiv begriffen hat.

Diese Mysterien muß das Brautpaar ausleben; Mark und Jenifer sind diejenigen, die den »Schritt durch den Spiegel« von der Zeit zum Zeitlosen immer wieder vollziehen müssen. Am Schluß seiner Vision sah Tippett, wie die junge Frau (Jenifer) nach oben verschwand, während der junge Mann (Mark) nach unten in die Erde stieg. Kurz danach kehrten sie wieder zurück und begannen verschiedenartige Arien zu singen, bevor die Vision verebbte.

Damit erreichte Tippett den Kerngedanken der Oper, den Leitfaden aller seiner »kollektiven« Werke. »She must leap and he must fall«, singt der Chor; die Frau muß nach oben springen, der Mann nach unten fallen. Und später umgekehrt: »He must leap and she must fall«. Denn beide, Jenifer wie auch Mark, sind unvollkommene, unreife, unharmonische Persönlichkeiten. Eine Union dieser Persönlichkeiten ist am Anfang der Oper noch nicht möglich. Jenifer glaubt zu Beginn, daß Wahrheit wichtiger als Liebe ist. Sie muß dann erfahren, daß beide Konzepte zusammengehören. Und Mark muß von seiner pubertären Vorstellung von oberflächlicher Schönheit und Romantik abrücken und durch die Begegnung mit der Erde (und – sehr explizit – mit der Sexualität) lernen, die Dinge (und die Menschen) als das zu akzeptieren, was sie wirklich sind.

»For me the light, for you the shadow«, singt Jenifer, als sie in den Himmel verschwindet – für mich das Licht, für dich der Schatten; »sie ist ins Licht verschwunden, sie läßt mich zurück im Dunkeln«, lamentiert Mark. Nun müssen beide erfahren, daß man sowohl sein »Licht« als auch seinen »Schatten« kennen muß: »nur so kann man ganz werden«. Deswegen muß Mark nachher »seinen Weg von der Hölle zum Himmel erklimmen«, während Jenifer »Mark werden und das Biest suchen« muß. Denn »nur so« können auch sie »ganz« werden, d. h. integrierte, reife Persönlichkeiten.

Bei dieser lebensnotwendigen Suche nach Licht und Schatten geht es nicht um eine »Bekehrung zu entgegengesetzten Werten«, um C. G. Jung zu zitieren, sondern – und dies ist der Kernpunkt – »um eine Erhaltung der bisherigen Werte zusammen mit der Anerkennung von deren Gegensätzen«. Denn nur aus dem Zusammentreffen von Gegensätzen entsteht Harmonie, die Tochter des Krieges und der Liebe.

Wenn wir überhaupt als Menschen uns unter der Sonne bewegen, müssen wir das Unwahrscheinliche als alltäglich akzeptieren.

Christopher Fry

Wenn die beiden jungen Liebenden nach der Entdeckungsreise durch die eigene Seele in die Zeit zurückkehren, steht nur noch eins im Wege: der Geschäftsmann, der immer noch versucht, notfalls mit Gewalt seine Rechte als Vater durchzusetzen und die ersehnte (und jetzt möglich gewordene) Trauung – und die damit implizierte Fortpflanzung der Menschheit – zu verhindern. Er muß also sterben. Es ist nicht persönlich gemeint (deswegen ist Jenifer auch nicht traurig), aber die Zeiten haben sich geändert, die Welt hat sich weitergedreht, die alte Generation muß abtreten und die Fackel an die nächste Generation weiterreichen. »Trauert nicht um einen Mann, der niedergeht«, singen wiederholt Jenifers Freundinnen, »er macht Platz für einen Schönen«. Denn »alles fällt und wird wieder erbaut, und die es wiedererbauen sind heiter«.

Jeder Angelsachse, der den englischen Titel *The Midsummer Marriage* liest oder hört, denkt zwangsläufig und sofort an den *Sommernachtstraum* von William Shakespeare. Im Original heißt Shakespeares genialste Komödie nämlich *A Midsummer Night's Dream*. Die Assoziation ist also vorprogrammiert und sicherlich auch von Tippett beabsichtigt. Denn es geht auch Shakespeare nicht um irgendeine Sommernacht, sondern ebenfalls um einen Traum, eine Vision in einer bestimmten Sommernacht: der Johannismacht, der Nacht der Sonnenwende. Dies ist ein wesentlicher Aspekt von Shakespeares »Traum«, der von der gängigen deutschen Übersetzung des Komödientitels sträflich ignoriert wird.

Obwohl Tippett nie ausdrücklich darauf hinwies, gibt es viele Gemeinsamkeiten zwischen *The Midsummer Marriage* und *A Midsummer Night's Dream*. In beiden Stücken geht es (auf der realen Ebene) um eine Hochzeit (bei Shakespeare sogar um eine Doppelhochzeit), die erst nach Überwindung einiger Hürden vollzogen werden kann. Und in beiden Stücken findet die Handlung in einem Zauberwald statt, an einem magischen Ort, wo sich die volle Kraft der Natur entfalten kann mit deren beiden gegensätzlichen, doch unerläßlichen Aspekten: die Natur als fruchtbar Gebärende, überschwenglich und lebenspendend; die Natur als Zerstörerin.

Schließlich geht es in beiden Werken um ein und dasselbe zentrale Phänomen, die »Wechselwirkungen zweier Welten [...], der natürlichen und der übernatürlichen. Deshalb« – wie Tippett in seinem bereits zitierten Aufsatz *Die Geburt einer Oper* weiter ausführt – »gibt es Ereignisse, Einzelheiten in der Geschichte, die ambivalent, wenn nicht ganz und gar irrational sind«. Das ist ziemlich beschönigend ausgedrückt, denn gerade diese »irrationalen Ereignisse« haben die Rezeption der *Midsummer Marriage* erschwert, an diesen Ereignissen scheitern Regisseure, verzweifeln Zuschauer. Das muß jedoch überhaupt nicht sein. Daß es gelingen kann, solche Ereignisse kräftig und überzeugend umzusetzen, beweist jede normale Inszenierung von Shakespeares *Sommernachtstraum*. Denn eine extremere Irrationalität als die Szene, wo die Feenkönigin Titania nackt in den Armen eines in einen Esel verwandelten Webers (namens Bottom, also »Gesäß«) entdeckt wird, kann

Man muß sich diesem Werk wie einem Traum ergeben und ihm erlauben, seine speziellen logischen und mythischen Notwendigkeiten festzusetzen.

John Lloyd Davies

man sich kaum vorstellen. Das ist ein absolut irrationales Ereignis – aber keineswegs unsinnig. Eher im Gegenteil.

Schlüsselfigur des Ganzen ist die Hellseherin Madame Sosotris, die Vermittlerin zwischen beiden Welten, der natürlichen und der übernatürlichen, die in den Worten des Chors »ihren Blick auf die Welt der Seele wirft« und gegen Ende des dritten Aktes von *The Midsummer Marriage* die erste wahre Vision von echter Harmonie verkündet; einer Harmonie, die – natürlich – von King Fisher sofort als Gefahr erkannt wird. Für ihn ist die Harmonie gefährlich, er will sie nicht, weil er nichts mit ihr anfangen kann. Madame Sosotris ist, wie schon erwähnt, ein Selbstporträt des Komponisten. Zum einen beschreibt sie die horrenden Schmerzen des schöpferischen Prozesses. Zum anderen – und viel wichtiger – ist sie die Personifizierung von dem, was Michael Tippett in seinem Aufsatz *Ein Komponist und sein Publikum* als »der wahre Auftrag des Künstlers« definiert: die »gewaltigen Reservoirs der menschlichen Seele, in dem uralte und neue Bilder in einem großen dämonischen Kessel miteinander verschmelzen; Bilder der Vergangenheit, Formen der Zukunft«.

Michael Tippett hielt *The Midsummer Marriage* für eines seiner allerbesten Werke, »das Ergebnis einer kurzen Phase im Leben eines Künstlers, da alles richtig fließt.« Doch war er sich der unbestreitbaren Problematik des Stückes lange vor der Premiere voll bewußt: »jetzt, nachdem ich damit fertig bin, einen (wie ich hoffe!) magischen musikalischen Schleier zu weben, um mein ungewöhnliches Textbuch zu umhüllen, so daß das Endergebnis (wie ich abermals hoffe!) den Eindruck jener unauflöselichen Einheit von Drama und Musik vermittelt, die man Oper nennt ...« (*Die Geburt einer Oper*). Über den »magischen Schleier« der Musik waren jedoch von Anfang an fast alle Zuhörer einer Meinung: Die erstaunliche, überschwengliche lyrische Qualität der Musik, die pulsierende rhythmische Vitalität, der scheinbar grenzenlose harmonische Reichtum stießen auf fast einhellige Begeisterung.

Das gleiche müßte auch bei den Bildern der Handlung möglich sein; denn das sind gerade jene »Bilder der Vergangenheit« und »Formen der Zukunft«, die Kunst machen; »Bilder voller Kraft für ein dekadentes, Bilder voller Stille für ein zu gewalttätiges Zeitalter; Bilder der Versöhnung für eine durch Spaltung zerrissene Welt; Bilder voll reichhaltiger, üppiger, schwelgerischer Schönheit in einer Zeit der Angst, der Mittelmäßigkeit und der Horrorszenarien«.

Solche Bilder brauchen wir heute mehr denn je.

John Donne

### Der Floh

Sieh diesen Floh! und sieh zugleich  
Wie wenig das, was du mir weigerst, heißt.  
Mich biß er erst, nun beißt er dich,  
In ihm wird unser beider Blut vermischt.  
Gesteh, daß solchen Akt kein Mensch  
Sündig, schandbar, und Raub der Unschuld nennt.  
Der da genießt, eh er lang freit,  
Labt sich, und schwillt vom einen Blut der zwei;  
Und uns wär dies mißgönnt aus Schicklichkeit?

Doch sacht! halt ein! Drei Leben laß  
Dem Floh, der uns vermählt, und mehr als das:  
Der Floh bist du, dann ich, zuletzt  
Ist er uns Hochzeitstempel, Hochzeitsbett:  
Den Eltern, dir, zum Trotz, gepaart  
In der Klausur aus lebendem Gagat.  
Zwar bist du meinen Mord gewohnt,  
Doch Selbstmord laß, und Sakrileg – vor Gott  
Drei Todsünden für dreifach grausen Tod.

O rasche Willkür! hast du jetzt  
Den Nagel mit der Unschuld Blut benetzt?  
Worin denn fehlte dieser Floh  
Als in dem Tröpfchen, das er aus dir sog?  
Du sagst (und brütest dich erst recht),  
Du fändest weder dich noch mich geschwächt.  
Schon wahr – wie eitel Ängste sind!  
Nur soviel Ehre, gibst du dich mir hin,  
Verfällt, wie dir der Flohtod Leben nimmt.

Deutsch von Werner von Koppenfels

Die antiken Dichter beseelten alle Dinge der sinnlichen Wahrnehmung mit Göttern oder Geistern, verliehen ihnen Namen und statteten sie aus mit den Eigenschaften von Wäldern, Flüssen, Bergen, Seen, Städten, Völkern und was immer ihre erweiterten & zahlreichen Sinne gewahren konnten.

Und im besonderen studierten sie den Geist jeder Stadt & jedes Landes, denen sie einen Platz unter ihren jeweiligen geistigen Gottheiten zuwiesen;

Bis ein System entstand, aus dem einige ihren Vorteil zogen und die Masse versklavten, indem sie versuchten, die geistigen Gottheiten zu erkennen oder aus ihren Dingen herauszuziehen: so begann die Priesterschaft;

Die den Werken der Dichter ihre Formen der Anbetung entlehnte. Und schließlich verkündeten sie, daß die Götter dies so angeordnet hätten.

So vergaßen die Menschen, daß Alle Götter in der menschlichen Brust wohnen.

William Blake

aus: Die Hochzeit von Himmel und Hölle  
Deutsch von Thomas Eichhorn

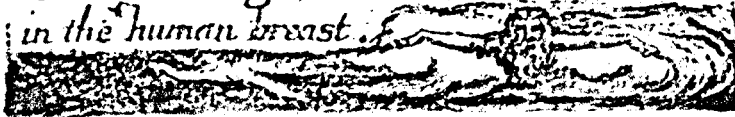


The ancient Poets examined all sensible objects,  
with Eyes or Senses, calling them by the names and  
assigning them with the properties of woods, rivers,  
mountains, lakes, seas, nations, and whatever their  
enlarged & numerous Senses could perceive.

And particularly they studied the genius of each  
city & country, placing it under its mental deity.  
Till a system was formed, which some took ad-  
vantage of to enslave the vulgar by attempting to  
realize or abstract the mental deities from their  
objects: thus began Priesthood.

Choosing forms of worship from poetic tales,  
And at length they pronounced that the Gods  
had created such things.

Thus men forgot, that All deities reside  
in the human breast.



T. S. Eliot

Burnt Norton

Ein Weg hinauf, hinab ist einer und derselbe.

Fr. 60

Herakleitos (*Übers. Georg Burckhardt*)

I

Jetzige Zeit und vergangene Zeit  
Sind vielleicht gegenwärtig in künftiger Zeit  
Und die künftige Zeit enthalten in vergangenen.  
Ist alle Zeit auf ewig gegenwärtig  
Wird alle Zeit unerlösbar.  
Was hätte sein können ist eine Abstraktion  
Und bleibt als unentwegte Möglichkeit bestehen  
Nur in einer Welt spekulativen Denkens.  
Was hätte sein können und was gewesen ist  
Weisen auf ein stets gegenwärtiges Ende.  
In der Erinnerung widerhallen Schritte  
Den Gang entlang, den wir niemals beschritten,  
Gegen die Tür zum Rosengarten hin,  
Die wir nie geöffnet. So hallen meine Worte wider  
In deinem Sinn.

Doch wozu es dient

Den Staub auf einer Schale mit Rosenblättern aufzustören  
Ich weiß es nicht.

Andere Töne hallen

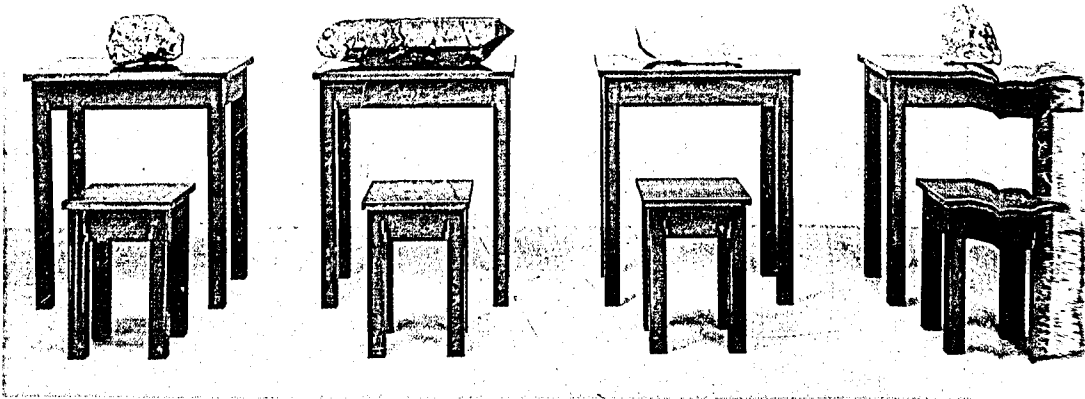
Im Garten wider. Wollen wir ihnen folgen?  
Rasch, sprach der Vogel, suche sie, suche sie,  
Dort, um die Ecke. Durch das erste Tor  
In unsere erste Welt hinein, wollen wir folgen  
Dem Lockruf der Drossel? In unsere erste Welt.  
Dort waren sie, würdevoll, unsichtbar,  
Glitten schwerelos über das welke Laub  
In der herbstlichen Hitze, durch die zitternde Luft,  
Und der Vogel rief, antwortend der ungehörten  
Im Gebüsch verborgenen Musik, und der ungesehene Augenstrahl  
Tastete, denn die Rosen  
Sahen aus, wie Blumen, die angesehen werden,  
Dort waren sie, Gäste bei uns, empfangen und empfangend.  
So schritten wir und sie in einem formellen Muster  
Den leeren Baumgang entlang, in das Buchsbaum-Rondell hinein  
Um in das entleerte Becken hinabzusehen.  
Trocknes Becken, trockner Beton, braungerändert,  
Und Wasser aus Sonnenlicht füllte das Becken  
Und sacht, sacht erhob sich die Lotosblume,  
Die Wasserfläche funkelte aus dem Lichtherz  
Und sie standen hinter uns, gespiegelt im Becken.  
Da zog eine Wolke vorbei und das Becken war leer.  
Geh, sprach der Vogel, denn das Laub war voller Kinder,  
Die sich erregt versteckten und ihr Lachen verhielten.  
Geh, geh, geh, sprach der Vogel: die Menschen  
Ertragen nicht sehr viel Wirklichkeit.  
Vergangene Zeit und künftige Zeit,  
Was hätte sein können und was gewesen ist  
Weisen auf ein Ende, das stets gegenwärtig ist.

### III

Dies ist ein Ort der Entfremdung.  
Vorangegangene und nachfolgende Zeit  
Im Dämmerlicht: weder Tageshelle,  
Die alle Form in klare Ruhe taucht  
Und Schatten in ein flüchtig Schönsein wandelt,  
Mit langsam stetem Kreisen Dauer vortäuscht –  
Noch Dunkel, das die Seele läutert,  
Das Sinnliche entleerend durch Entzug,  
Die Liebe reinigend vom Zeitlichen.  
Nicht Fülle noch Leere. Nur ein Flackern  
Über die zeitgeschalteten Gesichter  
Von der Zerstreuung durch Zerstreuung abgelenkt,  
Flüchtiger Einfälle voll, bar jedes Sinns,  
Gedunsene Trägheit ohne Sammlung  
Menschen und Papierfetzen, vom kalten Wind gewirbelt  
Der vor und nach der Zeit weht  
Wind, von kranken Lungen ein- und ausgeatmet  
Vorangegangene und nachfolgende Zeit. [...]  
Steige hinab, nieder  
In das Reich unentwegter Einsamkeit,  
Welt nicht Welt, sondern Nicht-Welt,  
Innerliches Dunkel, Enteignung  
Und Entblößung von jeglichem Eigentum,  
Eintrocknen der Welt der Sinne,  
Entleerung der Welt der Phantasie,  
Ohnmacht der Welt des Geistes.  
Dies ist der eine Weg, und der andere  
Ist derselbe, nicht in der Bewegung,  
Sondern im Verzicht auf Bewegung; indessen bewegt sich die Welt  
Begehrlich auf ihren metallenen Gleisen  
Der vergangenen und künftigen Zeit.

aus: Vier Quartette

Deutsch von Nora Wydenbruck



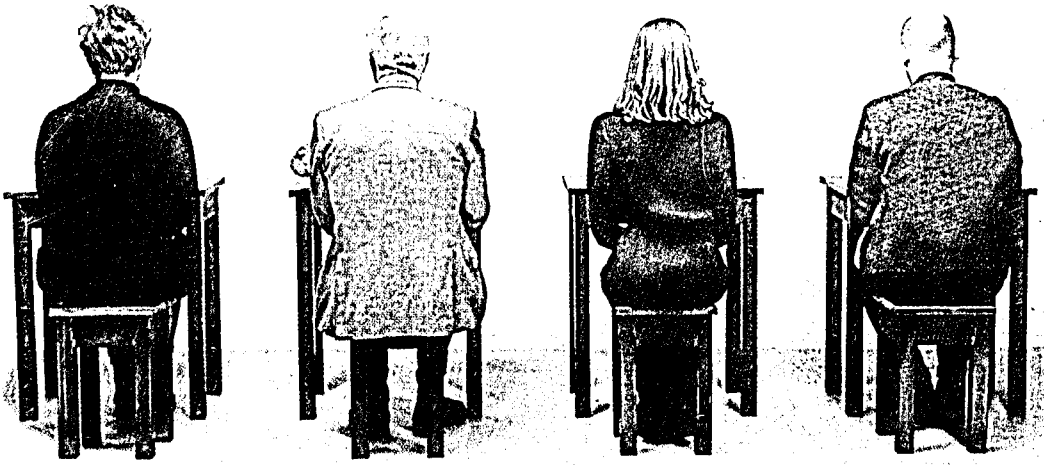
Marina Abramović: *Waiting for God*  
(Warteraum), 1994

Tomas Tranströmer

### Die Steine

Die Steine, die wir geworfen, höre ich  
fallen, glasklar durch die Jahre. Im Tal  
fliegen die verworrenen Handlungen  
des Augenblicks schreiend von  
Wipfel zu Wipfel, verstummen  
in Luft, dünner als die des Jetzt, gleiten  
wie Schwalben von Gipfel  
zu Gipfel, bis sie  
die äußersten Plateaus erreicht haben  
längs der Grenze des Seins. Dort fallen  
all unsre Taten  
glasklar  
auf keinen andern Boden  
als uns selbst.

Deutsch von Hanns Grössel



© VG Bild-Kunst, Bonn 1998

Marina Abramović: *Waiting Room*  
(*Warteraum*), Version II, 1994

Tomas Tranströmer

### Präludium II

Zwei Wahrheiten nähern sich einander. Eine kommt von innen, eine  
kommt von außen,  
und wo sie sich treffen, hat man eine Chance, sich selbst zu sehen.

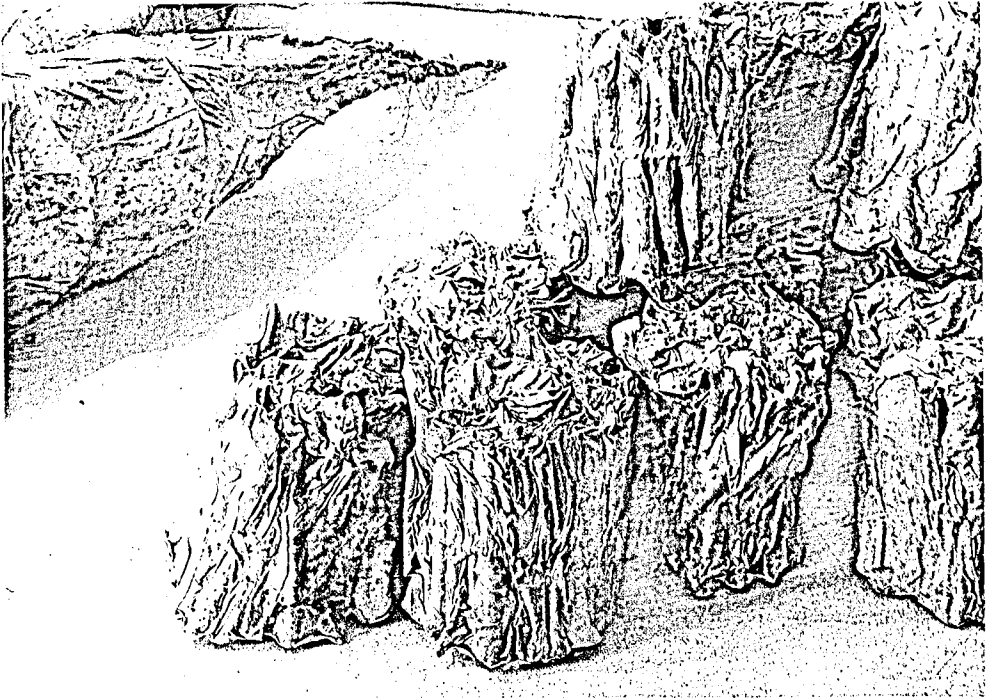
Wer merkt, was grade geschieht, ruft verzweifelt: »Stehenbleiben!  
Egal, was passiert – wenn ich nur mich selbst nicht erkennen muß.«

Und ein Boot ist da, das anlegen will – es genau hier versucht –  
es wird Tausende von Malen versuchen müssen.

Aus dem Dunkel des Waldes kommt ein langer Bootshaken, wird durch  
das offene Fenster geschoben,  
zwischen die Partygäste, die sich warmgetanzt haben.

Deutsch von Hanns Grössel





Merve: Bündel, 1994

William Blake

### Der Garten der Liebe

Ich ging in den Garten der Liebe  
Und sah, was noch nie ich gesehn:  
Wo einst ich gespielt auf dem Rasen,  
Sah eine Kapelle ich stehn.

Und verschlossen war'n ihre Tore,  
Und »Du sollst nicht« war an sie geschlagen;  
So wandt' ich mich hin in den Garten der Liebe,  
Der so viele süße Blumen getragen;

Und ich sah, daß er voll war von Gräbern  
Und Steinen anstelle des Blust,  
Und schwarze Priester im Grunde machten die Runde  
Und banden mit Ranken meine Freude und Lust.

aus: Lieder der Erfahrung  
Deutsch von Thomas Eichhorn

## Robert Braunmüller. Eine moderne *Zauberflöte*? Tippetts Oper *The Midsummer Marriage* und ihr Vorbild

*The Midsummer Marriage* spielt in einer verwirrenden Welt unterschiedlichster Zeiten und Stile. In einem englischen Zauberwald streitet sich ein moderner Geschäftsmann in Begleitung seiner Sekretärin mit altgriechischen Priestern herum. Seine Tochter Jenifer und ihr Liebhaber Mark verwandeln sich in Athene und Dionysos, später in die indischen Götter Schiva und Párvati. Und ganz zuletzt erklingt ein christlicher Choral im Orchester. Wie schon in seinem Oratorium *A Child of Our Time*, das durch Spirituals und Bach-Anklänge über den konkreten Anlaß der nationalsozialistischen Judenverfolgung hinaus gegen Inhumanität und Intoleranz protestiert, griff Tippett auch in seiner ersten Oper zu bewußten Anachronismen, um die Überzeitlichkeit der Handlung auszudrücken.

Man braucht nicht den bis in die späten vierziger Jahre zurückreichenden Synkretismus der New-Age-Bewegung zu bemühen, der das Denken des Komponisten zweifellos beeinflusste, um diese Synthese aus Gegenwart und Antike, Europa und Indien zu verstehen. Es genügt ein Blick in Mozarts *Zauberflöte*: Hier tragen Sklaven einen »prächtigen türkischen Tisch« in ein altägyptisches Zimmer. Ein japanischer Prinz verirrt sich bei der Jagd in eine Gegend, die nur wenige Stunden von den ägyptischen Pyramiden entfernt ist, in deren Keller zuletzt vor der schwierigsten Prüfung zwei geharnischte Priester einen protestantischen Kirchenchoral anstimmen.

Die Übereinstimmungen sind gewollt. »Jenifer und Mark, Jack und Bella, die beiden sich ergänzenden Liebespaare meiner Oper *The Midsummer Marriage* sind direkte Nachkommen von Tamino und Pamina, Papageno und Papagena«, heißt es in Tippetts Essay *Love in Opera*. Tatsächlich gibt es zahlreiche Entsprechungen zwischen beiden Werken. Marks Herkunft ist so dunkel wie die Taminos, über den man aus Emanuel Schikaneders Libretto nicht viel mehr erfährt, als daß er ein Königssohn sei. Marks Geliebte Jenifer ist wie Pamina die Tochter des personifizierten negativen Prinzips, das bei Tippett allerdings von einem Mann, King Fisher, verkörpert wird. Wie Papageno bei der Königin der Nacht, steht Jack anfangs in den Diensten King Fishers, und er ist nicht weniger stolz auf seine Geschicklichkeit als Mechaniker wie sein Kollege auf seinen florierenden Handel mit Vögeln.

Tippett orientierte sich jedoch weder an den grellen Späßen der Papageno-Handlung noch an den spektakulären Theatereffekten der *Zauberflöte*, in der sich Berge öffnen und Menschen plötzlich im Boden versinken. Den Anknüpfungspunkt zu *The Midsummer Marriage* bot vielmehr eine Lesart, die mit der Theaterwirkung von Mozarts Oper nur wenig zu tun hat. Der englische Komponist ließ sich von spekulativ-esoterischen Deutungen anregen, die vor allem am unbezweifelbar vorhandenen freimaurerischen Gedankengut von Emanuel Schikanee-

ders Libretto anknüpfen. Im Zentrum steht das Prüfungsritual des zweiten Akts. Tamino und Pamina durchlaufen wie Mark und Jenifer einen Übergangsritus, der in nahezu allen menschlichen Kulturen den Übergang zwischen einer alten und einer neuen Identität regelt.

In weit geringerem Maß, als es die esoterische Interpretation der *Zauberflöte* glauben machen will, spiegelt Schikaneders Libretto hier ein uraltes Menschheitswissen. Die Geschichte Taminos, der vom Jüngling zum Mann reift und am Ende in eine neue soziale Ordnung eintritt, entspricht vor allem der literarischen Mode an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Die *Zauberflöte* ist ein dramatisierter Bildungsroman, der sich von Wielands *Geschichte des Agathon* oder Goethes *Wilhelm Meister* lediglich durch das literarische Niveau, nicht aber durch die inhaltliche Botschaft unterscheidet. Auch der Geheimbund der Eingeweihten, der ordnend ins Leben des einzelnen eingreift und im Namen der Menschheit die Welt regiert, hat seine Parallelen etwa in der Turmgesellschaft von Goethes Roman.

Die *Zauberflöte* gehört seit nunmehr zweihundert Jahren zum eisernen Bestand des Opernrepertoires, dennoch wurde ihre Handlung so gut wie nie nachgeahmt. Die Reifung einer Persönlichkeit läßt sich als langsamer, in kleinen Schritten vollziehender Prozeß besser in einem Erzähltext als auf dem Theater darstellen. Die *Frau ohne Schatten*, deren Libretto Hugo von Hofmannsthal vor allem im letzten Akt in bewußter Anlehnung an die *Zauberflöte* entwarf, ist wohl die einzige Oper mit vergleichbarer Thematik.

Trotz ähnlicher Inhalte ist Tippetts Dramaturgie von Mozart und Strauss gleich weit entfernt. Eine der Sprecherszene in der *Zauberflöte* vergleichbare Konfrontation zweier Figuren, bei der rationale Argumente ausgetauscht werden, sucht man in *The Midsummer Marriage* vergebens. Jack und Bella wechseln kein Wort mit dem anderen Paar; King Fishers Debatten mit den Weisen scheitern am wechselseitigen Nicht-Verstehen. Seine Versuche, mit Mark und Jenifer zu sprechen, werden nicht erwidert. Auch eine psychologische Vertiefung der Vorgänge vermied Tippett bewußt. Eine Entscheidungsszene wie im dritten Akt der *Frau ohne Schatten*, in der sich die Kaiserin angesichts des versteinerten Gemahls dazu durchringt, ihr Glück nicht mit dem Unglück der Färberfamilie zu erkaufen, hat Tippett nicht komponiert.

Worauf Tippetts Dramaturgie zielt, wird am deutlichsten im Finale des ersten Akts, wenn Mark und Jenifer nach ihrer Trennung wieder aufeinandertreffen. Das sich anbahnende Rededuell wird sogleich von den Weisen unterbrochen, die mit pompösem Zeremoniell aus dem Tempel treten und zur Ordnung mahnen. Die Auseinandersetzung wird zu einem Ritual organisiert, bei dem sich Tänzer hinter den beiden Kontrahenten versammeln und den Inhalt in symbolisch überhöhter Form darstellen. Die Selbstfindung von Mark und Jenifer bleibt ein Geheimnis, das auf der Bühne nicht dargestellt wird und nur intuitiv erfaßt werden kann.

Anders als bei Mozart oder Strauss blickt der Zuschauer nicht hinter die Mauern des Prüfungstempels. Die Erneuerung der Persönlichkeit vollzieht sich in Tippetts Oper als symbolischer Vorgang, der ein geheimnisvolles Rätsel bleibt. Er wird nach außen durch die *Ritual Dances* des zweiten Akts versinnbildlicht. Tippetts unkonventionelle Dramaturgie knüpft dabei durchaus an die Operntradition an. Daß der entscheidende Wendepunkt der Handlung nicht im Dialog, sondern durch eine Tanzszene dargestellt wird, hat sein Vorbild im Finale des ersten Akts von Henry Purcells *Dido and Aeneas*, wo der Zuschauer nur aus einem den Akt beendenden Triumphtanz schließen kann, daß die Königin dem Werben des trojanischen Helden nachgegeben hat.

Tippett verzichtete auf den bei Strauss das Geschehen insgeheim lenkenden Keikobad ebenso wie auf Mozarts allwissenden Sarastro. In *The Midsummer Marriage* gibt es keine übernatürliche Ordnung über den Menschen. An ihrer Stelle steht eine überpersönliche Macht, die erst das 20. Jahrhundert entdeckt hat und von der die Aufklärung noch nichts ahnte. Mark und Jenifer werden von ihrem Unterbewußtsein getrieben. Jenifer sah die Treppe, die nach oben führt, bereits in ihren Kindheitsträumen; Mark hält die Weisen für seine Eltern und war schon oft beim Tempel, ohne jedoch die Höhle zu betreten. Beide möchten durch Selbsterfahrung ihre Träume deuten und bewältigen. Die Ordnung, in die Mark und Jenifer am Ende der Oper integriert werden, verkörpern sie selbst. Denn weitere Prüfungen finden nicht mehr statt. Symbol dafür ist die Zerstörung des Tempels, der am Ende der Oper seine Funktion verloren hat und laut Tippetts Szenenanweisung nur noch als Ruine dasteht.

*The Midsummer Marriage* beginnt mit dem Gemeinplatz eines jeden Bildungsromans. Eine Figur begibt sich auf eine Reise ins Ungewisse, und das Übergangsritual nimmt seinen Lauf. In der *Zauberflöte* verirrt sich Tamino vor die Tempel Sarastros, während Pamina inzwischen ihre Jungfräulichkeit verteidigt und den Retter erwartet. Erst im zweiten Akt wird sie ohne ihr Wissen in Taminos Prüfung einbezogen und erlebt dessen Schweigen als Katastrophe. »Weisheitslehre sei mein Sieg, Pamina, das holde Mädchen, mein Lohn«, versichert Tamino einem Priester. Sein Begehren wird durch den zeitlichen Aufschub sublimiert; das Schweigegelübde gegenüber den Frauen läßt sich als rationale Kontrolle verstehen, der sich jedes Gefühl und damit auch die Liebe unterwerfen muß.

Tippett vertauschte die Geschlechterrollen. Die im 18. Jahrhundert noch selbstverständliche Zuordnung von Vernunft und Gefühl auf die Geschlechter verkehrt *The Midsummer Marriage* ins Gegenteil. Hier begibt sich die Frau auf die Suche nach Weisheit, während der Mann das scheinbare Ende der Beziehung als Katastrophe erlebt: Jenifer erscheint in Reisekleidern vor dem konsternierten Mark und sagt die geplante Hochzeit ab. Sie betritt die geheimnisvolle Treppe zum Himmel und beginnt eigenständig und unabhängig von ihrem Geliebten den Initiationsprozeß, während Mark erst vom Chor getrü-



Duane Michals: *The Illuminated Man*  
(*Der beleuchtete Mann*)

stet werden muß, ehe er in die Höhle hinabsteigt, deren Pforten sich wie die Tore des Tempels in der *Zauberflöte* von selber öffnen und schließen.

Hinter der Himmelstreppe und dem Höhleneingang verbergen sich Bereiche menschlicher Erfahrung, die bei Mozart und Schikaneder tabuisiert bleiben. Überträgt man das Finale des ersten Akts von Tippetts Oper auf die Figurenkonstellation der *Zauberflöte*, dann verwandelt sich Jenifer in den weisen Sarastro, Mark dagegen in den triebhaften Monostatos oder die ihren Gefühlen bis zur Raserei ausgelieferte Königin der Nacht. Anders als Tamino und Pamina erleben Tippetts Figuren die Extreme ihrer Persönlichkeit, um sich dann von ihnen zu befreien. »Bist du eine Schlange, so wurde ich zur Heiligen«, faßt Jenifer die kontroversen Erlebnisse zusammen. Ihre Seele tanzte in einer körperlosen Welt des Intellekts mit den Sternen, während Mark in einen triebhaften Naturzustand verfiel und mit Stieren einen Lebensquell umkreiste. Übersteigerte Spiritualität und Triebhaftigkeit erscheinen hier als Extreme, die entsprechend dem der Partitur vorangestellten Motto »Du sollst sagen: ich bin ein Kind der Erde und des gestirnten Himmels« im weiteren Verlauf der Initiation zu einer Synthese vereint werden sollen. Wiederum ergreift Jenifer die Initiative. Sie hält ihrem Geliebten einen Spiegel vors Gesicht und zeigt ihm seinen entfremdeten Zustand. Dann steigt sie selbst in die Höhle hinab, um die eigene Begrenztheit zu überwinden, während Mark die Treppe hinaufschreitet. Nach ihrer erneuten Rückkehr am Schluß der Oper sind die Gegensätze schließlich harmonisch vereint. Jenifer sieht ihre Liebe durch Weisheit bereichert, während Mark seine Sinnlichkeit als gereinigt erfährt.

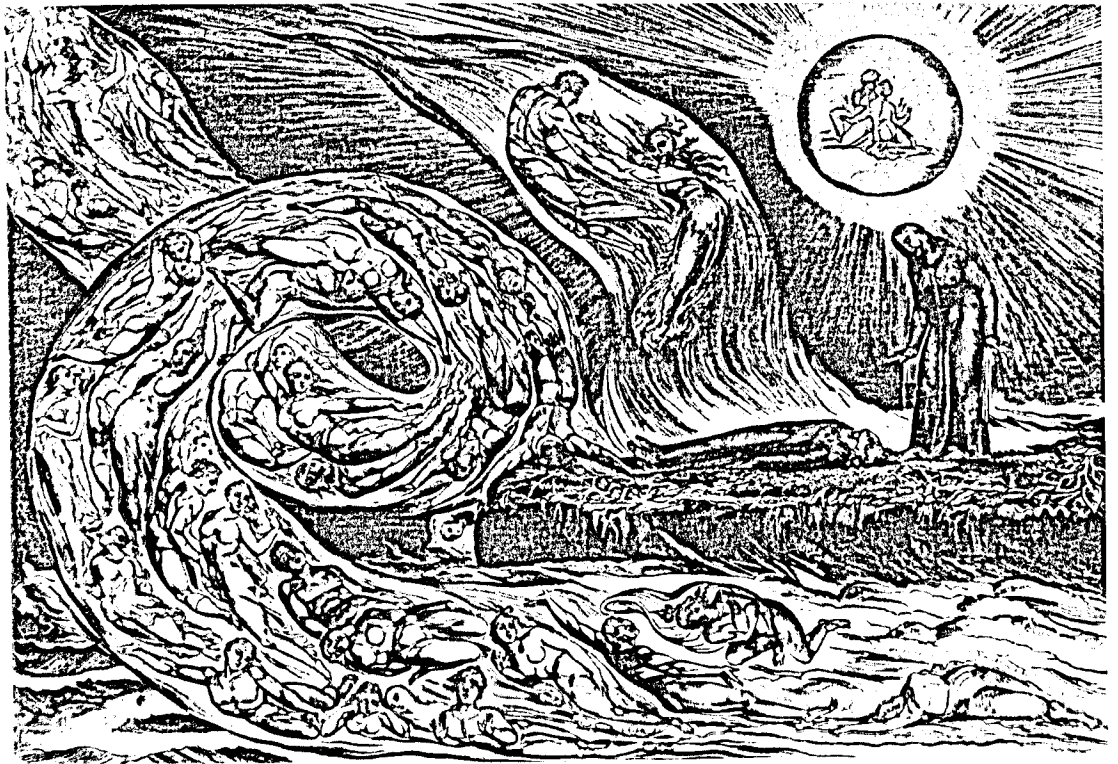
Nach alter Opern- und Operettentradition gibt es neben Jenifer und Mark auch in *The Midsummer Marriage* ein zweites, komisch gezeichnetes Liebespaar von einfacher Herkunft. Nicht anders als in der *Frau ohne Schatten* und in der *Zauberflöte* bleibt das Establishment unter sich. Jack und Bella werden ebensowenig in indische Gottheiten verwandelt, wie Papageno bei den Eingeweihten aufgenommen oder Baraks soziale Lage verbessert wird. Auch in Tippetts Oper spiegelt die soziale Hierarchie scheinbar unterschiedliche Bewußtseinsstufen: Das Spirituelle bleibt dem niederen Paar fremd. Bella schreit am Ende der *Ritual Dances* erschrocken auf, weil sie den symbolischen Vorgang mit der Realität verwechselt.

Ähnlich wie Jenifer ist auch Bella aktiver als ihr Verlobter. Bei erster Gelegenheit preist sie ihn als geschickten Mechaniker und verschafft ihm eine Stelle bei King Fisher. Ihre Koketterie wird von Tippet puritanisch verurteilt: Der kleine Schminkspiegel, in dem sie ihre Schönheit bewundert, entspricht dem großen Spiegel, den Jenifer am Ende des ersten Akts Mark entgegenhält und in dem er seine eigene Triebhaftigkeit erkennt. Noch steht bei Bella der materielle Schein im Vordergrund. Sie läuft mit den Worten »Fang mich, wenn du kannst« herausfordernd in den Wald und zitiert dabei kaum zufällig die Worte, mit denen ihr Chef Geld unter die Leute wirft, um sie für seine Interessen zu kaufen. Zwar geht von Bella im zweiten Akt die Initiative zur Hochzeit aus, doch trotz ihrer starken Persönlichkeit ist sie keine emanzipierte Frau. Denn nach der Heirat wird sie ihren Beruf aufgeben, um sich der Hausarbeit und der Erziehung der Kinder zu widmen.

Obwohl das niedere Paar in wörtlicher Entsprechung zu ihren Verwandten in der *Zauberflöte* kleine Jacks und Bellas in die Welt setzen will, gibt es ansonsten nicht viele Gemeinsamkeiten. Auch hier erweist es sich, daß Tippet eher in Analogien als in Gegensätzen denkt. Papageno kennt nur die unmittelbare Befriedigung seiner Bedürfnisse und lebt als »Naturmensch« in den Tag hinein. Zu einer Änderung seines Verhaltens ist er nicht fähig. Anders Jack: Er ist bedächtig und schmiedet Zukunftspläne, die einen Papageno überfordern hätten.

Zu Beginn gehören Bella und Jack zu der vom Komponisten scharf gerügten Sphäre des materialistischen King Fisher. Doch im dritten Akt gelingt es ihnen, ihren Materialismus wenigstens teilweise zu überwinden. Bella widerspricht erstmals ihrem Chef und hält Jack davon ab, Madame Sesostris zu entschleiern. Während die Selbstfindung von Mark und Jenifer sich mit innerer Notwendigkeit vollzieht, wird Jack und Bella eine bewußte Entscheidung abverlangt, die eine innere Reife beweist und der des hohen Paares in nichts nachsteht. Ganz bewußt nimmt der Text bereits hier den Text des Schlußchors der Oper »Alles fällt und wird wieder erbaut, und die es wiedererbauen sind heiter« vorweg, wenn sich Jack als »Baumeister« seines Lebens begreift, bei King Fisher kündigt und mit Bella in eine selbstbestimmte Zukunft davonläuft.

In einem Punkt entfernt sich Tippet von der *Zauberflöte* so weit wie nur möglich. Auf dem Höhepunkt der Aufklärung, am



William Blake: The Whirlwind of Lovers (Der Wirbelwind der Liebenden) aus Dantes Divina Commedia, 1826/27

Ende des 18. Jahrhunderts, waren die Anziehungskraft bürgerlicher Werte und der Glaube an den Sieg der Vernunft noch ungebrochen. Daß »Arbeit und Klugheit und Künste hier weilen«, ist das erste, was Tamino an Sarastros Tempeln fasziniert. Ohne große Widerstände läßt sich der Prinz dann vollends zu einer Welt der bürgerlichen Leistungs- und Arbeitsethik bekehren, in der man selbst ägyptische Mysterien mit »Mühe und Fleiß« bestehen muß. King Fisher, der wie Tamino und Sarastro an die Selbstverwirklichung durch Arbeit und an die Macht der Rationalität glaubt, ist bei Tippett eine Karikatur, die alle nur denkbaren Gemeinplätze der Zivilisationskritik auf sich vereint. Allen spirituellen Vorgängen begegnet er mit grenzenloser Borniertheit. Er ist das Symbol einer entfremdeten Welt, in der man nicht mehr direkt kommuniziert, sondern über die Sekretärin; seine Betriebsamkeit ist völlig entleert.

Erstaunlicherweise stellt der Text Tippetts einen Zusammenhang zwischen King Fisher und der Königin der Nacht her. Denn das Charaktermerkmal, das ihren Untergang herbeiführt, ist in beiden Opern identisch. Sarastro läßt keine Gelegenheit aus, seine Kontrahentin als »stolze Mutter« oder »stolzes Weib« zu verdammen, deren Machtanspruch bekämpft werden müsse. Wenn King Fisher im dritten Akt Madame Sosostriß zu entschleiern versucht, warnen ihn die Weisen vor den Folgen seines Stolzes, und nachdem er angesichts der Verklärung von Mark und Jenifer an einer Herzattacke gestorben ist, kommentieren sie mitleidlos: »Der Stolz warf ihn zu Boden.«

King Fishers Haltung wird als bloße Anmaßung hingestellt, die dem Übernatürlichen mit sinnlos-brutaler Gewalt entgegentritt, wenn alle Argumente versagen. Sein Griff zum Revolver entspricht in der *Zauberflöte* der sinnlosen Vernichtungsstrategie der Königin der Nacht, die am Ende der Oper zusammen mit ihren Damen und Monostatos den Tempel Sarastros zerstören will. Wie in der *Zauberflöte* die allumfassende Humanität und Verzeihungsbereitschaft Sarastros vor der unverbesserlichen Königin der Nacht endet, die auf ihren Machtanspruch nicht verzichten will, so ist auch in Tippetts Oper die Versöhnung mit der materialistischen Welt King Fishers unmöglich. Er ist der absolute Feind und zugleich ein machtloser Popanz, dessen Hochmut sich selbst zu Fall bringt.

Was die Feuer- und Wasserprobe der *Zauberflöte* in ein prägnantes Theaterbild faßt, stellt Tippett durch eine assoziative Reihung verschiedener szenischer Vorgänge dar. Trotz nahezu identischer Symbole verkündet *The Midsummer Marriage* eine andere, wenn nicht gegenteilige Botschaft. In beiden Opern steht am Ende der Initiation die metaphorische Wiedergeburt zu einer neuen Existenz. In Mozarts Oper wird das Liebespaar mit den Elementen konfrontiert, deren feindliche Natur die Macht der Musik und der Liebe überwindet. »Bald fühlt der edle Jüngling neues Leben«, heißt es in dem Priesterchor, und während der Prüfung selbst durchschreitet das Paar des »Todes düstre Nacht«, in der die alte Existenz abstirbt, was die Musik durch den Trauermarsch der Flöte über »gedämpften Pauken« ausdrückt.

Die Feuer- und Wasserprobe bleibt ein rätselhaftes Theaterbild, das sich nicht in einen konkret-realistischen Vorgang übersetzen läßt. In Tippetts Oper stirbt King Fisher stellvertretend für seine materialistischen Werte, die von beiden Paaren überwunden werden. Zu einem Trauermarsch wird er in den Tempel getragen. Die bei Mozart im Choral der Geharnischten beschworenen Elemente sind in *The Midsummer Marriage* das ausdrückliche Thema der vier *Ritual Dances* im zweiten und dritten Akt. Die bei Mozart nur im Text angedeutete Wiedergeburt zeigt Tippett mit unmißverständlicher Deutlichkeit auf der Bühne, wenn Jenifer und Mark im riesenhaften Leib der Madame Sosostris erscheinen. Dieser Wiedergeburt geht eine sexuelle Vereinigung voraus, die zuerst in der Vision der Seherin erzählt und durch die Verwandlung des Paares in Schiva und Párvati auch szenisch dargestellt wird.

Anders als in der Feuer- und Wasserprobe werden in *The Midsummer Marriage* die Elemente nicht durch die Vernunft überwunden. Nachdem Mark und Jenifer sowohl Erde als auch Himmel durchschritten haben, vereinen sich Triebhaftigkeit und Erkenntnis zu einer Synthese. »Mann und Weib und Weib und Mann reichen an die Gottheit an«, heißt es im Duett zwischen Papageno und Pamina in der *Zauberflöte*. Wenn Mark und Jenifer als indische Gottheiten erscheinen, könnte man meinen, Tippett setze diesen Satz ins Bild. Schikaneders Text präzisiert die Gottähnlichkeit eines Liebespaares: Die Liebe wirkt im »Kreise der Natur«. Gemeint ist in diesem Zusammenhang

Ich habe viele Abende mit Mark Tippett verbracht, an denen er eine Oper sprach, mit der es innerlich beschäftigte. Das war merkwürdigerweise ähnlich, wie wenn ein Mann versucht, sich einen Teil ins Gedächtnis zurückzurufen. Einzelne Ereignisse und Bereiche stechen mit unheimlich detaillierter Präzision hervor, werden aber zugleich umhüllt von einer Schattenzone, für die es einfach keine Erklärung findet. Der schöpferische Prozeß bedeutet in einem solchen Falle die Anstrengung, eine Vision zu verwirklichen, die mehr als nur eine Handlung im konventionellen Sinne. Die unergründliche Faszination der *Midsummer Marriage* liegt in dieser visionären Qualität, in diesem Gefühl, hinabgezogen zu werden (wie in der *Zauberflöte* oder im *Ring*) in eine halbversunkene archetypische Welt, deren Rhythmus schwer erfassbar und doch zutiefst bedeutungsvoll sind. Diese Bilder mit den Bedingungen einer konventionellen Handlung zu vereinen, so daß der weitschweifige Intellekt befriedigt ist und den Weg zu dem, was dahinter liegt, nicht versperrt, das ist jedoch nicht gelungen, und deshalb hat *The Midsummer Marriage* nicht geschafft, eine der wenigen wirklichen großen Opern des 20. Jahrhunderts zu werden. Dennoch: Trotz aller Schwächen ist ihre Ausstrahlung so machtvoll, daß zwei oder drei Aufführungen ausreichen, um den Süchtigen in eine alles verschlingende Welt zurückzuführen zu lassen. Für mich ist sie ein Teil des Lebens selbst geworden.

Peter Heyworth

ganz offensichtlich die einzige Gemeinsamkeit, die sich zwischen Gott und einem liebenden Paar finden läßt: die Erschaffung neuen Lebens durch Liebe und Sexualität.

Hinsichtlich der weiblichen Rolle ist Hofmannsthals Libretto zur *Frau ohne Schatten* nicht weniger konservativ als die *Zauberflöte*. Das Symbol des Schattens und die Stimmen der Ungeborenen am Ende der Oper stellen die Mutterschaft unmißverständlich ins Zentrum der weiblichen Existenz. Sexualität ist auch hier nur Mittel zum Zweck: Wie im Duett zwischen Papageno und Pamina preist auch der Gesang der Wächter am Ende des ersten Akts der *Frau ohne Schatten* das nächtliche Werk der Liebe als natürlichen Kreislauf, durch den »die Toten wiederum ins Leben gehen.«

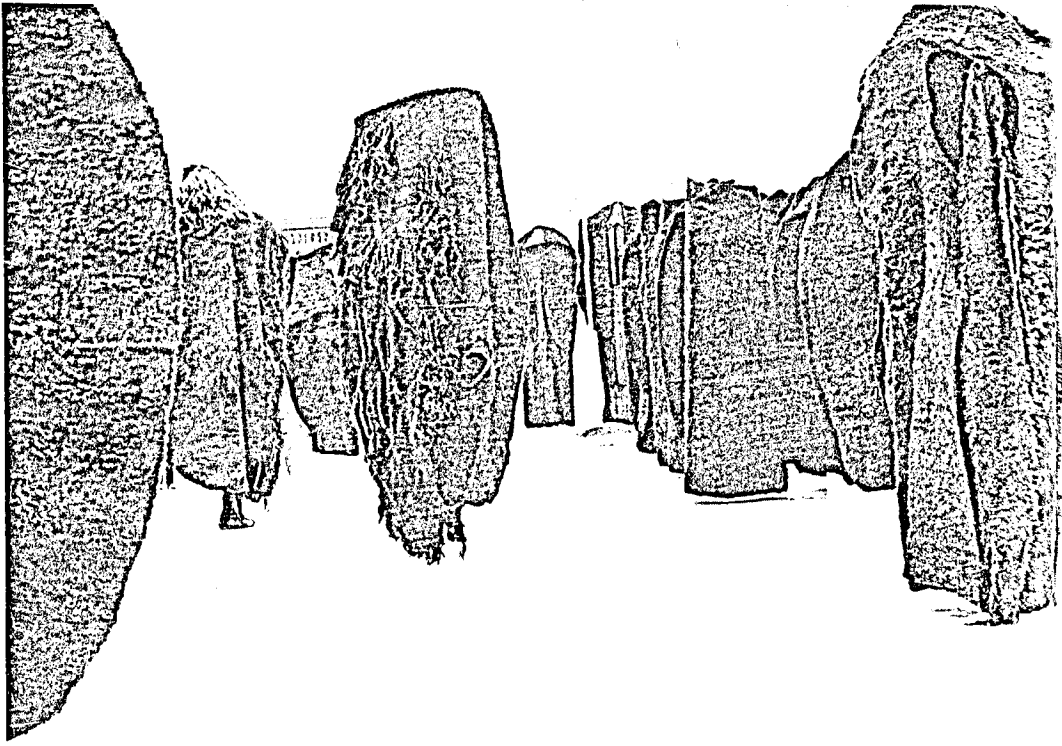
Obwohl Tippett ähnliche Symbole verwendet, ist seine Botschaft eine gänzlich andere. Was bei Schikaneder und Hofmannsthal lediglich als Mittel zum Zweck der Natur berechtigt ist, wird am Ende von *The Midsummer Marriage* zur Substanz der männlichen wie der weiblichen Persönlichkeit. Nicht durch die Geburt von Nachkommen, sondern in der sexuellen Erfahrung wird der Mensch bei Tippett eins mit dem Kosmos. Sexualität erscheint hier als eine Form der Ekstase, die jedem Menschen zugänglich ist. Die Verwandlung von Jenifer und Mark in indische Götter steht daher vor allem für die Utopie einer befreiten und zugleich partnerschaftlichen Sexualität, die als selbstverständlicher Teil der menschlichen Persönlichkeit angenommen und nicht verdrängt oder gar unterdrückt wird. Tippetts moderne *Zauberflöte* erweist sich somit als Gegenentwurf zu ihrer Vorlage.

Rose Ausländer

Lichtkraft

Aus dem Himmel  
eine Erde machen  
aus der Erde  
einen Himmel

wo jeder  
aus seiner Lichtkraft  
einen Stern ziehen kann

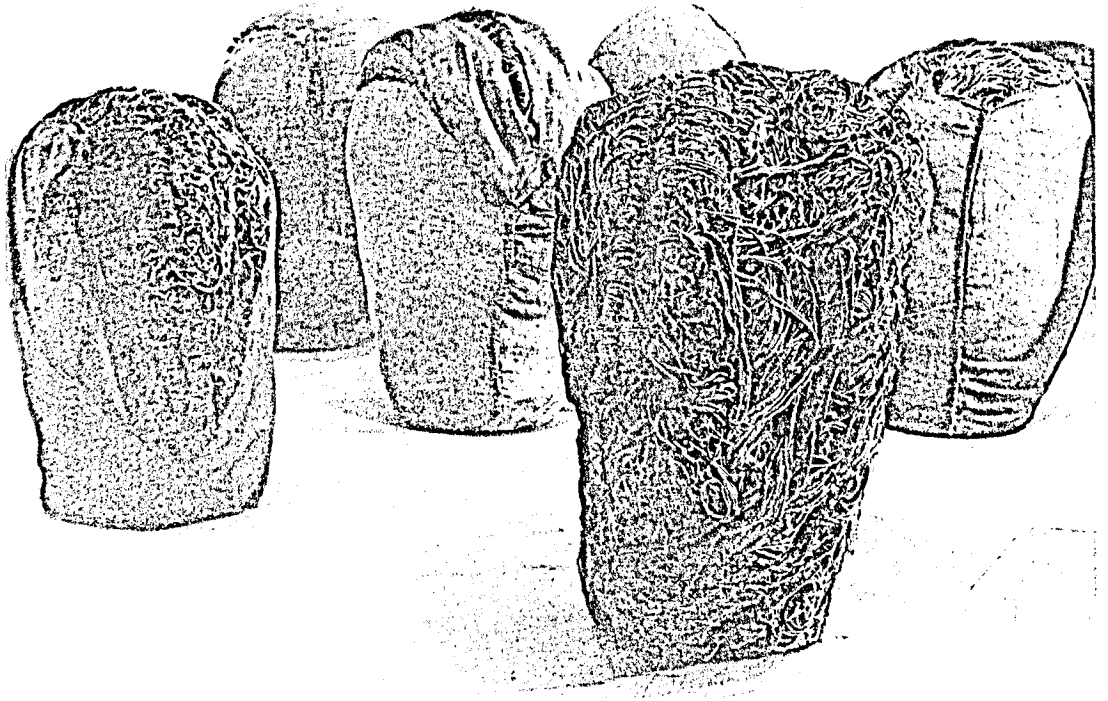


Magdalena Abakanowicz: *Abakan*  
1967-71

Ich glaube an eine Realität der physischen Welt, die außerhalb von uns liegt und durch die Sinne wahrgenommen und im allgemeinen von der wissenschaftlichen Intelligenz formuliert wird.

Ich glaube auch an eine Realität der geistigen Welt in unserem Inneren, die in meinem Fall durch eine Art intuitives, selbstbeobachtendes Erkennen wahrgenommen wird, dergestalt, daß es in der Vergangenheit im allgemeinen von dogmatischen, offenbarenden, erfahrenen Religionen formuliert wurde.

aus: Michael Tippett, *Glaubensfragen*



Magdalena Abakanowicz: Heads  
(Köpfe), 1974–76

Nach Wahrheit forschen,  
Schönheit lieben,  
Gutes wollen, das Beste tun.

Moses Mendelssohn

Jorge Luis Borges

### Das Labyrinth

Das Netz aus Stein zu lösen, das mich hält,  
Zeus könnt' es nicht. Die Menschen die ich war,  
hab ich vergessen. Ich folge Jahr um Jahr  
verhaßtem Mauerweg, der mir bestellt  
vom Schicksal. Schnurgeraden Säulengängen,  
sich endlich drehend wie Geheimgewinde.  
Geländern, eingekerbt und rauh wie Rinde  
vom Wucher all der Tage mit ihren Fängen.  
Im bleichen Staub hab Spuren ich gelesen;  
die fürchte ich. Die Abendluft, so still  
und auch so hohl, mir bracht' sie ein Gebrüll,  
vielleicht ist's auch sein Echo nur gewesen.  
Im Schatten steht, ich weiß, ein anderer, dessen Brot  
es ist, die Einsamkeiten zu vernichten,  
die diesen Hades lichten und verdichten,  
mein Blut zu saugen, zu verschlingen meinen Tod.  
Wir suchen beide, jeder ganz allein.  
Mag dies der letzte Tag des Wartens sein.

Jorge Luis Borges

### Elsa

Schlaflose Nächte, Nächte langer Qual,  
Die's hin zum Tage, fort vom Tage trieb,  
Gestrige Tage, die von Mal zu Mal  
Fruchtlos sich mehrten. Heut sind sie mir lieb.  
Sollt ich in jenen liebessarmen Jahren  
Vorahnen daß die heillos hemmenden  
Fabeln des Fiebers, die beklemmenden  
Frühstunden nichts als stumpfe Stufen waren,  
Ziellose Säulengänge voller Plage,  
Die mich zum bloßen Blau des Gipfels spät  
Geleiten würden, Blau das fortbesteht  
Am Abend dieses Tags und meiner Tage?  
In meiner Hand, Elsa, liegt deine Hand. Vom  
Schnee weiß schon die Luft. Wir sagen: Komm!

Cambridge, 1967



Piccadilly Circus Station, London (Foto: Ulf Müller-Moewes)

Wahrheit ist etwas Absolutes. Wenn wir anfangen zu lügen, ganz gleich aus welchem auch noch so guten Grund, schaden wir uns, ob wir es nun wissen oder nicht. Schönheit ist gleichfalls absolut. Wenn wir das normale Niveau unseres Gesellschaftslebens zu weit vom Schönen und Wohlgestalteten absinken lassen, werden wir dafür ebenso sehr büßen, als hätten wir die Milch der Kinder dazu verwendet, um Schlagsahne für die Reichen zu machen. Zum Teil ist es gerade die Aufgabe von Dichtern, Malern und Musikern, unsere Sinne für das Wohlgeformte und Schöne wieder empfänglich zu machen. Wenn ich mit der Musik, die ich schreibe, eine Klangwelt erschaffen kann, in der einige zumindest von meiner Generation eine Stärkung ihres inneren Lebens finden können, dann leiste ich gute Arbeit. Darin liegt eine große Verantwortung: zu versuchen, das Alltägliche umzugestalten durch einen Hauch des Unvergänglichen, das – so war es stets, und so wird es auch wieder sein – aus unserer Sehnsucht entstanden ist.

aus: Michael Tippett, *Vom Standpunkt eines Komponisten*

---

# Das Libretto

---

Michael Tippett

## THE MIDSUMMER MARRIAGE

(DIE MITTSOMMERHOCHZEIT)

Oper in drei Akten

Text von Michael Tippett

Deutsche Übersetzung von Claus H. Henneberg

### Personen

Mark, ein junger Mann unbekannter Herkunft .....	Tenor
Jenifer, seine Braut, ein junges Mädchen .....	Sopran
King Fisher, Jenifers Vater, ein Geschäftsmann .....	Bariton
Bella, King Fishers Sekretärin .....	Sopran
Jack, Bellas Freund, ein Mechaniker .....	Tenor
Sosostris, eine Wahrsagerin .....	Alt
He-Ancient (Der Weise), Priester des Tempels .....	Baß
She-Ancient (Die Weise), Priesterin des Tempels .....	Mezzosopran

Chor der Freunde von Mark und Jenifer

Tänzer im Gefolge der Weisen

Strephon, ein Tänzer

© Verlag Schott Musik International

*Für die Münchner Inszenierung wurden einige Striche in der Partitur vorgenommen.*

*Die dadurch entfallenden Textstellen werden in diesem Abdruck des Librettos nicht wiedergegeben.*

## Hinweis

Wenn voll beleuchtet, zeigt die Bühne, vom Zuschauer aus gesehen, eine Lichtung in einem Wald, die auf dem Gipfel eines Hügels sein kann und die sich vom Horizont abhebt. Im Hintergrund eine Gruppe von Gebäuden, eine Art Heiligtum, dessen Mittelpunkt wie ein antiker Tempel aussieht. Vor dem Tempel und innerhalb des ganzen halbkreisförmig angeordneten Gebäudekomplexes ist die Bühne erhöht mit Stufen, die zur tieferen Ebene der Hauptbühne hinabführen. Vom Tempel aus gesehen, führen diese Stufen nach rechts zu einer steinernen Wendeltreppe, die unvermittelt in der Luft abzubrechen scheint. (Gleichzeitig ist die Treppe nach rechts das letzte Bauwerk der Gruppe.) Nach links führen die Stufen durch ein Gitter, das wie der Eingang zu einer Höhle aussieht, hinunter zum Abhang des Hügels. (Wie die Treppe das rechte, so können das Gitter und die Höhle als das linke Ende des Gebäudekomplexes angesehen werden, denn auch die Höhle ist noch innerhalb oder zumindest am Rande des Heiligtums gelegen. Jedoch erscheint die Wendeltreppe dem Auge als dem Tempel näher gelegen als die abschüssige Höhle.) Während der Horizont hinter dem Tempel frei ist, scheinen die Bäume des Waldes gewissermaßen in die Gebäude überzugehen; auch in den Kulissen der tieferen Bühnenebene stehen sie dicht.

Wie noch ausführlich im Text zu erklären sein wird, hat sich die Szene im 2. Akt ein Stück nach rechts gedreht. Die Zeit ist die Gegenwart. Die Kostüme sind modern, mit Ausnahme derer der Weisen und der Tänzer, die im altgriechischen Stil gehalten sind.

## I. AKT (Morgen)

### 1. Szene

*(Vorhang auf. Die Szene wie bereits beschrieben. Die Bühne ist halb-dunkel. Dämmerung vor Sonnenaufgang)*

Chor 1 *(links hinter der Bühne, in der Ferne):*

Hierher, hierher!

Geht nicht zu weit hinab und bleibt beieinander. *(näher)* Hierher, hierher! Geht nicht zu weit hinab und bleibt beieinander. *(Sie treten auf)*

Männer:

Eine Lichtung liegt vor uns. War dieser Ort gemeint?

Mädchen:

Bald wird es schon heller sein.

Alles könnte hier geschehn. Seht dort!

Männer:

Nebel nur. Löst bald sich in der Sonne auf.

Wo sind die andern hin?

Chor 2 *(rechts hinter der Bühne, in der Ferne):*

Hallo! Hallo!

Chor 1:

Hört, wie sie uns rufen.

Chor 2:

Hallo!

Chor 1:

Hallo!

Chor 2 *(näher):*

Hallo!

Chor 1:

Hier ist der Ort! Kommt her, kommt her!

*(Die Bühne ist heller)*

Chor 2 *(tritt rechts auf):*

Gottlob, hier seid ihr.

Mädchen (Chor 2):

Warum sind wir gekommen?

Männer (Chor 2):

Wo ist Mark?

Mädchen (Chor 2):

Wo Jenifer?

Männer (alle):

Ist dies ganz gewiß der Ort?

Mädchen (alle):

Oh, alles könnte hier geschehn.

Männer:

Doch seht, es steigt die Sonne und es wird heller.

*(Die Sonne geht auf)*

Alle:

Ah! Die Sonn', die Sonn'. Ah, der Sonnwendmorgen.

Das helle Licht des Morgens macht

unser aller Seelen froh.

Ah, die Sonn', die Sonn'. Ah, der Sonnwendmorgen.

*(Der Nebel hebt sich von den Gebäuden)*

Mädchen:

O seht, den Tempel dort!

Männer:

Der Treffpunkt, den uns Mark genannt hat.

Mädchen:

Es scheint viel näher als erwartet.

*(Sie starren schweigend auf die Gebäude)*

Mädchen und Männer:

Was ist das?

Männer:

Musik ist's?

Mädchen:

Mir gefällt's nicht.

Männer:

Hört doch! Hört doch!

Mädchen:

Oh, ich fürchte mich.

Männer:

Seid nicht ängstlich.

Mädchen:

Jemand kommt dort!

Alle:

Verstecken wir uns doch im Wald.

*(Sie gehen schnell ab)*

### 2. Szene

*(Die Tore des Tempels öffnen sich. Die Tänzer, angeführt von Strepchon, der auf einer Flöte spielt, kommen aus dem Tempel heraus, gefolgt von den beiden Weisen. Sie neigen zu dem nachfolgenden Tanz Aufstellung. Die Weisen steigen auf den Boden. Der Tanz beginnt. Mark läuft herein)*

Mark:

Halt!

*(Die Tänzer klatschen mit den Händen oder mit Stöcken. Die Weisen beachten es nicht und stampfen auf dem Boden für eine Wiederholung des Tanzes. Mark wirft einen Augenblick und unterbricht den Tanz)*

Mark:

Halt! Halt! Halt!

Der Weise:

Junger Mann, junger Mann,  
mit welchem Recht störst du unsern Tanz?  
*(Der Weise wendet sich ab)*

Mark:

Zeigt einen neuen Tanz für meinen Hochzeitstag.

Dunkel die Herkunft, dunkel mein Weg.

So sei's auch dieser Tag. Ist das nicht recht?

Der Weise:

Gib acht! Ein neuer Tanz

mag das wohl sein, doch voll Gefahr.

Mark:

Welch' Unsinn!

Die Weise:

Welche Anmaßung!

*(Mark wendet sich der Weisen zu)*

Mark:

Sieh auf die Tänzer doch, sie sind jung wie ich.  
*(zu den Tänzern)* Wollt ihr neue Tänze?

Die Weise:

Kinder, schweig still.

Der Weise:

Ändert ihr Unabänderliches, nichts bleibt mehr bestehn'.

Die Weise:

Nicht Anmut noch Schönheit ...

Mark:

Wie Dunst in Sonnenglut ist euer Wort.  
Denn heute kann sich alles hier ereignen,  
und jedermann soll tanzen für mich.

Der Weise:

Dann tanzt das Neue, doch gebet acht.  
*(Er läßt den Tanz von neuem beginnen. Mark ist zuerst verwundert, dann ärgerlich, daß es derselbe Tanz ist wie vorher, bis der Weise, der sich zwischen den Tänzern zu schaffen gemacht hat, plötzlich dem Strephon das Bein stellt, so daß der mit lautem Krach zu Boden stürzt)*

Mark:

Welch' Gemeinheit! *(Mark läuft zu Strephon)*  
Strephon, bist du verletzt?  
*(Mark hilft Strephon auf)* Kannst du geh'n?  
*(Strephon versucht, mit Hilfe von Mark zu gehen, und wird von den anderen Tänzern in Obhut genommen. Mark wendet sich zum Weisen)*  
So was Abscheuliches zu tun,  
willst du wirklich Strephons Fall?  
Kannst du nicht besser mit eines Tänzers  
grazilem Körper umgehn?

Der Weise:

Das sei dir Lehre, der du denkst,  
daß die Änd'ung gänzlich harmlos wirkt.

Die Weise:

Während sie doch zerbrechliche  
Schönheit fortlegt von dem sinnlosen Weg.

Mark:

Ihr dreht mir's Wort um, weil ihr neidisch, daß wir jung.

Der Weise:

Nein! Deine Jugend wollen wir nicht,  
noch halten wir dich fern von deinem Traum,  
neue Tänze lernst du,  
bevor du uns verläßt noch heut.  
*(Die Tänzer kehren in den Tempel zurück. Die Weisen folgen. Das Tor des Tempels schließt sich hinter ihnen)*

### 3. Szene

Chor *(kommt hinter den Bäumen vor):*

Oh, Mark, wer sind sie? Wie lang' kennst du sie?

Mark:

Ich weiß nicht, wer sie wirklich sind,  
ich kenn' sie seit der Kindheit.  
Ich kam manche Sommernacht  
und Morgen, so wie heut'.  
Dann ist der Tempel näher.  
Sie sind nah, und warte ich, erscheinen sie mir auch.  
Ich nenn' sie die Weisen,  
sie sind so alt, war'n immer so.  
Wo ich herkomme, scheint mir, wissen sie,  
jedoch sie schweigen.  
Sie kommen zurück, laßt sie allein  
und kehrt euch anderm zu, meiner Hochzeit,  
ich will heut' den Ring noch tauschen mit Jenifer  
hier in dem Zauberhain an diesem Sonnwendtag.  
Bleibt alt der Tanz, so grüß' ein neues Lied sie.  
Was reicht an meinen Stolz denn noch heran,  
wenn sie vor euch erscheint als meine Braut?  
Ah, ah ... der Sommermorgen tanzt in meiner Brust.  
Da, da, die Lerche steigt aus dem Feld.

Kein Mann ist glücklicher als ich.

Kein Mädchen lieblicher als sie.

Und wie die Lerch' sing ich vor Freude, weil ich lieb' –  
ich lieb', ich lieb', ich lieb', ich lieb' –  
und wie die Lerch' sing ich vor Freude, weil ich lieb'.  
*(Jenifer tritt auf; sie ist wie für eine Reise gekleidet)*

### 4. Szene

Mark:

Jenifer, Jenifer, mein Liebling,  
was – soll – dies Kleid? An unserm Hochzeitstag?

Jenifer:

Die Hochzeit wird heut' nicht sein.

Mark:

Heut' nicht sein! Was?

Jenifer:

Was! Was soll ich denn hier,  
wo die ganze Welt mir offensteht?  
Die Hitze, der Ort ... Nein, nein, ich muß jetzt dorthin,  
wo mich keiner hört noch sieht.

Mark *(echot):*

... hört noch sieht? Ich seh'.  
Du fürchtest deinen lauten Vater.

Jenifer:

Ich ließ ihn und sein Haus für immer hinter mir.

Mark:

Und hoffend auf ein bess'res Haus,  
da kamst du her zu mir, zu mir.

Jenifer:

Nein, dich verlaß ich auch,  
kehr' zurück vielleicht – vielleicht ...

Mark:

Jenifer, wie, dann liebst du mich wohl gar nicht mehr?

Chor:

Sie streiten sich, worum nur geht es?

Jenifer:

Die Liebe will ich nicht, doch Wahrheit.

Mark:

Wahrheit?  
Sieh, sieh – der Sommermorgen tanzt mir in der Brust.

Jenifer:

Die Liebe will ich nicht, doch Wahrheit.

Mark:

Komm jetzt, küß mich und vergiß!

Jenifer:

So laß mich!

Mark:

Was ist los?

Jenifer:

Derbeheit führt bei mir nicht weiter.  
Wie komm ich von euch allen los? Wie? Wie?

Chor:

Sie streiten sich, oh, worum geht es?

Mark:

*(Jenifer läuft die Bühne hinauf. Mark versperrt ihr den Weg)*  
Halt! Du darfst nicht! Ich verbiet' es.

Jenifer:

Mir aus dem Weg, mir aus dem Weg!  
*(Sie geht an ihm vorbei und findet sich am Fuß der Treppe)*  
Nun weiß ich, wohin ich muß.  
*(wendet sich der Treppe zu)*  
Die Stufen hier?

Mark:

Sie sind geborsten.

Jenifer *(die Treppe hinaufschauend)*

Des Sommers Licht macht klar den Blick mir, klarer,  
*(ihre Augen abschirmend)*

Mark:

Du willst doch nicht hinaufgehn?  
Jenifer, ich bitte, geh' nicht hinauf.

Jenifer (mit Entschlossenheit):

Für mich das Licht! Für dich der Schatten!  
(Mark weicht zurück mit den Männern, die Mädchen zieht es zu Jenifer)

O Zaubertreppe, die ich längst gekannt  
seit Kindheitsträumen auf der Mutter Schoß,  
und endlich setz' ich meinen Fuß auf deinen Weg zum Himmel.  
Auf, aufwärts, hin ins Paradies.

(Jenifer beginnt, die Treppe hinaufzusteigen)

Mädchen:

Auf, aufwärts, hin ins Paradies.

Männer:

Die Treppe hat kein End'. Sie stürzt hinab.

Mark (zu den Männern):

Sie ist verrückt.

(zu Jenifer) Zurück, Jenifer, zurück. Ah –

(Jenifer wird mit einem Mal unsichtbar)

Sie schwand in dem Licht

und ich bleib' hier im Dunkel.

(Die Mädchen lachen und tanzen um das Fußende der Stufen, während die Männer Mark zu trösten versuchen)

Männer:

Komm' Mark, klag nicht, sie kommt wieder.

Mädchen:

Ha ha ha ...

Mark:

Oh, ich bleib' im Dunkeln.

King Fisher (in der Ferne):

Halli, halli, hallo!

Mädchen:

King Fisher ruft!

Männer:

Du, Mark, gehst besser fort.

Mark:

Im Dunkeln.

King Fisher (näher):

Halli, hallo!

Mädchen:

Er sucht ganz sicher seine Jenifer.

Mark:

Im Dunkel.

Mädchen (zu den Männern):

Oh, schickt Mark endlich fort!

Männer:

Mark, wach auf! Wach auf!

(Die Burschen richten Mark auf)

Mark:

Dunkel.

Männer:

Auf, auf, auf!

Mark (reißt sich los):

Dann laßt mich gehn in die Nacht, wie sie befohlen.

(mit Entschlossenheit)

Für sie das Licht! Für mich der Schatten!

Tor, das ich gerne längst durchschritten,

öffne dich, nimm auf dein Kind.

(Die Tore öffnen sich. Mark durchschreitet die Tore. King Fisher läuft auf die Bühne, wie die Tore hinter Mark zuschlagen)

5. Szene

Männer (lachen):

Ha, ha, ha, ha ...

King Fisher:

Worüber lacht ihr denn? Es gibt nichts zu lachen,  
meine Tochter lief zu einem Bastard.

Bella, Bella, eil' hierher.

Bella (hinter der Szene):

Hier bin ich, (Bella erscheint) bin schon da,  
kam so schnell, wie es mir möglich war.

King Fisher:

Ich sah grad' Mark, als er dorthin lief.

Bella:

Dorthin?

King Fisher:

Jenifer ist sicher auch bei ihm.

Bella:

Sie glauben, daß sie bei ihm ist?

King Fisher (sieht sich um):

Was mag das für ein Bauwerk sein?

Bella:

Ein wirklich komisches Haus.

(zum Chor) Wohnt hier denn irgendeiner?

Mädchen:

Seltsam ist dieses Volk.

Männer:

Man nennt sie die Weisen.

Mädchen:

Ihr Tor ist weiter oben.

King Fisher (pompös):

Klop' dort, Bella, und erkund'ge dich.

Bella:

Hier ist kein Klopfer, doch ein Glockenstrang.  
(Bella läutet an einer hängenden Glocke. Nach kurzer  
Pause öffnen sich die Tore des Tempels und die Weisen  
kommen würdig durch sie geschritten. King Fisher  
nach rechts unten gegangen und kehrt den Weisen  
Rücken zu)

Die Weise:

Wer seid Ihr? Sagt, was Ihr wollt?

Bella:

Bin King Fishers Sekretärin.

Er wünscht, daß ich Euch nach dem Gitter dort frag.

Er glaubt, seine Tochter sei da unten.

Wissen Sie, ob dem so ist?

Die Weise:

Wo die Tochter ist, geht sie nur an.

Der Weise:

Das Gitter ist sehr seltsam,

öffnet sich nur Auserwählten.

(Bella geht hinab zu King Fisher und berichtet)

Bella:

Die Tore, sagt man, sind sehr seltsam,  
und öffnen sich nur für die Auserwählten.

King Fisher:

Wer soll das verstehn?

Mit ihnen reden lohnt sich nicht.

Doch frag sie, wer die Auserwählten sind.

(Bella kehrt zu den Weisen zurück)

Bella:

Der große Fisher will von Euch ...

Die Weise (unterbrechend):

Warum spricht er nicht selbst mit uns?

Man kann ihn doch verstehen.

Bella (entsetzt):

Das läßt er nicht zu,

er spricht mit allen nur durch mich.

Er spricht nur dann, spricht

zu Leuten nur, die wichtig wie er selbst.

Der Weise:

Sag ihm, solche Leute gibt's hier nicht.

(Bella geht wieder hinab zu King Fisher und berichtet)

Bella:

Sie sagen, Auserwählte gibt's hier nicht.

King Fisher:

Wie unsinnig! Das Gitter machet

auf, sonst öffne ich es gewaltsam.

Bella:

Sie lassen's, glaube ich, nicht zu.

King Fisher:  
Dann handeln wir auch ohne sie.  
(*Er schickt sie fort. Bella wendet sich zu gehen. Die Weisen sind in den Tempel zurückgegangen*)

Bella:  
Oh, sie sind fort. Wie seltsam doch.  
King Fisher (*dreht sich um*):  
Dieses Benehmen paßt mir nicht, ich duld' es nicht. Und nun?

Bella:  
Vielleicht erbrechen Sie das Gitter,  
doch protestieren sie bestimmt.

King Fisher:  
Wer soll das tun?

Bella:  
Oh, da ist Jack.

King Fisher:  
Wer ist Jack?

Bella:  
Oh, er ist ein Sweety.

King Fisher:  
Ist was?  
Bella:  
Er ist ein Arbeiter, ein Mechaniker.

King Fisher:  
Dann ist er unser Mann. Geh, geh, hol' ihn sofort.

Bella:  
Doch -  
King Fisher:  
Geh, geh, halt dich nicht auf. (*Bella geht*)  
Ich wache, bis du zurück.

## 6. Szene

King Fisher (*wendet sich den Burschen zu*):  
So, so, ich seh', ihr seid die Freunde von Mark.  
Er ist ein Tunichtgut, ein Tunichtgut,  
der Faulpelz lebt von unserm Staat,  
von dem ihr glaubt, daß er's dem  
Sommermorgen gleichtut.

Täuscht euch nicht in ihm, ihr Jungs,  
Mark ist Verführer und Halunke,  
führt euch zu Zeitvertreib, lenkt ab  
von Pflichten, die gern ihr vergeßt  
an diesem Sommermorgen,  
da ich, King Fisher, ich, der clev're Businessmann  
suche um jeden Preis die Ehre  
meiner Tochter zu retten.

Wollt ihr arbeiten?  
Dem Wege folgt, der Mauer nach.  
Zeigt die Gefahren, die's dort gibt.  
Was?! Ihr scheut zurück?  
Wo blieb euer Mut zu Abenteuern?  
Euch reizt das gar nicht? Euch blas' ich den Marsch.  
Ihr feinen Leute mögt mich verachten.

Doch seht das Geld hier!  
(*King Fisher nimmt eine Börse aus der Tasche*)  
Wollt ihr's haben? Wollt ihr's haben?  
(*hält eine Münze in die Höhe und winkt mit ihr vor den Burschen*)  
Hier! Fangt, wenn ihr könnt.  
(*er wirft das und anderes zu den Burschen*)

Männer:  
Hier! Fang, wenn du kannst.

King Fisher:  
Nun, ihr Burschen, an die Arbeit,  
für die ihr bezahlt seid,  
nun macht euch auf den Weg. Dorthin, dorthin.  
Fangt baldigst ihr an, so seid schnell ihr zurück,  
und bedenket, ihr Burschen, bedenket,  
vertut nicht die Zeit,  
treibt euch nicht träge im Wasser herum, denn

bald steht die Sonne schon hoch im Zenith,  
denn ich bin der Boß und bezahle euch.  
(*King Fisher treibt die Männer fort, links. Er wendet sich um und sieht die Mädchen an*)

So, so, ihr seid wohl die Vertrauten meiner Jenifer.  
Doch ihr ist der Kopf verdreht, der Kopf verdreht,  
in Wolkenkuckucksheim. - Für Mark war  
es Kinderspiel, zur Flucht sie heute zu verführen.  
Doch, ihr Mädchen, täuscht euch nicht,  
denn ich, King Fisher, ich, ein liebevoller Vater,  
könnte euch zeigen einen wahren Weg,  
meiner Tochter zu helfen.

Wollt ihr arbeiten? (*zeigt nach rechts*)  
Dem Wege folgt, der Mauer nach,  
späht nach Gefahren, die's dort gibt.  
Ihr scheut zurück. (*gefühlvoll*)

Wo ist der Sinn für Mitleid und Gefolgschaft?  
Rührt euch das gar nicht?

(*Die Mädchen wenden sich noch immer ab*)  
Ihr Stolzen möget mich verachten.

Doch seht das Geld hier!  
(*King Fisher nimmt die Geldbörse wieder aus der Tasche*)

Wollt ihr's haben? Wollt ihr's haben?

(*Er nimmt eine Münze heraus wie vorher und schickt sich an, sie den Mädchen zuzuwerfen, aber bevor er dazu kommt, weichen sie zurück*)

Mädchen:

Nein! nein!

King Fisher (*erstaunt*):

Was?

Mädchen:

Nein! Was immer du bietest, Bestechung hilft nicht.

King Fisher (*wütend*):

Seid ihr blöde, seid ihr denn zu stolz gar,  
daß ihr das Geld ablehnt für die Arbeit,  
die doch zu tun ist?

Wollt ihr das Geld nicht, so tut es umsonst,  
denn ich bin hier König. Nun fort mit euch!

(*King Fisher treibt die Mädchen nach rechts fort und bleibt allein*)

## 7. Szene

(*Bella tritt mit Jack auf, der in einen Overall gekleidet ist*)

Jack:

Hier bin ich, Herr, was kann ich tun?

King Fisher:

Ich will das Gitter dort offen.

Mach dich gleich dran, ich zahle gut.

Jack (*macht sich am Gitter zu schaffen*):

Fest sind sie zu, doch habe

ich sie gleich für uns geöffnet.

(*Jack nimmt ein Werkzeug aus seiner Tasche*)

Bella:

Sollten wir nicht besser fragen, ob's erlaubt?

King Fisher:

Nein. Du sprachst mit ihnen und weißt, es ist zwecklos.

(*Jack macht sich wieder am Gitter zu schaffen*)

Bella:

Doch, Jack, nun sieh dich vor, du weißt,

ich fürchte diese Leute hier.

Jack (*läßt noch einmal ab*):

Selbst wenn du Angst hast, was kann ich denn tun?

King Fisher:

Gib nicht acht drauf, nein.

Jack:

Nein.

King Fisher und Jack:

Ein Job ist Job ganz ohne Zweifel,  
ein Werkmann tut, was man befiehlt,  
und traut dem, der ihm Lohn zahlt, denn

ein Job ist Job ganz ohne Zweifel.  
Jack (*legt sich die Werkzeuge zurecht, die er ausgesucht hat*):  
Wie jeder Fachmann weiß ich wohl,  
wie bestens man die Arbeit macht,  
Die Lohnkarte sagt euch, wer ich bin  
und welchen Lohn man mir bezahlt.  
Doch sagt sie euch nicht, was ich träum'.  
Bella:  
Ah, Jack!  
Jack:  
Das weiß nur ich allein, für mich und dich.  
Bella und Jack:  
Ah, ah, der Tag ist so öd', bis die Arbeit getan ist,  
bis wir zusammen endlich ausgehn.  
Arm in Arm, uns liebend, denn  
Der Tag ist so öd', bis die Arbeit getan ist.  
(*Sie tanzen und küssen sich*)  
King Fisher (*unterbrechend*):  
Was soll denn das, ihr beiden, eilt euch,  
die Arbeit ist noch nicht getan.  
Jack:  
Ist schon gut, so, ich fang an.  
Stimme der Sosostris (*hinter dem Gitter vernehmbar*):  
Gib acht, King Fisher, ein guter Rat sagt: Gib acht!  
Bella:  
Was ist denn das?  
Ich war mir sicher, daß sie gekränkt sind.  
Mädchen (*treten rechts auf*):  
Halt, o halt, King Fisher, seht ihr's nicht,  
wie falsch es ist, daß man das Gitter erbricht.  
Halt, laß dich bitten.  
Sag Jack, der bei dem Gitter steht, daß er es läßt!  
Bella:  
Da siehst du's Jack, sie denken so wie ich selber.  
Jack:  
Doch, Bella, der Stimme Klang erschreckt sie nur,  
erschreckt sie alle nur.  
Bella:  
Nein, Jack, nein, sie denken so wie ich selber.  
Jack:  
Der Stimme Klang erschreckt sie bloß,  
das ist es nur.  
King Fisher:  
Ruhe! Seid ruhig allesamt, und schwatzt nicht.  
Gar nichts gibt es zu erschrecken.  
Mach' weiter, mach' weiter. Ich geb' die Antwort.  
Jack:  
Also gut, ich fahre fort. (*Er tut es*)  
Stimme der Sosostris (*hinter dem Gitter vernehmbar*):  
Gib wohl acht, stolzer King Fisher!  
Die euch Gutes rät, sagt nochmal: Gib acht!  
Bella:  
Die Stimme warnt nochmal.  
O Jack, sie sind bestimmt erzürnt jetzt.  
Mädchen:  
Ah, ah, ah ...  
Männer (*treten links auf*):  
Los, los, los, King Fisher, denn  
wir wissen, daß die Stimme nichts ist als ein Trick.  
Macht fort, denn wir raten's.  
Treib Jack, den Mann, der bei dem Gitter steht, doch an!  
Jack:  
Nun, Bella, nun, wie ich es sagte, wie ich sagte.  
Bella:  
Jack, höre nicht auf sie,  
sie sind im Irrtum, im Irrtum.  
Mädchen:  
Halt! Halt! halt!  
Jack:  
Sieh, Bella, sicherlich sehn sie, wie es steht?

Ganz sicher, der Stimme Klang erschreckt dich nur,  
es ist nur ein Trick.  
Bella:  
Jack, höre nicht auf sie. Sie sind im Irrtum,  
doch sie, sie denken so wie ich selber.  
Mädchen:  
Halt, o halt, King Fisher, uns  
ist's klar, wie falsch es ist, daß man das Gitter erbricht.  
Halt, laß dich bitten.  
Sag Jack, der bei dem Gitter steht, daß er es läßt.  
Männer:  
Macht fort, wir ermahnen.  
Treib Jack, den Mann, der bei dem Gitter steht, doch an!  
King Fisher (*stürmisch*):  
Meine Geduld ist nun am Ende!  
Haltet ihr mich für einen Narr'n? (*zu Jack*)  
Es gibt jetzt keine Unterbrechung für die Arbeit,  
die du annahmst.  
So: Macht fort! Macht fort! Ich bin dein Meister.  
Bella:  
O Jack, ich fürchte mich, hör auf jetzt.  
Jack (*unwillig*):  
Ich muß es tun, doch mir gefällt's nicht.  
Männer:  
Wir wissen, alles ist ein Trick nur.  
Das alles ist ein Trick nur, in Hoffnung, daß wir gehn.  
Mädchen:  
Wir wissen, daß er's besser aufgäb'.  
Ach, ließ' er nur vom Gitter, das in die Hölle führt.  
Bella:  
Was hast du nur damit zu tun,  
das dich zu solchem Handeln zwingt?  
King Fisher:  
Warum fürchtest du die Stimme  
noch, wo ich an deiner Seite?  
Bella:  
O Jack, ich fürchte mich,  
laß andre diese Arbeit für dich tun.  
Männer:  
Jack soll nicht noch länger auf die  
Zweifel seiner Bella hören.  
Mädchen:  
Jack wird nicht genügend auf die  
Zweifel seiner Bella achten.  
King Fisher:  
Macht fort! Macht fort! Ich bin der Meister,  
ich verlang', daß man die Pflicht erfüllt.  
Bella:  
Trau der Liebsten, die ganz klar sieht,  
trau der Liebsten, die alles weiß.  
King Fisher:  
Hör den Meister, der befiehlt, daß du gehorchst,  
hör den Meister, der befiehlt, daß du es schaffst.  
Männer:  
Wird King Fisher wohl erschreckt von  
einer Stimme hinterm Tor? Bebe, du Erde, vom Klang  
unsres Rufs: Macht fort! Los!  
Mädchen:  
An wen nur können wir uns wenden,  
wo uns diese große Sorge quälet?  
Hebt eure Stimmen auf zum Himmel, schreit: Hilf!

8. Szene  
(*Jenifer erscheint am Ende der Stufen, halb transfiguriert*)  
Das antike Vorbild, nach dem Jenifers Transfiguration  
sich geht, könnte Athene sein. [Athene wurde ohne Mutter  
aus dem Kopf des Zeus geboren.] Keine genaue Nach-  
ahmung Athenes ist beabsichtigt, denn die wirkliche Jeni-  
fer ist noch hinter der übernatürlichen Transfiguration sichtbar  
- Jack und Bella stehlen sich fort)

Mädchen:  
Jenifer!  
Männer:  
Jenifer!  
King Fisher:  
Meine Tochter Jenifer!  
Jenifer (*steigt langsam die Stufen herab*):  
Zu dieser Welt zurück, ist grausam.  
Hier gibt es niemals Ruhe noch Frieden.  
King Fisher:  
Spiel dich nur nicht so auf, junge Dame.  
Ganz erstaunlich, daß du ohne Mark.  
Jenifer:  
Ein sehr begnadet, himmlisches Wunder,  
das ihn so weit entrückt erscheinen läßt.  
King Fisher:  
Da unten ist er aus dem Weg.  
So sicher, jetzt mußt du den Mark verlassen.  
Komme mit mir  
und leg die Maskerade ab.  
Jenifer:  
Trag ich vor meinem Vater keine Maske?  
Jetzt ist's zu spät zur Flucht vor Mark.  
Mein Zurück bringt auch ihn zurück.  
(*Die Tore öffnen sich. Mark erscheint in der Öffnung der Tore, teilweise transfiguriert. Das antike Vorbild, nach dem sich Marks Transfiguration vollzieht, könnte etwa Dionysos sein. [Dionysos, Sohn der erdgeborenen Semele, wurde ein zweites Mal aus der Hüfte des Zeus geboren.] Keine genaue Nachahmung des Dionysos ist gemeint, denn der wirkliche Mark ist noch hinter der übernatürlichen Transfiguration sichtbar. – Er beschattet seine Augen vor dem Licht*)  
Mark:  
Die Rückkehr in das Licht ist grausam:  
Hier ist man immer gleichgültig, stumpf.  
Pulst mir im Körper denn nicht rotes Blut?  
Jenifer:  
Fliegt nicht mein Geist zum weißen Himmel auf  
und singt: ich bin ein Kind dieses Sternenhimmels.  
Mark:  
Rufend: ich bin ein Kind dieser fruchtbaren Erde.  
(*Die Tore des Tempels öffnen sich und die Weisen treten heraus mit den Tänzern*)  
Der Weise:  
So rechtfertiget euren Streit. Mädchen, sprich zuerst.  
(*Die Weise schreitet herab zwischen Mark und Jenifer. Die Tänzerinnen beziehen neben Jenifer Platz*)  
Die Weise:  
Keine Spur von hochmütigem Stolz  
stört den Wettstreit, den ihr jetzt beginnt.  
Stolz besitzt wohl eine sel't'ne Macht,  
die Brust zu schwellen, doch das Herz heilt er nicht.  
Ihr seid vom Geiste ganz umfassen,  
er ist in euch nicht beschränkt,  
seine Grenzen bräch' er sonst wie euch.  
(*Die Weise geht auf ihren Platz auf der Oberbühne zurück*)  
Jenifer:  
Ist es so schlimm, wenn ich der Enge  
dieses Lebens müde bin, die um mich,  
der Seele Leben mir versagen muß?  
Um sie allein entschied ich mich,  
ließ alles stehn und stieß den Liebsten von mir,  
daß ich gelangte an mein himmlisches Ziel.  
(*Eine der Tänzerinnen steigt die Treppe hinter Jenifer hinauf, auf einer silbernen Trompete spielend*)  
Süß war der Frieden, freudvoll die Ruh'  
stark war das Licht, läuternd die Luft.  
(*Die Tänzerinnen bewegen sich zur Musik*)  
Dann fing auch ringsum das Gestirn zu tanzen

an: ich sah, wie bei diesem Anblick  
meine Seele blühte, und wie sie  
verließ meinen Körper, wie sie rann,  
hin, hin zu tanzen, auch sie.  
Wie kann ich verleugnen so schöne Bilder meines Geists?  
(*Die Mädchen beginnen, sich mit den Tänzern zu bewegen, und versuchen, näher zu Jenifer zu kommen*)  
Mädchen:  
Mach uns, Jenifer, von unsern Erdensorgen endlich frei.  
(*King Fisher versucht, sich einen Weg durch die Mädchen und Tänzer zu bahnen, um Jenifer zu erreichen*)  
King Fisher (*unterbrechend*):  
Wir sind auf Erden, nicht im Himmel.  
Keine Schande liegt darin.  
Erdenvolk hat Erdensorgen,  
Erdenpflichten jeder Stand, so –  
Der Weise (*unterbrechend*):  
Die Worte sind gänzlich fehl am Platz,  
das Urteil ist noch nicht für sie gefällt.  
Drum steh' zurück! Es sind die andern dran.  
(*Die Tänzer stellen sich nahe bei Mark auf und drängen dabei King Fisher nach der Vorderbühne zurück*)  
Mark (*wendet sich dem Männerchor zu*):  
Ihr, ihr wart bei mir, als sie mich stehn ließ,  
als sie gegangen, wie stand es mit mir?  
Männer:  
Ein mutloser Hahn, gebroch'nes Kind, in Tränen: Dunkel.  
Mark:  
Dann, als ihr mich aufgerichtet gegen meinen Wunsch,  
welch Finsternis gab Antwort meiner eig'nen?  
Männer:  
Es senkte plötzlich Dunkelheit sich auf die Hügelhänge.  
Mark:  
Als ich der Tempel Tor passiert,  
was war geschehn, deut' ich das Rätsel recht?  
Männer:  
Wie könnten wir durch Mauern sehn?  
Des Sommers Sonne drang nicht hinein.  
(*Ein Tänzer ersteigt den Hügel hinter Mark und schlägt später ein Paar bronzener Zimbeln*)  
Mark:  
Ab, abwärts in das Innre  
dieser Erde, kriechend, fallend,  
schaukelnd im Boot auf wildem Wasser,  
das umspület die Wildnis,  
das Labyrinth der Angst zu fürchten,  
das stets bewacht die Auen.  
Männer (*sich von Mark abwendend*):  
Das ist kein Lied, das müde Herzen  
stärkt, noch stählt es unsern Leib.  
(*Der Tänzer auf dem Hügel schlägt die Zimbeln zusammen und die anderen Tänzer bewegen sich zur Musik*)  
Mark:  
Wie Hengste stampfen, so tanzt das junge Volk  
zu dem Lebensquell und dem Born der Kraft.  
Durchs Unterholz führt der Weg uns,  
wir reißen Äste vom krummen Baum,  
der Sonnenlicht fernhält vom glorreichen Bett,  
in dem sie, so fahl und blaß im Winter,  
schlieft, bis unser Verlangen sie aufgeweckt.  
(*Die Männer fangen an, von Gesang und Tanz gebannt zu werden*)  
Männer:  
Wie eine Springflut hebt sich das Singen,  
sie bricht den Deich, bevor's verebbt.  
Mark:  
Wie Hengste stampfen, so tanzt das junge Volk  
zu dem Lebensquell, zu dem Born der Kraft.  
Das Lamm muß sterben von unsrer Hand,  
das Kind zertritt unser wilder Fuß,

der Puls des Lebens im Tode neue Kräfte schöpft.

Nur in Gemeinsamkeit ist Einigkeit.

Mensch und Tier ist alles eins.

*(Die Männer beginnen, sich mit den Tänzern zu bewegen, und versuchen, sich Mark zu nähern)*

Männer:

Zeig uns, Mark, ein neues Leben

nun, uns Kindern dieser Welt.

Jenifer *(macht einen Schritt nach vorne)*:

Ah, doch der Preis dafür, der Preis?

Männer:

Der Preis?

Jenifer *(geht langsam und siegesbewußt über die Bühne auf Mark zu)*:

Sieh durch den himmlischen Zauber hier im Glas

das Schreckensantlitz hinter der Maske.

Sieh, sieh, wie zu dir ich es bring, sieh,

Mark, damit du siehst, was wahr.

Bist du so leicht beschämt und blickst zur Seit'?

Ah, welch Triumph für das Gute!

Mark:

Lernt' ich nicht einen Zauber auch

durch alles, was die Höhle barg?

Diesen goldnen Zweig nehme ich,

durch dessen Zauber mir große Macht erwächst,

Jenifer, sieh nur, wie jetzt dein Spiegel fällt.

*(Mark wendet sich um, und der Spiegel fällt Jenifer aus den Händen)*

Jenifer:

O welches bösen Teufels Streich!

Ein böser Zauber und perverse Macht.

Bist du die Schlange, bin ich denn nun heilig?

Dann bin ich Mark und finde mir das Tier.

*(Jenifer schreitet durch das Gitter, ihr Kleid erhascht den Widerschein eines roten Glühens. Das Gitter schließt sich hinter ihr. Während der nun folgenden Musik geht Mark hinüber zu den Stufen und ersteigt sie langsam, wobei sein Gewand im Widerschein eines weißen Lichts aufleuchtet. Er wird unsichtbar. Die Weisen und die Tänzer gehen in den Tempel)*

King Fisher *(zu den Mädchen)*:

Mir diesen Unsinn am helllichten Tag!

Doch das laßt meine Sache nur sein!

Jenifer ist ganz von Sinnen, ganz und gar besessen vom Sonnenwendwahnsinn.

Mädchen:

's war helllichter Tag,

als die heil'ge Johanna den Ruf vernahm,

als in der Sonne sie die Flammen sah.

King Fisher *(zu den Burschen)*:

Mark, du folgst ihr, bringst sie zurück,

und dann vielleicht erlaube ich die Heirat.

Männer:

Mark hat kein Ohr für dich, King Fisher,

zwischen Himmel und Hölle geht er.

Kein Versprechen noch das Drohen

mit Gewalt wird halten ihn.

King Fisher:

Doch merkt mein Wort, am Ende kommt

er weinend und bereuend doch zu mir.

*(King Fisher stürzt fort, der Chor tritt zusammen und bewegt sich auf die Rampe zu)*

Chor:

Laßt Mark und Jenifer die Prüfung voll

Gefahren für uns all' bestehn.

Wir sind die lachende Jugend.

Frei, frisch, schön, g'rad, stark, hell,

grob, rau, frech, mutig, wild und froh.

## II. AKT (Nachmittag)

*(Für den II. Akt hat sich die Szenerie etwas nach rechts gedreht, so daß die steinernen Stufen nicht mehr sichtbar sind und nur die Tore und die linke Ecke des Tempels noch zu sehen sind, und zwar schräg auf der rechten Seite der Bühne. Das Gitter befindet sich jetzt in der Mitte links, wobei ein größerer Teil des Waldes und des Hügels weiterhin links wahrnehmbar sind)*

Einleitung

*(Strephon wird sichtbar, regungslos an der Ecke des Tempels stehend und lauschend. Strephons Spannung baut sich nach, und er beginnt nach der Mitte zu tanzen. Er tritt inne, zögert und eilt davon hinter den Tempel)*

Chor *(hinter der Bühne)*:

Ruft, ruft,

schreiend, wenn sie fliegen, und dieses sagen sie:

sie muß springen und er muß fallen,

wenn die Sonn' hell scheint am Sonnenwendtag.

In der Sommerzeit, dem längsten von den Tagen all,

da wandern wir im Wald, wo der schlaue

Kuckuck ruft.

1. Szene

*(Bella tritt von links auf, Jack folgt ihr)*

Bella *(zieht Jack vom Halbchor fort, der hinter ihnen tritt)*:

Jack, wir geh'n nicht mit allen andern.

Bleib mit mir ein Stück zurück,  
ich hab' eine Nachricht für dich.

*(Halbchor bemerkt Jack und Bella)*

Mädchen:

Wohin geht ihr beiden?

Kommt ihr nicht zu den Spielen mit uns?

Männer:

Lieber spielen sie allein für sich!

*(Alle lachen. Bella und Jack geben keine Antwort)*

Mädchen:

Laßt sie, sonst verlieren wir die andern.

*(Sie wenden sich zum Gehen)*

Männer:

Ja, ja.

Halbchor:

Bye, bye. *(Sie gehen über die Hinterbühne ab und folgen den anderen)*

Halbchor und Chor *(hinter der Bühne)*:

In der Sommerzeit am längsten von den Tagen all',

da wandern wir im Wald, wo der schlaue

Kuckuck ruft.

Schreiend, wenn sie fliegen, und dieses sagen sie:

Sie muß springen und er muß fallen,

wenn die Sonn' hell scheint am Sonnenwendtag.

Jack:

Sie gingen, Bella. Was ist die Nachricht für mich?

Bella:

Rätst du es wirklich nicht? Das ist doch nicht so schwer!

Jack:

Du hast ja immer etwas neues vor.

Doch nie find' ich's heraus.

Bella:

Es ist ganz was andres heut'. Welch Tag ist heut'?

Jack:

Der Sonnwendtag.

Bella:

Ist das nicht Grund genug?

Jack *(mit gutlauniger Geduld)*:

Was meinst du denn?

Bella:

O Jack, Jack! Ist es Schaltjahr?

Jack (*weniger geduldig*):

Du kennst die Antwort, Bella, frag nicht mich.

Bella:

Ich mein', ich sollte dennoch.

Denn, Jack, du siehst, ich bin entschlossen.

Zeit wär's zur Heirat.

Jack:

Doch, Bella, ich dachte -

Bella (*unterbrechend*):

Ah, das ist vorbei.

Wir werden Mann und Frau jetzt werden.

Freust du dich?

Jack:

Ich freu mich sehr!

Nur der erste Schock deiner Entscheidung.

So viel Probleme tauchen auf.

Bella:

Die du, der Praktiker, wohl löst.

Und ich, nur eine Sache ist mir klar:

Wir machen Hochzeit, gründen uns ein kleines Heim.

Bestimmt?

Jack:

Bestimmt.

Bella:

Wenn es für uns ein Häuschen gibt,

kann ich dort leben, wie man soll.

Jack:

Ein Mann, der liebt, sollte niemals all-

zulange warten auf sein Weib.

Bella:

Und so als Frau -

Jack:

-- und Mann -

Bella:

- sind wir -

Jack:

-- zusammen -

Bella:

- in dem Haus.

Beide:

Und dann -

Bella:

- bist du im Werk, dann räum ich auf  
und wasch' die Wäsche, koch das Mahl.

Jack:

Und ich mach Überstunden, wenn wir  
noch mehr Geld benötigen.

Bella:

Denn bald -

Jack:

-- ist da -

Bella:

- ein kleiner Jack. -

Jack:

- 'ne kleine Bella -

Bella:

Ja, wer weiß?

Beide:

Und dann -

Bella:

- leg ich das Kind an meine Brust  
und schaukle, schaukle sanft es hin und her.  
Schlaf, schlaf, süßes Kleines du, schlaf.

Jack:

Und wenn das Baby ruhig,  
dann heb' ich dich auf meine Knie  
und schaukle leis' dich in den  
Schlaf, schlaf, süßes Kleines du, schlaf.

Beide:

Schlaf, schlaf, süßes Kleines du, schlaf. (*Sie küssen sich*)

Bella:

Komm mit in den Schatten dieses Hains.

(*Sie stehen auf und beginnen, sich langsam über die Bühne zu bewegen. Sie bleiben stehen. Sie küssen sich wieder*)

Jack:

Wir gehen in den Schatten dieses Hains.

(*Sie gehen zusammen langsam, wie in einem Traum, über die Bühne links in den Wald*)

## 2. Szene

(*Strephon tritt hinter dem Tempel hervor. Er geht zur Ecke der Tempelstufen und nimmt dort dieselbe Stellung ein wie in der Einleitung. Strephon gibt seine angespannte Haltung auf und tanzt beschwingt nach vorne. Strephon beendet seinen Tanz in der Mitte der Vorderbühne mit erwartungsvoller Gebärde. Ein paar Bäume beginnen sich zu bewegen. Sie bewegen sich wieder. Jetzt lösen sich die anderen Tänzer von den Formen der Bäume und bewegen sich frei über die Bühne. Strephon geht hinter dem Tempel ab. Die anderen Tänzer stecken fröhlich die erste Kampfbahn ab, wobei sie selbst Bäume darstellen. Die Bahn ist ein ungefähr kreisförmiges Feld mit Bäumen am Rande und einem in der Mitte. Wenn die Bahn abgesteckt ist, wird das mit einer tänzerischen Geste angedeutet. Die Tänzer erstarren in den Wurzeln großer Bäume, deren Äste in den Soffitten verschwinden.*)

(*Der Hase (Strephon) tritt von der rechten Oberbühne her, neben dem Tempel, auf. Er nimmt dort seinen Platz ein und hockt bei einer der Baumwurzeln nieder. Zur gleichen Zeit tritt der Hund (Tänzerin) unten auf der Vorderbühne auf und geht wartend in Position.*)

Der erste Tanz: Die Erde im Herbst

(*Der Hund beginnt die Fährte des Hasen zu verfolgen und geht dabei von rechts nach links über die Vorderbühne. Der Hund nimmt die Fährte auf, steigt die Stufen zur Oberbühne hinauf. Hier wird der Geruch der Fährte stärker, aber er ist sich der Richtung noch nicht sicher. Der Hase stiebt auf, kommt auf die Vorderbühne herunter und fängt an, die Bahn im entgegengesetzten Uhrzeigersinn zu laufen, hin zur Oberbühne. Er läuft abwechselnd vor und hinter den Bäumen auf dem Perimeter vorbei. Der Hund jagt den Hasen, aber noch immer hauptsächlich der Fährte folgend. Der Hund droht den Hasen einzuholen. Der Hase schlägt einen plötzlichen Haken zu dem freien Raum innerhalb des Perimeters und gewinnt so einen Vorsprung. Die Jagd geht weiter. Der Hund kommt dem Hasen näher. Der Hase springt zum Baum in der Mitte und schlägt Haken um ihn herum. Der Hund ist nun so nahe, daß es sicher scheint, daß er den Hasen fangen wird, der wie erstarrt stehen bleibt. Unerwartet schlägt er einen zweifachen Haken und läuft nach rechts auf die Oberbühne. Triumphierend verweilt er dort einen Augenblick, bevor er nach rechts hinter den Tempel abgeht. Im blendenden Sonnenlicht lösen sich die Tänzer von den Baumwurzeln, und die Bäume verschwinden. Der Hund ist nach links abgelassen.*)

(*Die Tänzer bewegen sich wieder frei. Sie beginnen, das zweite Spiel abzustecken, wobei sie selbst immer noch Bäume darstellen. Die Bahn ist jetzt ein Fluß mit Bäumen an den Ufern, der diagonal über die Bühne verläuft, von der Stelle, wo die Tempelstufen enden, in der Mitte rechts, bis nach links zum Rampenlicht. Wie vorher, deutet eine Geste die Beendigung der Vorbereitung an. Die Tänzer erstarren wie vorher an den Wurzeln der Bäume.*)

(*Der Fisch (Strephon) tritt von der rechten Oberbühne auf, aber nicht weit von der Rampe. Er gleitet in Position am oberen Ende des Flusses, im Schutz einer Baumwurzel. Zur selben Zeit tritt der Otter (Tänzerin) von der linken Oberbühne auf und nimmt seine Position am Ufer des Flusses, gegenüber dem Fisch, ein.*)

Der zweite Tanz: Das Wasser im Winter

*(Der Fluß beginnt zu fließen. Das Fließen ist sichtbar, und das Wasser scheint im Sonnenschein Wirbel zu bilden. Die Wirbel haben die Form von Nymphen. Der Fisch bewegt sich unvermittelt zur Oberfläche, um zu atmen oder Fliegen zu fangen. Er bewegt sich zur Unterbühne hin. Der Otter taucht in den Fluß. Der Fisch schnell zurück zum schützenden Ufer und sucht Schutz unter einer Baumwurzel etwas flußabwärts auf derselben Seite. Der Otter schwimmt umher und peitscht in Wut das Wasser. Er klettert dem Fisch gegenüber ans Ufer. Die Aufregung läßt nach. Die Strudel werden wieder im Sonnenschein sichtbar.)*

*Der Fisch schießt wieder vorwärts. Wieder taucht der Otter. Der Fisch schwimmt blitzschnell flußabwärts, um sich in Sicherheit zu bringen. Der Otter ist wieder wütend, doch diesmal klettert er weiter unten ans Ufer, auf derselben Seite wie der Fisch. Wieder wird es ruhig. Die Wirbel werden wieder sichtbar, jedoch ist Unruhe in der Luft.*

*Der Fisch schnell, im Versuch, am Otter vorbeizukommen, vorwärts, der Otter taucht nach ihm und drängt ihn ans andere Ufer. Der Fisch kommt in Berührung mit den Wassernymphen und versucht, sich durch kleine Wasserläufe, die für den Otter zu klein sind, hindurchzuzwängen. Er scheint in einem steckenzubleiben und kann sich nur mit einem Ruck frei machen. Er geht in Richtung Oberbühne ab. Aber diesmal ist der Jubel durch den Schmerz beeinträchtigt, der durch den Ruck verursacht wurde. Er geht rechts hinter dem Tempel ab. Im blendenden Sonnenschein lösen sich die Tänzer von den Wurzeln der Bäume, und der Fluß verschwindet. Der Otter ist nach links abgegangen.*

*Die Tänzer säen ein Feld mit Frühlingsetreide, sie gehen dabei über die ganze Bühne und kommen wieder zurück. Sie werfen, daß es Glück bringe, eine Handvoll Korn rechts zur Hinterbühne. sie beginnen in immer kleiner werdenden Kreisen zu tanzen und bilden so allmählich eine Gruppe, die schließlich auf der rechten Oberbühne zum Stehen kommt. Die Tänzer bilden eine dichte Gruppe junger Bäume.)*

Der dritte Tanz: Die Luft im Frühling

*(Die Blätter der Bäume wogen im Frühlingwind. Der Vogel (Strephon) hüpf von links unten auf die Bühne. Das Wogen der Blätter hört langsam auf. Der Vogel hüpf im Kornfeld. Er pickt im Korn. Er hüpf weiter. Er pickt wieder. Er hüpf weiter.)*

*Die Baumblätter beginnen einen Frühlingstanz, der die Aufmerksamkeit des Vogels immer mehr anzieht, als ob Nest und Weibchen im Baum wären. Er versucht zu fliegen. Da aber einer seiner Flügel gebrochen ist, fällt er sofort zu Boden. Er ist schnell wieder auf und versucht noch einmal zu fliegen. Er fällt wieder, erhebt sich und bleibt stehen. Der Schatten eines Habichts (Tänzerin) fällt auf die Bühne, er wird größer, je näher er kommt. Der Vogel hüpf unter den Schutz eines Baumes. Der Habicht kehrt sich ab, ohne sichtbar zu werden, und der Schatten verkleinert sich und verschwindet.*

*Die Baumblätter beginnen wieder im Frühlingwind zu wogen. Der Vogel hüpf wieder nach Korn hervor. Er pickt wie zuvor. Er scheint zwischen der Begierde, Korn zu picken und in den Baum zu fliegen, hin und her gerissen. Er versucht erneut zu fliegen. Er fällt. Er versucht wieder zu fliegen. Er fällt und ist still. Der Schatten des Habichts, der wieder herabkommt, ist auf die Bühne geworfen, immer größer werdend. Mit Schwierigkeit erreicht der Vogel den Schutz der Bäume. Der Habicht wird sichtbar und scheint über dem Gesims des Tempels zu schweben, gerade lange genug, daß die Zuschauer sehen können, daß es eine Tänzerin mit Vogelmaske und großen Schwingen ist. Er scheint fortzufliegen, der Schatten wird bis ins Nichts kleiner.*

*Zum dritten Mal nehmen die Blätter ihr Wogen wieder auf. Der Vogel eilt hervor, um nach Korn zu picken, mit solcher*

*Gier, daß er dem Frühlingstanz der Blätter keine Aufmerksamkeit schenkt. Wie auch immer, er macht einen letzten verzweifelten Versuch zu fliegen, fällt aber äußerlich erschöpft hin. Er bewegt sich nicht, als der Habicht herabtritt. Die Bühne verdunkelt sich bis nahe zu einem Blackout. Bella, die mit Jack den Tanz mit wachsender Faszination beobachtet hat, schreit.)*

3. Szene

*(Strephon und die Tänzer verschwinden)*

Bella:

Ah! Nun stirbt er! *(klammert sich an Jack)*

Nimm mich hier fort, ich ertrag's nicht.

*(Am Rande der Hysterie, birgt sie ihren Kopf in Jacks Armen. Die Dunkelheit weicht grellem Sonnenlicht.)*

*Tänzer kehren zurück, die Bühne sieht genau aus wie am Beginn des Aktes)*

Jack:

Nun, Bella, ruhig, ruhig. Ich bin doch bei dir.

Fort sind sie ohnehin. Ich wußt' gern, wer sie sind.

Bella *(halb weinend)*:

Das ist mir gänzlich gleich. Es ist schrecklich, nicht natürlich.

Sie wollten ihn doch töten.

Jack:

Unsinn, Bella. Das war doch nur Spiel.

Wie es dich schüttelt. Ich sah dich nie so aufgebracht.

du bist doch sonst so stark. *(hebt ihr Gesicht auf)*

Bella *(traurig)*:

Ich bin nicht geschaffen für Mysterien. *(über Jacks Schulter schauend. Lustig)* Ja, sie sind fort.

Jack:

Du bist wieder jetzt du selbst, wie ich dich gekannt hab.

Die Freunde aufzufinden laß uns gehn.

Bella:

Laß in den Spiegel erst mich sehn.

*(Sie nimmt einen Spiegel aus ihrer Tasche oder Hals-*

*tasche und sieht sich in ihm an)*

Mein Gesicht, die Nase, mein Haar!

Ha! den Spiegel, du wirst sehn,

wie die wahre Bella ist.

Man sagt, der Frauen Zierde ist ihr Haar.

*(Doch nur, wenn es ganz ordentlich gekämmt!)*

Ist es struppig, muß ich's kämmen.

Dies zur Seite, das nach dort.

Jetzt dann, flechten wir's zusammen.

*(Manchen Mann fing sich schon ein,*

*fing sich schon eines Mädchens Haar.)*

Dreh die Strähnen ein jetzt,

mit geschickten Fingern sie zu Locken aufdrehn,

und leg sie mir verführerisch um meinen Kopf.

Dreh den Spiegel etwas, mein Jack, daß ich mich sehe!

Man sagt, der Schatz der Frau ist ihr Gesicht.

*(Doch nur, wenn man es wirklich richtig pflegt!)*

Ist es bläßlich? Laß mich's schminken.

Auf die Wangen etwas Rouge.

Jetzt noch Rot auf meine Lippen.

*(Sie summt die Melodie, während sie sich die Lippen*

*schminkt)*

Gibt dem Mund Konturen, damit

dann mit zarten feinen Tupfern meiner Puder-

quast - dann ist mein entzückendes Gesicht perfekt!

Wirf noch einen Blick auf mich!

*(Sie dreht sich herum und Jack bewundert sie!)*

Du siehst, nun bin ich wieder ich,

bin bereit jetzt wieder für King Fisher.

Jack *(zurückfahrend)*:

King Fisher?

Bella:

O ja, er hat uns herbestellt.

Er hat einen Plan mit dir.

Jack:  
Hat einen Plan mit mir? Mit mir?  
Was ist King Fisher noch für uns?

Bella:  
Die Liebe hat gesprochen, für unsre Zukunft.  
King Fisher künd'ge ich zur rechten Zeit,  
doch noch ist er mein Brotherr,  
wir müssen's noch ertragen.

Jack (noch ablehnender):  
Mir ist nicht wohl zumute,  
ich bin voll Ahnungen und Zweifeln ...

Bella:  
Werd du jetzt nicht verrückt. Unsere Welt ist nüchtern,  
und willst du mich für alle Zeit behalten,  
fang mich, wenn du kannst, wenn du kannst.  
(Sie läuft links ab)

Jack (ihr hinterherlaufend):  
Bella, Bella ...

Nachspiel  
(Man hört den Chor singen, während er hinter dem Hügel vorbeizieht, von rechts nach links zurückkommend. Die Bühne bleibt leer)

Chor (hinter der Bühne):  
Die Sonn' scheint am Sonnenwendtag.  
In der Sommerzeit am längsten von den Tagen all',  
da wandern wir im Wald, wo der schlaue  
Kuckuck ruft,  
schreiend, wenn sie fliegen, und dieses sagen sie:  
Sie muß springen und er muß fallen,  
wenn die Sonn' hell scheint am Sonnenwendtag.  
In der Sommerzeit, am längsten von den Tagen all'.

### III. Akt (Abend und Nacht)

1. Szene  
(Die Bühne hat sich von ihrer Stellung im II. Akt wieder nach links gedreht, so daß sie wie im I. Akt ist. Wenn sich der Vorhang hebt, singt und trinkt der größere Teil des Chors nach einer Mahlzeit auf der linken Seite der Bühne. Aber es ist auf den ersten Blick nicht klar, um was sie sich geschart haben und worüber sie lachen. Auf der rechten Seite der Bühne tanzt eine kleine Gruppe zum Spiel einer Geige)

Chor:  
Heio! Heio! Am Abend feiern wir des Tages End'  
mit Brot und Fischen und mit Wein.  
(Sie lachen. Sie gehen auseinander und man kann jetzt sehen, daß sie einem Mann so viel Wein gegeben haben, daß er anfängt, beschwipst zu werden)

Brot und Fische sind das Mahl  
und Wein der Trank des Manns und der Götter.  
Der Mann ist ein Gott (so denkt er),  
wenn er zuviel trank.  
(Sie lachen herzlich. Der halb-beschwipste Mann schwankt zu der tanzenden Gruppe hinüber)

Beschwipster Mann:  
Wollt ihr jetzt einen Fandango,  
Boston, Rumba oder Tango?  
Denn ich springe leicht wie jeder  
von euch feinen Tänzern ...

Ein Tänzender:  
Paß auf, Idiot! Sieh, wo du hintrittst!  
Bist du blind, oder blau?  
(Der Tanz bricht im Durcheinander ab. Der ganze Chor kommt vorwärts)

Chor:  
Denn Brot –  
(wenn das gelbe Korn gemahlen) ist nur schlichte,

und Fisch – (wenn das Netz gezogen aus blauem Meer) nur simple Kost. Doch Wein ist aus reifer Frucht gepreßt und wird roter Saft zu unsrer Freud'.  
Zu unserer Freud', doch auch zum Unglück,  
wenn die Mittsommersonn' versinkt.  
Hin in den Osten führt ihr Weg,  
und der Mond, ist er voll, der bleiche Gott,  
tritt zum Westen seine Reise an zur Nacht.  
(Der Chor macht eine Geste oder Bewegung des Zurückschreckens)

Mädchen:  
Was hat die Nacht uns gebracht?

Männer:  
Ihre Nacht oder seine?  
King Fisher rief uns her heut nacht.

Mädchen:  
Was bringt die Gottheit, fordert sie  
zwei Dinge: Liebe oder Tod?

Männer:  
Hat uns King Fisher nicht gerufen wegen der Liebe?

Mädchen:  
Rief er uns hierher in den Tod?  
(King Fisher tritt rasch hinter ihnen auf, zusammen mit Bella, die einen Gürtel mit einem Halfter trägt; er bleibt auf den Stufen im Rücken des Chors stehen)

### 2. Szene

King Fisher:  
Nein! King Fisher ruft euch zum Siege her! (zu Bella)  
Häng' den Halfter an den Baum, falls man ihn braucht.  
Die Alten glauben, sie allein,  
sie hätten Zugang zu der andern Welt.  
Doch das ist falsch. Ich zeig es. Ihren Zauber brech ich  
mit meiner eig'nen Seherin.  
Sie löst mir alle diese Rätsel.  
(sich zum Chor wendend, nimmt King Fisher eine Attitude an)

Geht hin und grüßt Madame Sosostris,  
grüßt sie mit Sang und führt sie  
her mit Ehren, einer Königin wert.

Chor:  
Heiho! Heiho! King Fisher, ja!  
(Der Chor öffnet King Fishers Attitude nach)  
Wir grüßen gern Madame Sosostris,  
grüßen mit Sang sie und führen  
sie her mit Ehren, einer Königin wert.  
(Sie winken King Fisher zu und wenden sich zu gehen. Sie hören mit Nachäffen auf und gehen lachend ab)

### 3. Szene

King Fisher:  
Jetzt, Bella, ruf die Weisen.

Bella:  
Sie wollen sie doch nicht wiedersehn.

King Fisher:  
Doch, doch! Warum nicht? Nun läute schon.  
(Bella, weniger sicher als am Morgen, tut es. Die Weisen erscheinen)

Die Weise:  
Was ist schon wieder los?

Bella:  
King Fisher will, daß ihr ihn hört.

Die Weise:  
Wenn dem so ist, dann laßt uns hören.

King Fisher:  
Ihr beide denkt, ihr seid schlauer als ich,  
finget mit Lügen meine Tochter ein.  
Ich bin nicht der, der leicht die Waffen streckt.  
Ich sandt' nach einer, die die List durchschaut,  
mit der ihr Jenifer entführt.

Die Weise:

Sie lebt ihr Schicksal, sie ist frei von uns.

King Fisher:

Laßt eure Rätsel, denn ich bin ernsthaft.

Seid ihr so hartnäckig,

so laßt uns kämpfen, ich ford're  
euch zum Wettstreit zwischen Macht und Macht.

Es ist den Preis wert: meine Tochter. Verteidigt euch!

Verschworet ihr euch auch einer Macht,

Sosostris nimmt es mit euch auf, und gäl'ts den Tod.

Nehmt ihr mit mir den Kampf auf?

Der Weise:

Da ihr euch so vorgewagt, gewiß.

4. Szene

*(Die Weisen ziehen sich etwas nach hinten zurück. Bella und King Fisher erwarten die Rückkehr des Chors, der jetzt zurückkommt und in einer Prozession eine Figur trägt, die einen grünen Umhang anhat und einen konischen Hut, maskiert ist und eine Kristallschale vor das Gesicht hält. Hinter der Figur halten Mitglieder des Chors Fahnen und Banner (oder Zweige), so daß die Bühne hinter ihnen vorübergehend verdeckt wird)*

Männer *(hinter der Bühne)*:

Schaut, schaut, wie wir auf den mächt'gen Schultern  
tragen die Sphinx und Sibylle, beides eins.

Mädchen *(auftretend)*:

Schaut, schaut!

Männer *(auftretend)*:

Gebt uns den Weg frei.

Mädchen:

Gebt den Weg frei.

Männer:

Kniet vor uns!

Mädchen:

Kniet vor ihnen.

Chor *(alle)*:

Seht, seht, seht, wir tragen auf den mächt'gen Schultern,  
tragen die Sphinx und Sibylle, beides eins.

Begriffst den Zauberspruch!

*(Der improvisierte Thron wird zu Boden gesetzt und zur gleichen Zeit bahnt sich Bella eine Weg durch die Menge, um zu sehen, was vor sich geht. Als sie die verhüllte Figur erkennt, die dabei ist, ihre Maske abzuwerfen und die Schale vor dem Gesicht herunterzunehmen, stürzt sie darauf zu, und Jack, denn man erkennt jetzt, daß er es ist, erhebt sich, sie zu umarmen)*

Chor:

Jack! Welch ein Trick! Wen spielst du jetzt?

In dem langen Mantel und dem Hut,

wen spielst du jetzt?

Mädchen:

Pfuschst du mit der Zauberkunst! *(sie zeigen auf Jack)*

Alle:

Bist du ein Zauberlehrling? *(alle lachen)*

*(Mit einer einzigen Bewegung werden die Fahnen und Banner (oder Zweige) zu Boden gesenkt und verschwinden. Der Chor teilt sich. In der Mitte, gerade unterhalb der Stufen, die von der Unter- zur Oberbühne führen, also etwa in einer Linie mit dem Gitter und der Wendeltreppe, ist ein riesiges Gebilde von schwarzen Schleiern in menschlichen Umrissen, aber viel größer)*

Chor *(furchtsam)*:

Sosostris!

*(Jack stellt die Kristallschale neben sie. King Fisher stellt sich ehrfurchtsvoll neben oder vor Sosostris auf, spricht aber, als ob er sich mit ihr identifiziere)*

5. Szene

King Fisher:

Ich muß Madame Sosostris

gar nichts mehr erklären, sie liest

Vergangenheit und Zukunft wie ein Buch.

Mein einzig Kind und Tochter, Jenifer  
entführten diese bösen Leute,  
haben sie dort eingesperrt.

Sie verfügen über Zauberkraft.

*(wendet sich direkt zu Sosostris)*

Deshalb rief ich nach dir,

damit dein Seherblick mir hilft,

die Tochter finden, wo sie ist,  
daß ich, mit Hilfe deiner Macht,  
sie dann erretten und befreien kann.

All ihre Macht zerschellt an dir.

Kein Skrupel zwingt zur Rücksicht mich,  
ein Vater nimmt sein Kind in Schutz. Der Kampf beginnt

Deut' mir zuerst die Bilder in dem Glas,

daß ich sie seh', mit ihr auch sprechen kann.

Chor:

Ist eine Frau da unter dem schwarzen Tuch?

Ist es Gottes Stimme, die wir hör'n?

*(Sosostris' Schleier beginnt zu wehen)*

Seht, der Schleier weht im Abendwind.

Sosostris:

Wer mit der Träume Welt zu spielen hofft,

wer meine Seherkraft für sich erweckt,

der zieht sich aus der Lose Zahl einen Traum

für sich aus, den er selbst träumen wird.

Glaube mir, all deine Macht beruht auf Illusionen.

*(allmählich leidenschaftlicher)*

Ich allein vermag nichts über mich.

Ich allein wähl wachend keinen Traum für mich heraus.

Ich träume die Schatten, die du wirfst,

ich bin ein Medium, nicht das Ziel. *(aufschreiend)*

O meine vergess'ne und verbot'ne Weiblichkeit!

Muß den Duft erneut ich atmen, der dich auflöst?

O Bitternis, o Bitternis einer Seherin!

O Leib, geschwollen zur Geburt des Monsters!

O Schrecknis, Schrecknis eines transzendenten Blicks!

O Mund, dich schuf ein Gott zum Schrei:

Ich bin, was gewesen, ist und sein wird,

und keiner noch hob auf meinen Schleier.

Du, der du Rat willst, darfst niemals an mir zweifeln.

Rein sei das Herz eines jeden Suchers.

Wahrheit erhell' mich, einmal noch schein' mir.

Beugt eure Häupter, ich spreche als Seherin.

*(mit veränderter Stimme)* Dienender, Dienender,

heb' hoch die Schale, daß ich seh'.

*(Jack hebt die Schale vor Sosostris empor – sie sinnt darüber)*

Ich sehe Wiesen, duftend vor Blumen,  
und jemand gehet dort – ein Mädchen.

King Fisher *(aufgeregt)*:

Ah, Jenifer!

Sosostris:

Duftend einer Blume gleich,

den Körper der Sonne zugewandt.

King Fisher:

Ah, mein Kind, allein und frei.

Sosostris:

Doch da ist ein Löwe, geflügelt, königlich,

voll sich dem Blütenfeld,

nacht Majestät geht er auf das Mädchen zu.

King Fisher:

Wie entsetzlich! Muß sie warnen.

Es ist schrecklich, so nah zu sein und doch fern.

Sosostris:

Der Leu erreicht den Wiesengrund,

wo sie sich in das Gras gestreckt.

King Fisher (*bedeckt seine Augen*):

Wie grauenhaft!

Sosostris:

Wie das Tier sich aufbäumt,  
da seh ich ein Menschenantlitz, seine Flügel sind Arme,  
sehr starke Arme eines jungen Manns.

King Fisher:

Ah, Mark!

Sosostris:

Der stolze Leu der Liebe, sein Zeichen gereckt, er ...

King Fisher (*zwingt Jack, die Schale herunterzunehmen*):

Nein, 's ist alles Quatsch, Betrug,  
nur List, um mich zu ängstigen.  
Die Schale ist ein übler, schlechter Trick.  
*(entreißt Jack die Schale und schleudert sie zu Boden)*  
Sieh, was der Lüge widerfährt!

## 6. Szene

Chor:

Sie sah, was in der Seele ist.  
Voll Unheil ihre Stille ist.

King Fisher:

Und nun, Sosostris, die Wahrheit, sag mir an.

Chor:

Zweimal spricht die Wahrheit nicht.  
Voll Unheil ihre Stille ist.

King Fisher:

Die Wahrheit ist vielleicht schmerzhaft? Bist du taub?

Chor:

Schweigen ist Macht. Voll Unheil ihre Stille ist.

King Fisher:

Jack, die Schleier fort, mach schnell.  
Verkleide dich erneut!  
*(Er gibt Bella ein Zeichen, die Gürtel und Halfter vom Baum holen geht)*  
Hier, nimm dir Gurt und Halfter  
und schnall' ihn fest, und sei bereit, zu tun, was ich befehle.

Bella (*bringt Jack den Gürtel*):

O Jack, was traute ich nur mir, mißtraute dir?  
Dort im Schatten jenes Hains.  
*(Jack hat den konischen Hut neben einen Baum gelegt,  
hat aber Schwierigkeiten mit dem Umhang)*

Jack:

Ich krieg' die Schnalle nicht auf, Bella. Komm und hilf mir.  
*(Sie tut es. Der Gürtel wird festgeschnallt. Jack und Bella  
küssen sich wie zum Abschied)*

Chor:

Ein scheußlich Kleid ist die tragische Maske  
für einen jungen Mann.  
*(Jack geht zu King Fisher)*

King Fisher:

Da Sosostris nunmehr schweigt, bin ich's, der spricht.  
Da Sosostris tatenlos, bin ich's, der handelt.  
Jack, entschlei' re sie.

Bella:

Frevelt! Schändung ist's! Solch harte Worte sprach ich nie.  
Doch ach, 's ist Zeit, daß ein Mann sein Schicksal wählt,  
*(beiseite)* und Zeit, daß das Ungebor'ne spricht:  
*(Bella dreht Jack zur Mitte hin)*  
Ah, sprich, Jack, und nütz' den Augenblick.  
*(Sie führt Jack in der Mitte vor King Fisher)*

Jack (*wendet King Fisher den Rücken zu*):

Bella, auf des Glückes Welle reitend, ich ruf'.

Bella:

Jack, bevor sie in der Brandung niederbricht, komm ich.

Chor:

Ruf, schreiend wie sie fliegen, und dieses sagen sie:  
Er muß springen, sie fallen,  
wenn die Sonn' hell scheint am Sonnenwendtag.  
*(Jack und Bella laufen nach rechts fort)*

King Fisher:

Nur zu. Der Wald ist umstellt.

*(rufend)* Euch beide faß ich später.

Nichts hält mich mehr auf, auch wenn ihr fortlauft.

*(Der Chor wendet sich King Fisher zu. King Fisher starrt  
einen Augenblick auf Gürtel und Halfter, bevor er sich  
bückt, sie aufzuheben, und legt den Gürtel selbst an)*

## 7. Szene

*(King Fisher wendet sich der Bühne zu und verweilt einen  
Augenblick, dem Chor zugekehrt, der zwischen ihm und  
Sosostris steht. Widerwillig macht der Chor Platz, um King  
Fisher den Zugang zu Sosostris freizugeben. Nach einer  
kurzen Pause legt King Fisher seine Hand an den ersten  
Schleier und geht daran, Sosostris zu entschleiern)*

Die Weisen:

Stolz ist Tugend in dem mächt'gen Mann,  
wenn Stolz entsteht aus Tugend, nicht aus Macht.

Chor:

Seht, die heil'gen Schleier fallen,  
Fetzen sind's durch King Fishers wilde Hand.  
Schwarzer Schnee, gegen den Mond geschleudert,  
dunkelt diese so düst're Stund'.

Die Weisen:

Stolz, doch bar jeder Ehrfurcht,  
endet stets in dem Verderben.

Chor:

Bald werden wir zittern, wenn der  
schwere Leib von Frevelhänden fallen muß.

Die Weisen und der Chor:

Sosostris sagt:

»Ich bin was gewesen, ist und sein wird,  
und keiner hob je auf meinen Schleier.«  
*(Beim letzten Schleier hält King Fisher inne, weil etwas  
darunter zu glühen beginnt. Das Glühen nimmt an Inten-  
sität zu. King Fisher schickt sich gerade an, fortzufahren,  
wenn der letzte Schleier von selbst fällt und eine strahlen-  
de Knospe erscheinen läßt. Die Bühne ist nun dunkel.  
King Fisher weicht zurück, als sich die Knospe öffnet.  
Wenn die Knospe völlig geöffnet ist wie große Lotos-  
blütenblätter auf der Bühne, ist vor dem inneren Schrein  
immer noch ein Schleier)*

Chor:

Bereiten wir, die Sterblichen, uns vor,  
daß wir uns wenden ab von dem Gesicht.  
*(Der Chor wendet sich ab, als der Schleier bei einer strah-  
lenden Transfiguration\*) in rot und gold, gewissermaßen  
als Offenbarung von Mark und Jenifer, fällt. Sie nehmen  
die Stellung gegenseitiger Betrachtung ein\*\*). Sosostris  
ist verschwunden)*

King Fisher:

Oh, die Erscheinung macht mich blind,  
doch zwing' ich mich zu sehn.

Chor:

Wendet euch von dem Gesicht.

King Fisher:

Ah, es ist Jenifer, meine Tochter.  
Sieh, Mark, dem Tod ins Aug'.

Chor:

Wendet euch von dem Gesicht.

King Fisher (*zieht eine Pistole aus dem Halfter*):

Dies ist der Sieg, denn ich, Jenifer, befreie dich.

\*) Gemäß der indischen Mythologie wären Mark und Jenifer transfiguriert als Schiva-Schakti (Schiva und Párvati). Alle Gesten und Stellungen sind hieratisch.

\*\*\*) Sie sitzen dem Zuschauerraum zugekehrt, aber haben ihre Gesichter einander zugewendet. Ihre Hüften berühren sich.

Chor:

Weint, weint vor der schlimmen Tat.

*(Als King Fisher zielt, wenden sich Mark und Jenifer ihm mit einer Geste der Macht zu. King Fisher faßt sich ans Herz, krampft sich zusammen und fällt zu Boden. Für einen Augenblick ist die Bühne ganz still)*

8. Szene

*(Die Männer eilen zu dem zu Boden gestürzten King Fisher. Der Weise kommt nach vorn. Die Mädchen weichen zur Seite)*

Ein Mann:

King Fisher ist tot.

Ein Mädchen:

Wie grauenhaft!

*(Mark und Jenifer zeigen Mitleid)*

Der Weise:

Hochmut brachte ihn zu Fall.

*(zu den Männern)* Traget den König zu Grab.

Männer:

Hebt ihn mit unserem starken Arm,

seien ihm unsre Schritte Requiem.

Der Weise *(zu den Mädchen)*:

Sammelt die Schleier, hüllt ihn hinein.

*(Die Männer heben den Leichnam auf und tragen ihn langsam zur Oberbühne und in den Tempel)*

Mädchen:

Trauert nicht über den Mann, der verging,

der von dem Platz für einen Schön'ren weicht.

*(Die Mädchen lesen die Schleier auf und verhüllen damit den Leichnam. Die Weise kommt nach vorn zur Rampe)*

Die Weise:

Selig die Toten.

*(Die Tore des Tempels öffnen sich, um den Zug einzulassen. Die Weise geht auf die Oberbühne zurück. Strephon kommt mit den Tänzern aus dem Tempel, zur Vorderbühne herabsteigend. Die Männer des Chors kommen mit ihnen zurück und bleiben auf der Oberbühne. Strephon und ein anderer Tänzer beginnen mit einem Stab und einem Block mit dem Ritus des Feuermachens. Mit dem Drehen fängt der Stock an, heiß zu werden. Wie der Zunder im Loch des Blocks Feuer fängt, fächeln oder blasen andere Tänzer in die Funken, bis der Stab endlich brennt, und nach einer Weile kann Strephon den hell brennenden Stab über seinem Haupt in die Höhe halten. Mark und Jenifer haben ihre Pose des Mitgeföhls aufgegeben und nehmen eine Haltung von wachsender Kraft und Ekstase an)*

Chor:

Johannisfeuer in der Wüste, in der Nacht.

Feuer, Feuer, Feuer. Feuer im Sommer.

Der vierte Tanz: Feuer im Sommer

*(Im ersten Teil des Feuertanzes drängen die anderen Tänzer Strephon, der mit dem brennenden Stab tanzt, allmählich gegen Mark und Jenifer ab, bis Strephon erschöpft zu ihren Füßen zu Boden sinkt, gewissermaßen ein Emblem, auf dem sie zu stehen kommen. Der brennende Stab wird ihm aus der Hand genommen und hinter Mark und Jenifer aufgefplant, so daß er hell über ihren Häuptern leuchtet)*

Mark und Jenifer:

Sirius steigt, wie das Rad der Sonne

über den äußersten Zenith läuft.

So springt der Hund los auf den Stier,

dessen Blut und Samen alles sind, alles Fruchtbarkeit.

*(Im zweiten Teil des Feuertanzes scheinen die anderen Tänzer, mit Ausnahme von Strephon, mit beschwörenden Gesten zu veranlassen, daß sich die Lotosblätter oder andere Schleier über Mark und Jenifer wieder schließen, so daß ihre Körper von den Füßen aufwärts unsichtbar*

*werden. Auch Strephon wird so unsichtbar. Zum Schluß verschwinden auch die Köpfe und nur der brennende Stab bleibt in der Höhe leuchtend sichtbar)*

Chor:

Fleischliche Liebe, durch die die Menschheit immerwährend sich erneuert, sie wird verkläret so wie göttlich, verzehrende Liebe vor Gottes ewiglich verhülltem Haupt. Wunder! Preist! Frohlocket freudenvoll!

Mark und Jenifer:

Begierde schaffet unsre Welt, die Größe, ja, selbst ihre Qual, verkären sich voll in dem hell leuchtenden, weiß erglühenden Licht der Liebe ewig neu ersteh'nder Glut. Ah, Wunder! Ah, preist! Frohlockt!

Die Weisen:

Von himmlischer Eins da trenn' die Zwei, die Drei als Trösterin ergibt symbolisch Einheit mit der Vier, dem Vorboden, dem Pfad, dem Tür, die zwischen Nacht und Licht, dem Führer. Ah, Wunder! Ah, preist! Frohlocket freudenvoll!  
*(Wenn die Häupter bedeckt und die Stimmen erstorben sind, ist einen Augenblick Schweigen, bevor der brennende Stab in die Schleier heruntergeholt wird. Das verschleierte Gebilde erglüht von innen und wird zur Flamme)*

Chor:

Johannisfeuer, in der Wüste, in der Nacht.

Feuer! Feuer! Feuer! Feuer im Sommer.

9. Szene

*(Wenn das Feuer und der damit verbundene Rauch verschwunden haben, ist die Bühne sehr dunkel, mit Ausnahme des Mondlichts auf dem weißen Stein des Tempels. Strephon, Mark, Jenifer, die Weisen und die Tänzer sind verschwunden)*

Chor *(vorne, nahe der Fußrampe)*:

Sind es Visionen? Ist es ein Traum?

In dem schwachen Mondlicht, kann man was sehn?

*(sie sehen sich um)*

Nur noch den Tempel auf der Waldeshöh',

das Tor und die Treppe, kalt und still.

Doch wo ist das verlobte Paar,

der Verlobte und die Braut?

Führ' sie sicher zu uns.

*(Das Mondlicht ist verschwunden und die Bühne ist dunkel. Während der Chor für eine Weile schweigend steht, beginnen die Vögel ihren Gesang vor der Dämmerung. Die Bühne wird allmählich hell, ähnlich wie Beginn des I. Aktes. Wenn es etwas heller wird, sieht man, daß der Tempel und die Gebäude des Heiligtums einmal im Morgennebel verschwunden sind)*

Jenifer *(rechts hinter der Bühne)*:

Ah ...

Mark *(links hinter der Bühne)*:

Ah ...

*(Mark und Jenifer kommen zur gleichen Zeit von den gegengesetzten Seiten auf die Bühne, beide zur Hochzeit gekleidet. Mark tritt vor, um Jenifer mit jugendlicher Wärme, aber mit Würde, zu treffen)*

Mark:

Jenifer, Jenifer, Geliebte, nach den Visionen der Nacht die Sinne geläutert sind, mein Herz hat Ruh'.

Jenifer:

O Mark, Wahrheit macht unsere Liebe so reich, lieben könnt' ich alle, selbst meinen Vater, lebt' er noch!

Mark:

Traure um den Vater nicht! Hier, nimm den Ring, hier in dem Zauberrain an diesem Sommertag.

»Alles fällt und wird neu gebaut,  
und die, die bauen erneut, sind froh.«

Chor:

Gehn wir mit Freuden hügelab  
zu dem reichen Leben dieses Sonnwendtags.

Alle:

»Alles fällt und wird neu gebaut,  
und die, die bauen erneut, sind froh.«  
*(Sie gehen singend ab. Die Bühne wird allmählich hell)*

Chor *(hinter der Bühne)*:

... fällt und wird neu gebaut,  
und die, die bauen erneut, sind ...  
... dem reichen Leben dieses Sonnwendtags.

Alle ... sind froh!

*(Die Bühne liegt jetzt im hellen Sonnenlicht. Würden sich die Nebel wieder heben, so würde man sehen, daß der Tempel und die Gebäude des Heiligtums nur Ruinen und Steine sind, deren Silhouetten sich gegen den blauen Himmel abheben)*

Wie viele andere Komponisten glaubte ich anfangs, daß ich detailliert beschreiben könnte, was bei einer Opernaufführung geschehen soll. Im Libretto zu *The Midsummer Marriage* finden sich auch zahlreiche genaue Angaben: Beispielsweise »[Bella] läutet an einer herabhängenden Glocke. Nach kurzem Warten öffnen sich langsam die Pforten des Tempels, und die Alten schreiten feierlich hindurch zum oberen Teil der Bühne. King Fisher geht nach unten rechts auf die Bühne und kehrt den Alten den Rücken zu.«

Zu den Choreographien der Tänze im 2. und 3. Akt verfaßte ich auch Abschnitte mit phantasievollen Beschreibungen. Im Nachhinein gesehen war dies ein Fehler. Jede Theaterbühne ist anders, und so müssen sich auch die Bühnenproduktionen unterscheiden. Oper ist eine gemeinschaftliche Kunstform, bei der Komponist, Regisseur, Choreograph und Bühnenbildner alle gegenseitig die unterschiedlichen Fachkenntnisse, die sie einbringen, respektieren müssen. Bei allen Produktionen – sofern sie nicht in Konventionen erstarren sollen, wie es bei Gilbert & Sullivan der Fall war, solange die D'Oyly Carte Company noch das Copyright besaß – muß man ein Gleichgewicht finden zwischen den Intentionen des Komponisten und dem Bestreben, dem Stück zunächst einmal Leben einzuhauchen und es hernach mit neuen Interpretationen zu erneuern und zu beleben. Die sorgfältigen Beschreibungen des Bühnenbildes und der Handlung im Libretto von *The Midsummer Marriage* mag man als einen Ausgangspunkt für ein neues Nachdenken betrachten. Aber niemand sollte versuchen, sie ganz automatisch einfach wörtlich zu nehmen.

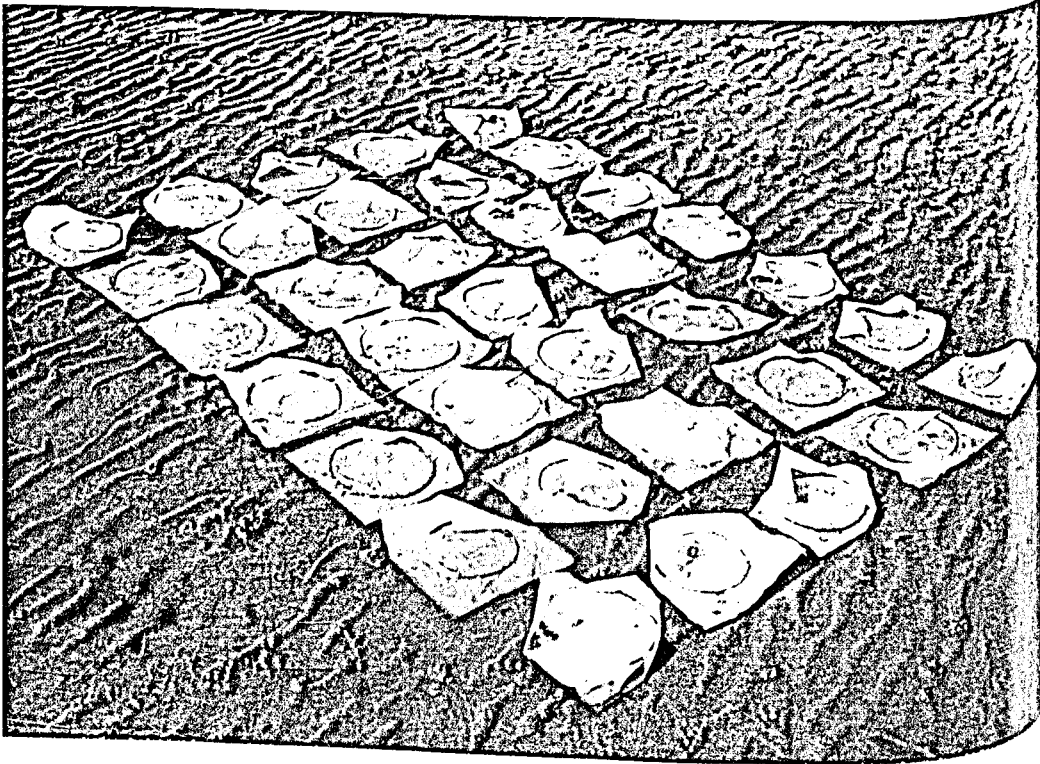
aus: Michael Tippett, *Die Bühne*



*Oskar Kokoschka / 63*

© VG Bild-Kunst, Bonn 1998

Oskar Kokoschka: Michael Tippett, 1963





Tamer Serbay: [ohne Titel], im Watt der Nordsee 1993 (Bild links; Installation, Papier und Eisen); [ohne Titel], vor der Flut 2 an der Nordsee 1993 (Bild oben; Objekt, Gras, Erde, Papier, Draht, Gaze) (Fotos: Heins Teufel)

## Thomas Wagner. Selbsterkenntnis ist Selbstbefreiung. Zur Person und zum Werk von C. G. Jung

Im Jahr 1955, zu seinem 80. Geburtstag, wurde Carl Gustav Jung zum Ehrendoktor der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich ernannt. Die Urkunde beschreibt Jung als den »Wiederentdecker der Ganzheit und Polarität der menschlichen Psyche, als Diagnostiker der Krisenerscheinungen des Menschen im Zeitalter der Wissenschaft und Technik, als Interpreten der Ursymbolik und des Individuationsprozesses der Menschheit«.

In der Tat kennt die »analytische Psychologie« Jungs keinen einheitlichen Ansatz. Medizinische und naturwissenschaftliche Forschungen verbinden sich mit kulturhistorischen und geisteswissenschaftlichen Beobachtungen, geistige Bewußtseinsentwicklung wird stets im Zusammenhang mit seelischen Prozessen und der Dynamik des Unbewußten betrachtet. Entsprechend polymorph präsentiert sich Jungs Gesamtwerk, dem doch bei aller Komplexität immer eine Idee zugrunde liegt: die Erfahrbarkeit menschlicher Ganzheit im Selbst als einer Verbindung von Bewußtsein und Unbewußtem, deren Ausdruck und Ziel der Individuationsprozeß ist.

C. G. Jungs Kindheit ist ein erlebter Zwiespalt zwischen dem eigenen Ich und einer anonymen, zuweilen feindlichen gesellschaftlichen Autorität. 1875 wird er im schweizerischen Kesswill als Sohn eines evangelischen Pfarrers geboren. Die ausgeprägt geistig-emotionale Natur des Jungen findet kaum Resonanz in Familie und Umgebung. Der Vater erscheint zwar als Respektsperson, der durchaus Sympathie entgegengebracht werden kann, doch der intuitive Erfahrungsbereich, der dem Sohn als Zentrum der Religion erscheint, ist dem pflichttreuen Vater suspekt. Ein wirkliches »Verstehen« der Natur des jeweils Anderen ist dem Vater wie dem Sohn verwehrt. So orientiert sich C. G. Jung während seiner Schul- und Gymnasialzeit vorwiegend an den Lehren Heraklits und Platons, er liest aber auch die Werke Schopenhauers, dessen Problemlösungen ihn allerdings nicht überzeugen können.

1895 beginnt Jung ein Studium der Naturwissenschaften, später der Medizin in Basel. Der Entschluß ist in gewisser Weise halbherzig, denn der junge Mann erlebt sich als geteilte Persönlichkeit, deren zweite Seite eher geisteswissenschaftlichem Denken zugeneigt ist. Noch während des Studiums lernt C. G. Jung einige Werke spiritistischer Literatur kennen, denen er wohl skeptisch gegenübertritt, die ihm aber als erste Zeugnisse objektiv beobachtbarer psychischer Vorgänge dienen.

1900 besteht Jung das Staatsexamen als Mediziner. Seine spiritistischen Erfahrungen verbindet er in seiner Doktorarbeit im Jahr 1902 mit naturwissenschaftlichen Erkenntnissen, wie der Titel *Psychologie und Pathologie sogenannter occulter Phänomene* belegt.



Carl Gustav Jung

Die Wertschätzung der unbewußten Psyche als Erkenntnisquelle ist keineswegs so illusionär, wie unser westlicher Rationalismus es haben möchte. Unsere Neigung ist es, anzunehmen, daß alle Erkenntnis in letzter Linie immer von außen stamme. Wir wissen aber heute bestimmt, daß das Unbewußte über Inhalte verfügt, die, wenn sie bewußtgemacht werden könnten, einen unabsehbaren Erkenntniszuwachs bedeuten würden.

\*

Bewußtsein und Unbewußtes ergeben kein Ganzes, wenn das eine durch das andere unterdrückt und geschädigt wird. Wenn sie einander schon bekämpfen müssen, dann möge es wenigstens ein ehrlicher Kampf mit gleichem Recht auf beiden Seiten sein. Beide sind Aspekte des Lebens. Das Bewußtsein sollte seine Vernunft und seine Selbstschutzmöglichkeiten verteidigen, und das chaotische Leben des Unbewußten sollte auch die Möglichkeit haben, seiner eigenen Art zu folgen, soviel wir davon ertragen können. Dies bedeutet offenen Kampf und offene Zusammenarbeit in einem. So sollte offenbar das menschliche Leben aussehen.

C. G. Jung

Jungs Denkprozesse erweisen sich schon hier als Synthese von Gegensatzpaaren, wie es ihm die Hegel'sche Philosophie vorgab; zwischen polaren Positionen liegt für Jung immer die Möglichkeit einer Verbindung. Das Werk Jungs gründet auf solchem synthetischen Denken, dem in unserer Zeit wachsende Kritik zuteil wird. Gleichwohl ist eine Rezeption Jung'scher Psychologie ohne die Akzeptanz ihrer »Methode« kaum möglich.

In den Jahren von 1900 bis 1909 ist Jung als Arzt an der psychiatrischen Klinik Burghölzli in Zürich tätig. 1903 heiratet er Emma Rauschenbach, dem Paar werden bis 1914 fünf Kinder geboren.

Schon als Assistenzarzt wird C. G. Jung mit Sigmund Freuds großem psychologischen Werk *Traumdeutung* (1900) vertraut. Eine persönliche Bekanntschaft mit der Wiener Psychologischen Schule ergibt sich – nach regem Briefwechsel mit Freud – im Jahr 1907. Im gleichen Jahr erscheint Jungs Schrift *Über die Psychologie der Dementia Praecox*. Hier formuliert er sehr klar, daß Freuds Lehre für ihn selbst kein Dogma ist. Wohl stimmt er dem Kollegen zu, wenn dieser erhellende psychologische Erkenntnisse aus der Interpretation von Träumen zieht, doch versagt er ihm die Zustimmung auf dem Gebiet der Sexualpsychologie. Die von Freud formulierte Theorie des »Ödipuskomplexes« lehnt er ab, ebenso die Annahme einer allein aus dem Sexualtrieb resultierenden psychischen Energie. Jungs Beziehung zu Freud endet schließlich mit einem völligen Bruch 1913.

Jung gründet seine eigene Schule, den »Psychologischen Club«, im Jahr 1916 in Zürich. Die Jahre selbständiger analytischer Praxis finden seit 1909 ihren Niederschlag in zahlreichen Schriften und Vorträgen. Die wichtigsten Veröffentlichungen sind: *Wandlungen und Symbole der Libido* (1912), *Die Struktur des Unbewußten* (1916) und *Psychologische Typen* (1921). In diesen Werken drückt C. G. Jung die Grundlagen seiner analytischen Psychologie aus.

Die menschliche Psyche besteht demnach zunächst aus Bewußtsein und Unbewußtem. Zentrum des Bewußtseins ist das Ich, das aus Wahrnehmungen und aus daraus resultierenden Reflexionen besteht. Dieses so konstituierte Bewußtsein geht zurück auf kollektive und subjektive Denkprozesse; es erschafft sich als eine Persona, eine Summa nach außen projizierter bewußter Eigenschaften.

Die seelische Seite des Individuums nennt Jung dagegen das Unbewußte. Auch dieser Bereich kennt individuelle Bestandteile, die oft den Bewußtseinsvorstellungen entgegenstehen. Als eine Kehrseite des Ichs erscheint im Unbewußten die Summe aller abgewehrten Persönlichkeitsanteile als »Schatten«, als »dunkler Bruder des Ichs«.

Die durch die gesamte menschliche Ahnenreihe vererbten Seeleninhalte sind kollektiv, in allen Individuen gleich. Ihre Projektionen heißen nach C. G. Jung die Archetypen des kollektiven

Unbewußten. Sie können als Symbol oder Zeichen durch psychische Energie im Bewußtsein empfangen werden – eine Auseinandersetzung zwischen Bewußtsein und Unbewußtem wird möglich. Die Synthese beider Pole menschlicher Existenz nennt Jung das Selbst.

Die Jahre zwischen 1921 und 1930 bringen für C. G. Jung wachsende Anerkennung. 1930 wird er zum Vizepräsidenten der Allgemeinen Ärztlichen Gesellschaft für Psychotherapie ernannt. Ausgedehnte Studienreisen nach Amerika und Afrika erweitern Jungs Vorstellungen über die kollektiven Inhalte des Unbewußten. Überdies beginnt er, sich mit alchemistischen Studien zu beschäftigen.

Die Symbolik der Alchemie bringt Jung in Verbindung mit einer »Via Regia« der Seele, die er in seiner Schrift *Zur Empirie des Individuationsprozesses* (1933) darstellt. Die Psychologie des Individuationsprozesses ist C. G. Jungs hauptsächlichster Beitrag zur Theorie der Persönlichkeitsentwicklung. Gezeigt wird die Selbstwerdung des Menschen zum ganzen, unteilbaren und von Anderen unterscheidbaren Individuum.

Nach Jung entsteht das Individuum aus der Synthese des Bewußtseins mit dem Unbewußten. Das Ich, also das entwickelte Bewußtsein, beginnt, sich mit dem eigenen Unbewußten und der Kollektivpsychologie auseinanderzusetzen. Die integrierten Anteile dieser zunächst unbekanntesten Seelenbezirke ermöglichen den Gewinn des Selbst, womit in idealer Form der Prozeß abgeschlossen wird.

Individuation ist ein beobachtbarer Wandlungsprozeß, dessen verschiedene Stationen durch das Auftauchen bestimmter Archetypen bemerkbar werden. Ihre Aspekte sind vielgestaltig; nicht umsonst erscheinen sie dem Bewußtsein meist in symbolischer Gestalt, werden wahrnehmbar in Träumen und Visionen. C. G. Jungs Werk beschäftigt sich folgerichtig über die gesamte Entstehungszeit mit den Symbolen seelischer Wandlungsprozesse. Immer wieder werden mythologische, alchemistische, religiöse, kulturelle und politische Phänomene in wechselnde Beziehung zur seelischen Entwicklung gebracht, so daß Jungs Veröffentlichungen selbst einen Individuationsprozeß mit darstellen – den ihres Schöpfers nämlich.

Im Jahr 1931 erscheint, vor dem Hintergrund der sich abzeichnenden politischen Katastrophen, die Schrift *Seelenprobleme der Gegenwart*, eine Analyse der Gefahren der Aufgabe eines eigenen Ichs aufgrund kollektiv-bewußter und unbewußter Einflüsse.

1935 wird Jung zum Titularprofessor an der Technischen Hochschule Zürich ernannt, Ehrendoktorate der Harvard-University, der Universitäten von Kalkutta und Oxford folgen zwischen 1936 und 1938. 1944 erleidet Jung einen Herzinfarkt, der ihn zwingt, den 1943 erhaltenen Lehrauftrag für Psychologie an der Universität in Basel zurückzugeben. Die verbleibenden Jahre seines Lebens widmet Jung vor allem einer ausgedehnten

Das Wesen der Psyche reicht weit jenseits unserer Verstandeskategorien. Die Seele hält so viele Rätsel wie die Welt ihrer galaktischen Systemen, deren erhabenem Anblick nur phantasieloser Geist sein Ungenügsames sich nicht zugestehen kann.

\*

Wenn die unbewußten Inhalte in ständiger Nichtbeachtung stehen, dann erzwingen sie schließlich einen Einfluß auf das Bewußtsein, und zwar einen *krankhaften*

\*

Es ist sehr wohl möglich, daß wir die Welt von der verkehrten Seite anschauen und daß wir die richtigen Worte finden könnten, wenn wir uns Standpunkt änderten und sie von der anderen Seite her betrachteten, nicht von außen, sondern von innen.

\*

Das Gewissen – gleichgültig wie begründet wird – stellt die Forderung an den Einzelnen, seiner inneren Stimme Gefolgschaft zu leisten, die Gefahr hin, sich zu irren.

\*

Zur Persönlichkeit kann nicht erzogen, der sie nicht selber. Denn in der Erreichung der Persönlichkeit liegt nichts Geringeres als die bestmögliche Entfaltung des Geistes eines besonderen Einzelwesens. Persönlichkeit ist höchste Verwirklichung der eingeborenen Eigenheit des besonderen lebenden Wesens.

\*

Es ist heute, wie zu allen Zeiten wichtig, daß der Mensch die Gefahr des Bösen, die in ihm lauert, nicht übersieht. Sie ist leider nur allzu leicht, weshalb die Psychologie der Realität des Bösen bestehen muß, irgendeine Definition, welche das Böse als unbedeutend oder gar nicht existierend auffassen zu können abweisen muß. Die Psychologie ist eine Erfahrungswissenschaft, die mit wirklichen Dingen zu tun hat.

\*

Wie die Flugbahn des Geschosses das Ziel, so endet das Leben im Tod, mithin das Ziel des ganzen Lebens.

C. G. Jung

ten Vortragstätigkeit und der Abfassung weiterer wichtiger Werke. 1944 erscheint *Psychologie und Alchemie*, 1946 *Die Psychologie der Übertragung*. 1948, im Jahr der Gründung des C. G. Jung-Institutes in Zürich, folgt *Symbolik des Geistes*. Oft sind detaillierte Überlegungen zu bereits gemachten Beobachtungen die Basis dieser Schriften, Jungs psychologische Begriffe erfahren Bedeutungserweiterungen, werden weiteren Wandlungen ausgesetzt.

Die Fünfziger Jahre sind für C. G. Jungs Alterswerk von größter Wichtigkeit. In den entstehenden Werken wird jetzt eine Tendenz zur zusammenfassenden Darstellung erkennbar, die in Schriften wie *Aion* (1951), *Symbole der Wandlung* (1952) und *Mysterium Coniunctionis* (1955/56) ihren Ausdruck findet. 1961, im Todesjahr Jungs, erscheint eine Einführung in die analytische Psychologie unter dem Titel *Zugang zum Unbewußten*.

In diesen letzten Werken steht immer der Bezug einzelner Erscheinungen psychischer Realität zum Ganzen des Individuationsprozesses im Zentrum der Reflexion. In diesem Zusammenhang sind Jungs Ausführungen zum Animabegriff zu sehen, wie sie in *Mysterium Coniunctionis* in letztgültiger Form zu finden sind.

Zur Erreichung des Selbst ist demnach die Wahrnehmung einer »gegengeschlechtlichen« Seite in der eigenen Psyche notwendig, einer seelisch wirkenden Kraft, die dem Mann als »das Weibliche«, der Frau als »das Männliche« entgegentritt und Defekte des Ichs auflösen kann.

Anima und Animus wirken im Reich der Psyche als eine Kompensation der Persona, der nach außen dargestellten Persönlichkeit eines Individuums. Für den Mann ist die Anima zugleich die Summe aller weiblichen Eigenschaften, deren Projektionen auf eine bestimmte Frau zur Partnerwahl bedeutend beitragen. Werden diese »weiblichen« Eigenschaften als eigener Seelenanteil erkannt, können sie heilend auf die starre Persona einwirken.

C. G. Jung hat sein Leben in der Retrospektive als eine »Selbstverwirklichung des Unbewußten« gesehen. In seiner Autobiographie (1958/1961) faßt er das Ziel psychischer Existenz wie sein Werk in einem Satz zusammen: »Alles, was im Unbewußten liegt, will Ereignis werden, und auch die Persönlichkeit will sich aus ihren unbewußten Bedingungen entfalten und sich als Ganzheit erleben«.

Die Darstellung solcher Wandlungen prägen Jungs Leben und seine Arbeit. Selbsterkenntnis ist Selbstbefreiung.

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 fliehn 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

Walt Whitman

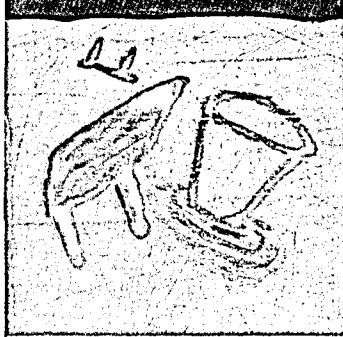
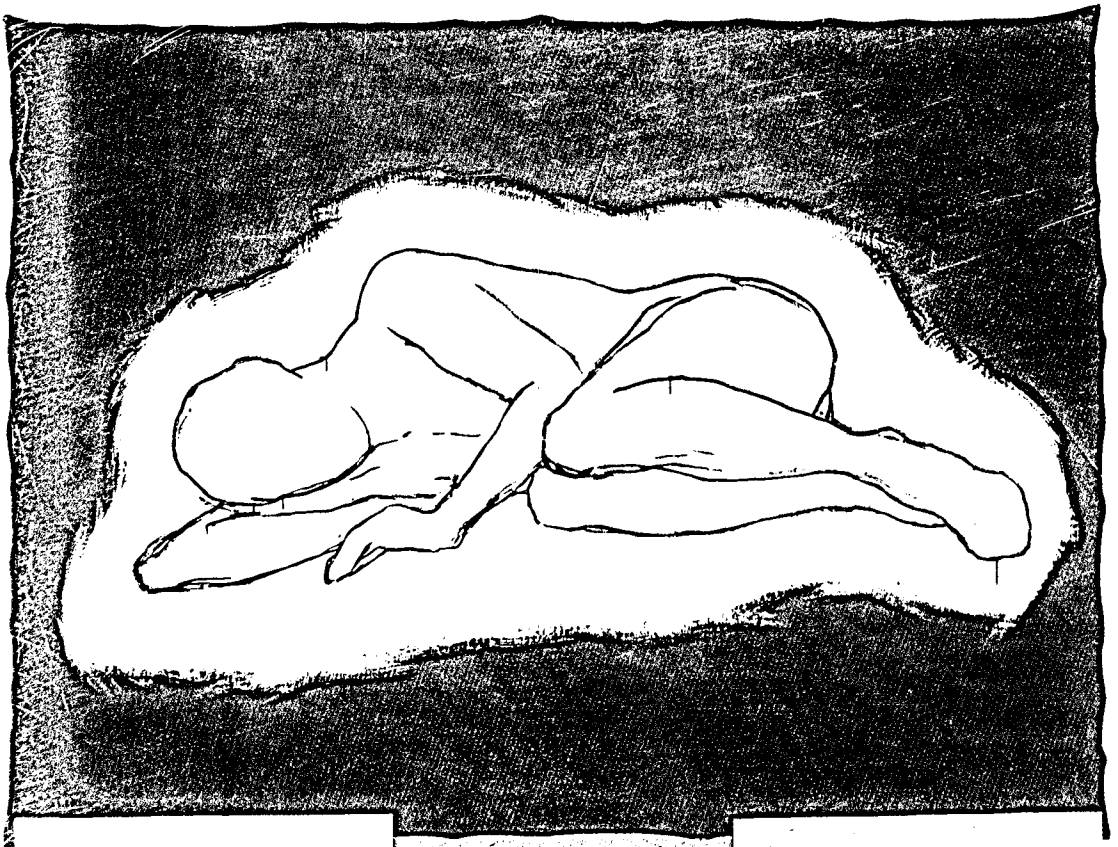
Ein Selbst sing ich

Ein Selbst sing ich; eine einfache abgesonderte Person;  
Doch sprech ich das Wort Demokratisch aus, das Wort En Masse.

Die Physiologie sing ich vom Kopf bis zum Fuße;  
Weder Physiognomie noch Geist allein sind der Muse preiswürdig;  
ich sage, weit preiswürdiger ist ihr die Gestalt in ihrer Gesamtheit.  
Ich singe das weibliche ebensogut wie das männliche Prinzip.

Das Leben, unermesslich an Leidenschaft, Puls und Kraft,  
Fröhlich, zur freiesten Tätigkeit gestaltet nach göttlichen Gesetzen,  
Den neuen Menschen sing ich.

Deutsch von Johannes Schlaf



## Hans Henny Jahnn. Vor der eisernen Gittertür des Parks

Wenn man zurückschaut, scheint sich die Wirklichkeit, deren Zeuge wir waren, zu einer sichtbaren Kette zusammenzufügen. Jahrelang nun habe ich ein Tagebuch geführt. Zuweilen habe ich darin gelesen, habe die Hefte durchblättert, um den Eindruck einer Zusammenfassung zu gewinnen. Manche Sätze, die ich ehemals schrieb, habe ich ausgestrichen; andere habe ich eingefügt. Ich bin bei meinem Erzählen in der Nähe der Wahrheit geblieben; dessen habe ich mich befließigt. Aber es bedrückt mich schwer, daß meine Worte nicht der Schatten meines ganzen Lebens geworden sind. Ich wiederhole mich in der Beteuerung, daß ich nicht Gewalt über mein Entsinnen habe – so wenig wie ich Herr meines Schicksals gewesen bin.

Mit Bestürzung, mit Ekel fast, denke ich daran, daß ich vielen Menschen die Hand gedrückt habe – und jetzt entdecke – in diesem Augenblick –, daß die meisten jener lebendigen, warmen Hände nichts aussagten, daß sie kraftlos waren, keinen Antrag bedeuteten, daß sie sich nur wie loser Staub bewegten. Alle Begegnungen sind wie eine unüberschaubare Mutlosigkeit.

Die Jahre sind ausgedehnt gewesen, und die Augenblicke waren voll kleiner Ereignisse, die ich nicht wieder einfangen kann. Manches, so wichtig es mir scheint, versagt sich dem Ausdruck. Ich entsinne mich, einmal wurde ich so stark an meine erste Heimat erinnert, daß ich weinen mußte, und ich bereute mein ganzes Leben. Das geschah auf einer Wanderung, die ich in der Nähe einer großen Stadt in unbekannter Landschaft vornahm. Ein gewöhnlicher Fahrweg verlief sich in eine lange gerade Lindenallee. Die Bäume waren sehr alt und zerschrunden. Das Laubdach aber, das sie trugen, war jung, grün und leuchtend. Hie und da gab es Schatten im Dickicht über mir, weil es gegen Abend ging. Ich war beengt und befreit wie von einer unablässigen Lust, die weder steigen noch verebben kann. Und ich schritt aus, als lägen Meilen vor mir, die ich noch vor Anbruch der Nacht gewinnen müßte. Die Allee endete unvermittelt. Ein gewundener Weg führte weiter. Mir zur Linken stiegen mit Gras und Busch bewachsene Hügel an; rechts war eine Niederung, sumpfig, mit Schilf bestanden. Ein fließendes Wasser war zu einem langgestreckten See angestaut. Von Zeit zu Zeit begegnete ich mächtigen Eichbäumen, die den Weg zwangen, ihnen auszuweichen. Das Planen der Menschen und die Gesetze der Natur waren ineinander geflossen. Mir war, als könnte ich auf diesem Pfad einsam bis ans Ende der Welt gelangen. Solch einen Pfad muß ich einmal in meiner Kindheit gegangen sein. –

Meine glückselige Wanderung endete überraschend. Ich stand plötzlich vor einem hohen eisernen Gittertor. Die Türflügel hingen an zwei mächtigen weiß gekalkten Backsteinpfeilern mit kräftigen ausladenden Bossen. Eine Sandsteinplatte, an allen vier Seiten zu schön gesimsigen Architraven verarbeitet,

krönte sie. Ich hob meine Arme, umklammerte die Gitterstäbe über meinem Kopfe und schaute mit suchenden Augen in den Park. Da lag ein weißes Schloß. Eine geschwungene Treppe führte von zwei Seiten zu einer hochgelegenen Tür. Ein steiles Dach aus schwarzen glasierten Ziegeln trug einen mit Kupfer beschlagenen Reiter. Das Balkenwerk, grün in der metallenen Verkleidung, Seigerwerk und Glocke, eine gebuchtete Haube und eine Wetterfahne. Die Glocke schlug mit dünnem fragenden Ton eine volle Stunde. – Wir alle kennen das ferne geheimnisvolle Haus. Ich aber weinte, weil ich an meine Heimat erinnert wurde. Ich bin niemals so in einem Schlosse ein und aus gegangen. Aber mein Vater hat mir oft erzählt: mein Großvater kam, als er noch ein Kind war, aus den Wäldern vor so eine Freitreppe geritten. Stieg aus dem Sattel, reichte einem Stallknecht die Zügel, trat ein durch die Tür. – –

Es ist eine vergangene Zeit. Ein Mann, weiß wie Kalk, lag eines Morgens auf dem Bett. Mit diesem Tod entglitt dem Knaben das Schloß. – Mein bestürztes Weinen kam sicherlich nicht nur, weil eine Vergangenheit meines Blutes plötzlich freigelegt war. Nicht das Heimweh allein bezwang mich. Ich gedachte meiner entschwundenen Vorfahren als leibhaftiger Menschen. Sie sind sicherlich nicht besser oder glücklicher gewesen als ich; – doch stärker. Sie füllten ihre Konstitution mit ihrem Willen aus. Sie begrüßten das Leben mit wildem Einverständnis. – Ach, und daß das Vertrauen, das wir in die Einsamkeit setzten, so schmachlich gebrochen wird! Wir wandern ins Grenzenlose, in das Unbekannte hinaus; keine Überraschung würde uns umlegen. Doch statt des Unerwarteten kommt uns das Bekannte entgegen. Die Menschheit, die wir hinter uns wännen, ist vor uns. Wir erkennen den Kreis, den unsere Füße begangen haben. Und es ist gleich das Labyrinth unserer Herkunft und unserer Bestimmung, in das wir versenkt werden. Die Wirrsal unserer Gefühle und Gedanken. Des Urgroßvaters Fleisch erkaltete in einem Schloß; ich aber zog fast heimatlos durch die Welt. Es ist wie es ist. Die nagende Pein, die von den einfachen Aussagen kommt.

Dies grenzenlos wehe, nirgendwo eingedämmte Gefühl hat mich oft befallen. Zuweilen habe ich mich davor gerettet, indem ich mich sinnlosen Wünschen und Träumen verschrieb. Breite Zeiten sind ausgefüllt mit Vorstellungen, die das Unmögliche umfassen. Das Glück, das tierische und das spirituelle, das sich mir versagte, eingepreßt in Bildern, die ich wunden Auges bestarrte. Sodann die Wiederholungen. Unser Dasein ist voller Wiederholungen. Das fruchtlose und ziellose Lungern auf den Straßen. Die schwache Sehnsucht, teilhaben zu dürfen am Tun und Treiben der anderen. All die straffen und spitzen Brüste, abgezeichnet unter groben oder kaum verbergenden Kleidungsstücken, die meine Blicke gestreift. Die Zahl der menschlichen Angesichte, in die ich mich versenkt. Sünden, die ich zu tun bereit war, aber unterließ, und die danach Tage und Wochen mit dem Verlangen brannten, daß ich sie getan haben möchte. Die Wiederkehr des Tieres in mir, das Lied vom Lob der Armut, in dem es heißt, daß sie sich nicht darum kümmern, welchen weißen Leib sie besamen, wenn sie

nur eine Stunde gewinnen, eine Stunde, in der es nicht Hunger und Satttheit gibt. Sie kennen das Werben nicht und nicht das Verlassen. – Die tausend schmerzvollen und heißen Anträge an die Schöpfung. Das Ausgeliefertwerden an den Raum voller flimmernden Sterne. Das Hinsinken an eine Wiese. Die Bereitschaft zur Trauer in den großen Wäldern. – Und die Begehrlichkeit nach Vergeltung, wenn es mir in der Brust schwarz wurde, weil ich die einfältigen Ordnungen verfälscht glaubte, die Gerechtigkeit zertreten sah, den Triumph der Lüge aber gleißend in der Qual der Niedergemetzelten. Dieser schreckliche Spiegel der realen Menschenwelt. Ihn zerschlagen. Die Bestie ausrotten. Ich habe es gewünscht. Diese Jäger auf Füchse und leise glucksende Enten im Schilf hinterrücks überfallen und niederschlagen. Viele, viele, viele niederschlagen. Ich habe es gedacht. Dies Urteilen und Richten inmitten der Armseligkeit und Machtlosigkeit! Und der Wunsch, wunderbar im Dienst am Nächsten und an den Vielen groß zu werden, irgendwo das Feuer des Heils zu rauben. Dies mein Leben, das niemand ernsthaft verflucht hat, außer meinem Vater, als es ihm unbekannt geworden war; das niemand gesegnet hat, außer meiner Mutter, weil ich ihr Sohn war. Jedes andere Fleisch aus ihrem Schoße hätte sie mit der gleichen Inbrunst gesegnet. Dies mein Leben, das nichts Böses verrichtet hat, was nicht bald vergessen wäre – und nichts Gutes, was nicht schon vergessen ist. Ich bin gerechtfertigt wie jeder andere, der unbemerkt herangewachsen ist, und davongeht, nachdem seine Zeit um ist. – Gewiß, ich habe jauchzende Träume gehabt. Zuweilen, wenn ich meine Hände auf die Tasten eines Klaviers setzte, war mir, als wäre ich befähigt, Großes zu schaffen. Ich sprang auf, hörte im Rausch meiner Einbildung Akkordfolgen, ein Geflecht von Stimmen. Von dünnen, kaum gehauchten Tönen verstärkte sich der Klang bis zur strengen Unerbittlichkeit schnell schmetternder Trompeten. Gleichsam überwältigt beugte ich mich der Eingebung und spürte mein pulsendes Dasein, mein Eigentum, mein einmaliges, meine Begnadung. Ja, meine inwendigen Kräfte nahmen sich vor, nicht nur mit den Tönen zu spielen, nicht nur mit den Gesetzen des Zufalls die Harmonien und ihre Fortschritte zu erschöpfen: ich träumte, ein besserer Rameau zu werden, ein Meister, der das unabänderliche Gesetz der Abstraktion in der Harmonie zu einer Äußerung zwingt, die, unerhört kühn und klar, eine Entsprechung des Ewigen ist, wie wir meinen, daß wenige sie erzwingen. Einzelne eisig vor entzücktem Erschauern, andere spielend mit dem Lächeln Abgeschiedener, denen das erste Vergehen die Starre gelöst hat.

Die Armut ist kein Schutz gegen Träume. Nicht einmal die Dichtkunst vermeidet es, sich des Armen zu bedienen.

## Hans Blumenberg. Wenn die Sorge objektiv ist, muß das Glück subjektiv sein

Es ist unser Glück, daß wir nicht wissen, was Glück ist. Wüßten wir es, könnten wir sicher sein, daß keiner es erreicht, weil alle dasselbe haben wollten. Schon der Mord Kains an Abel war von dem Verdacht motiviert, der Bruder wisse vom Glück durch die Opfergunst des Gottes und wolle es nicht teilen.

Weil wir nicht wissen, was Glück ist, versucht es jeder auf seine Weise, daran zu kommen. Das hat die Menschheit zur Gattung der stupendesten Vielfalt ihrer Glücksversuche mit allen Nebenerzeugnissen derselben vorangedrängt. Immer erst hinterher hat einer gesagt, er sei glücklich oder dieses niemals gewesen. Keiner konnte sich jemals überzeugen, was daran Wahres war. Und genützt hätte ihm nicht einmal das Wahre, denn die Bedingungen, unter denen es vielleicht wahr gewesen ist, waren nur die jenes Augenblicks, jener Stunde, jener Tage in Aranjuez, die immer zu Ende sind, wenn das Stück zu spielen beginnt.

Daß wir nicht wissen, was das Glück ist, enthält außer der Gnädigkeit des Geschicks, uns leben zu lassen, noch die Versuchung, auf härtere Weise mit dem Problem umzugehen: mit dem Glücksverbot und mit dem Glücksdekret.

Das Glücksverbot rechtfertigt sich mit der rationalen Befürchtung, das Unverbotene würde als Gewonnenes seinen Gewinner ausscheren lassen aus dem Verband namens Gesellschaft, der das größte Glück der größten Zahl zu besorgen zumindest vorgibt – und vorgeben muß, um sich selbst zu erhalten. Keiner darf vorzeitig glücklich werden, damit alle es werden können und nicht der Glückliche oder auch nur Glücklicherscheinende die anderen vergessen läßt, was ihnen zu erwerben noch bevorsteht und sie zur Arbeit am Allgemeinen antreibt. Über die Wirksamkeit von Glücksverboten wissen wir nichts, weil sie selbst es sind, die jeden, der sie übertreten hätte, daran hindern, es zu sagen. Wieviel heimliche Glücke es gibt, entzieht sich jeder Ermittelbarkeit.

Das Glücksdekret nimmt den absolutistischen Schein der reinen Menschenfreundlichkeit an. Es suggeriert, daß wenigstens einige wissen, was Glück ist, aber durch »Rationierung« jenen Kollaps verhindern wollen, der aus dem Wissen aller um dasselbe folgen müßte. Die Kollapsverhinderung ist die implikative, rhetorisch verschwiegene Voraussetzung von Staatsplanwirtschaften. Die Wissenden erproben schon einmal, stellvertretend für alle anderen, was aus ihrem Wissen folgt: sie leben in Exklaven der Allgemeinheit und verhängen die Fenster ihrer Limousinen, damit niemand sehen kann, ob sie etwa schon glücklich sind. Sie teilen mit schöner Allmählichkeit der Gewöhnung ans Glück allen ein wenig von dem zu, was sie erprobt haben. Das Stehen von Menschenschlangen dort, wo die Zuteilungen erfolgen, läßt auf den Erfolg der Prozedur schließen – aber auch auf die tödlichen Anstürme und Rivalitäten, die aufkommen müßten, wenn die vorgeblichen Glückswisser die Portionen ihrer Zuteilungen im Maße ihrer Kenntnis von den Bedürfnissen nach Glücklich-machendem erhöhen würden.

So bleiben alle glücklich, mit Maßen, weil sie nicht wissen, was das Glück ist, oder es anderen überlassen können, aus deren Wissen die weisen Folgerungen der Menschenfreundschaft zu ziehen.



Weshalb sollte die Welt fortbestehen müssen, wenn nichts  
mehr zu sagen ist?  
Wie aber, wenn doch noch etwas zu sagen wäre?

Hans Blumenberg



© VG Bild-Kunst, Bonn 1998

Wer an die Götter nicht glaubt, tut selbst in der Not besser  
daran, zu ihnen nicht zu beten.

Hans Blumenberg

## Siegfried Höfling. Erfahren statt begreifen. Der psychologische Zugang zu Tippetts Oper *The Midsummer Marriage*

*Eine Alltagsgeschichte der Ablösung – eingebettet in der Unveränderlichkeit des Lebenszyklus*

Tippetts Oper *The Midsummer Marriage* handelt vom unveränderbaren Fluß des Lebens. Ein Leben, das wie ein Traum vorbeizieht, in dem nichts Entscheidendes geschieht und letztlich wie im Kreis alles wiederkehrt: »Wir sind vom gleichen Stoff, aus dem die Träume sind, und unser kleines Leben umfaßt ein Schlaf« (Shakespeare, *Der Sturm*).

Die Hauptakteure in diesem Kreislauf des Lebens sind die zwei jungen Paare: Jenifer und Mark, Bella und Jack. Hinzu kommen ihre Freunde; außerdem King Fisher, der Vater von Jenifer, der einen erfahrenen und erfolgreichen Geschäftsmann repräsentiert, und eine Gruppe weiser Menschen. Weisheit stellt ein Wissen dar, das unabhängig von Zeit, Ort und Kultur wahr ist. Dieses unveränderbare Wissen wird personifiziert von den Weisen, die auch durch ihr Auftreten sicherstellen, daß der Lauf des Lebens (der Tanz) nicht grundlegend durch die Entscheidungen der Menschen geändert werden kann. Das Medium Madame Sosostriis versucht im Laufe der Oper die Verbindung zwischen der realen Welt und der Welt der Weisen oder Allwissenden herzustellen.

Mark, ein junger Mann, der seine Biographie und Herkunft nicht kennt, möchte am Morgen des Mittsommers Jenifer heiraten und ein Heim mit ihr gründen, ein besseres Heim für Jenifer, die weg will von ihrem Vater King Fisher. Heirat bedeutet symbolisch eine Entscheidung zur Ausrichtung auf die gemeinsame Lebensplanung und Gestaltung. Für Mark stellt seine Entscheidung eine Veränderung im Leben dar, daher fordert er von den Umstehenden – in diesem Fall vom Tänzer Strephon – die Anerkennung dieser Änderung: Er fordert einen neuen Tanz.

Abnabelung vom Elternhaus ist eine normale Herausforderung für einen jungen Menschen, die räumliche und psychische Ablösung vom Vater bzw. der Mutter verläuft aber meist nicht störungsfrei. Für den Vater ist Jenifers Bräutigam Mark ein Tunichtgut, ein Verführer, ein Halunke, der von den Alltagspflichten ablenkt und zum Zeitvertreib verleitet. Indem er Mark schlecht macht, hofft er, daß seine Tochter an ihn gebunden bleibt und ihn nicht verläßt.

### *Die 1. Stufe der Selbstverwirklichung: Selbsterkenntnis*

Die Trennung vom Elternhaus hält aber noch eine andere Herausforderung bereit: die Reifung zu einem Ich, das man noch nicht ist. C. G. Jung, dessen Lehren Tippetts Oper prägten,

spricht von Individuation, vom »Werden, der Du bist«. Der Prozeß der Individuation besteht im ersten Schritt in der Suche nach Erkenntnis über sich und die Welt. Der Mensch beginnt nach der Wahrheit zu suchen. Die Loslösung vom Elternhaus betrachtet Jenifer als Schritt zur Individuation. Das bedeutet aber, sich von allen zu lösen – auch von Mark. Denn Individuation gelingt nicht durch Flucht aus einer alten in eine neue Abhängigkeit. So erscheint Jenifer in Reisekleidung und eröffnet dem entsetzten Mark ihre Entscheidung, daß sie Wahrheit und nicht Liebe sucht, daß sie nicht nur den Vater, sondern auch ihn verläßt. Dem von Mark vorgezeichneten Weg des Alltags – ein besseres Heim zwar als das des Vaters, aber doch ähnlich – versucht sie zu entfliehen: »Was soll ich denn hier, wo die ganze Welt mir offensteht?« Marks Entscheidung für ein neues Leben hat eine einfache Grundlage: Er schwärmt von seinem Mädchen, das lieblich wie kein anderes sei. Er begehrt sie und möchte sie besitzen – ein normales, legitimes Motiv für eine Heirat. Das sexuelle »Verstehen« reicht ihm vollkommen aus für das anfängliche Glück. Da er Jenifer nicht zurückhalten kann, bleibt ihm aus Kränkung nichts anderes übrig, als seinerseits nach den Wurzeln seiner Identität zu suchen und zu lernen, sich zu entfalten.

Bella, die Sekretärin King Fishers, ist in einer ähnlichen Situation wie Jenifer. Auch sie möchte sich aus der Abhängigkeit von King Fisher lösen, auch für sie ist die reale Alltagssituation öde und starr. Sie findet in der Arbeit keine Selbstbestätigung und sucht ihr Glück im Aufbau einer zweiten Realität: der privaten Welt im eigenen Heim mit der Option auf Kinder. Die Individuation Bellas entspricht der traditionellen Rollenübernahme der Frau in den sechziger Jahren: Die Frau versucht, zu Hause eine Idylle für Mann und Kinder zu schaffen; die auftauchenden Probleme löst der berufstätige Praktiker, also Jack. Die Heirat ist für Bella, anders als später für Jenifer, eine Flucht aus der Abhängigkeit des beruflichen Alltags. Das Leben, das sich der zukünftige Ehemann Jack erträumt, findet ebenfalls nach der Arbeit statt. Unter Arbeit versteht er Pflichterfüllung, Gehorsam und Erfüllung der Aufträge: »Die Lohnkarte sagt euch, wer ich bin und welchen Lohn man mir bezahlt, doch sagt sie euch nicht, was ich träume, das weiß nur ich allein. Der Tag ist öd, bis die Arbeit getan ist, bis wir zusammen endlich ausgehen.«

Der Impuls zur Entscheidung geht beide Male von den Frauen aus. Bellas Entscheidung zur Heirat befolgt Jack, wie Mark Jenifers Entscheidung zur Selbstfindung folgt. Dieses weibliche Steuerungsmoment wird uns im 2. Akt von Tippetts Oper durch die drei Tänze noch deutlicher erklärt werden.

### *Die 2. Stufe der Selbstverwirklichung: Die Beziehung zum anderen Geschlecht*

Als Jenifer von ihrer Reise zurückkehrt, glaubt sie, ihr Wesen und den unverstellten Blick auf die Welt gefunden zu haben.



Dementsprechend verhält sie sich gegenüber Mark und ihrem Vater überlegen und siegessicher. Sie hat ihr wahres, ihr spirituelles Selbst, ihre weibliche Seele entdeckt. Ihr Vater erkennt sie nicht mehr, hält sie für verstellt und für maskiert. Jenifer hat sich von ihrem kindlichen Selbst – dem Selbst, das ihr Vater mitformte und das ihm über die ganze Adoleszenz vertraut war – gelöst.

*Herbert List: Der Geist des Lykabettos I, Athen 1937*

Doch auch Mark ist zu dem Kern seines Wesens vorgestoßen, der männlichen Seele. In diesem männlichen Prinzip herrscht die vitale, urwüchsige Kraft, das schöpferische Gestalten und das geschlechtliche Verlangen («wie Hengste stampfen») vor. Das Paar muß erkennen, daß jeder nur die halbe Wahrheit kennt. Und so beschließt es, daß jeder die Reise des anderen antritt. Markt sucht das weibliche, spirituelle Prinzip in sich – C. G. Jung nennt dies die Anima –, und Jenifer konfrontiert sich mit dem männlichen, körperlichen Prinzip, das auch in der weiblichen Seele wohnt (Animus). C. G. Jung bemerkt dazu: Animus und Anima sind angeborene psychische Strukturen, die die wechselseitige Ergänzungsbedürftigkeit von Mann und Frau in körperlicher wie in geistiger Hinsicht signalisieren. Der Mann trägt in seinem Unbewußten ein Bild von der Frau, »Anima« genannt, und die Frau ist in ihrer Einstellung zum Mann durch ein unbewußtes Bild, den »Animus«, bestimmt.

In seinen Spätwerken sieht C. G. Jung einen zweiten prinzipiellen Aspekt der Selbstverwirklichung: Die Beziehung zum eigenen Selbst funktioniert nicht ohne Beziehung zum Mitmenschen. »Der bewußte Vollzug der inneren Einigung hält an der menschlichen Beziehung als einer unerläßlichen Bedingung fest, denn ohne bewußt anerkannte und akzeptierte Bezogenheit auf den Nebenmenschen gibt es überhaupt keine Synthese der Persönlichkeit.« Wirkliche Selbstverwirklichung gelingt nur in den Augen des anderen. Zur Sehnsucht der Jugend nach Unabhängigkeit, nach etwas Neuem kommt also die Sehnsucht nach Intimität mit dem anderen Geschlecht. Erst als Mark und Jenifer um ihr eigenes Wesen wissen und sich auf das andere Geschlecht wissend und verstehend einlassen können, sind sie zur echten emanzipatorischen Partnerschaft fähig. Sie haben das gemeinsame geistige und körperliche Fundament ihrer Ehe gefunden.

### *Das Recht der Jugend – das Recht der Alten*

Die Oper erzählt nicht Einzelschicksale, sondern den Lebenszyklus der Menschen. Jenifer und Mark repräsentieren die Jugend. Sie hat zu jeder Zeit den Anspruch, alles anders zu machen. Sie wehrt sich gegen vorgezeichnete Lebensentwürfe und vorgefertigte Rollenzuweisungen. Die Jugend ist frei, stark, wild, frisch, frech und froh – so bekennen die Freunde von Mark und Jenifer. Deshalb fordert Mark gleich zu Beginn vom Tänzer Strephon einen neuen Tanz. Sicherlich nimmt Tip-pett hier die Hippiebewegung der sechziger und siebziger Jahre vorweg, die sich aber in ihrer Grundströmung bereits in den fünfziger Jahren zeigte. Das Ende der Wiederaufbauphase nach dem Zweiten Weltkrieg durch die Elterngeneration zeichnete sich ab, die Jugend wollte sich ein neues Lebensziel suchen. Zu lange waren die Wünsche nach Selbstaktualisierung und Selbstbestimmung dem vorrangigen Ziel des materiellen Wiederaufbaus und des Schaffens von Wohlstand untergeordnet gewesen, waren Konflikte in den Familien und zwischen der Jugend und der Elterngeneration erstickt worden.

Aber die Oper ist nicht nur eine Beschreibung des Aufbruchs der Jugend in der damaligen Zeit, sondern die Abbildung einer gleichbleibenden Struktur des Lebensflusses. Diese Struktur ist in der Psyche der Menschen angelegt und steuert auf subtile Weise das menschliche Geschehen.

Das Recht der Alten ist es, das für wahr Erkannte, das durch Erfahrungen Bestätigte zu verteidigen und zu bewahren. Welche Rolle hat King Fisher, der Vater Jenifers? Er ist die Personifizierung der Realität, der Unausweichlichkeit des Alltags. King Fisher hält dasjenige für wahr und richtig, was ihn erfolgreich gemacht hat. Wahrheit ist für ihn utilitaristisch, ist das, was nützt. Der Alltag ist geregelt durch Pflichten («es muß sein, was sein muß» oder »wir sind ein Erdenvolk und haben Erden-sorgen, Erdenpflichten jeder Stand«), durch Gehorsam und Disziplin («ein Arbeiter tut, was man befiehlt, und traut dem, der ihm den Lohn zahlt, denn der Job ist ein Job ganz ohne Zweifel«). King Fisher begegnet als Vertreter des Realitätsprinzips seinem zukünftigen Nachfolger Mark, der noch vom Wunschprinzip gesteuert ist, alles neu zu machen. King Fisher schöpft alle seine Möglichkeiten aus, den jugendlichen Drang zu bekämpfen. Er macht Mark gegenüber seiner Tochter schlecht; er droht seiner Tochter; er versucht, die Freunde des Paares auf seine Seite zu ziehen und schließlich mit Geld zu kaufen. Wer bezahlt, schafft auch an. Und schließlich: Als diese Versuche scheitern, erklärt er das Paar für verrückt, krank oder esoterisch. Die esoterische Sichtweise drängt sich auf, weil seine Tochter den Boden verloren zu haben scheint, vom Spirituellen spricht, vom Seelenheil, und entrückt von ihrer ersten Reise wiederkehrt. Als letztes Mittel bietet sich dem Realisten die Strategie an, die Jungen mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. Er heuert das Medium Sosostris an. Er versucht, »Spirituelles« mit »Spirituellem« zu bekämpfen. Allerdings setzt er sich nur oberflächlich mit der geistigen Entwicklung und seelischen Reifung seiner Tochter auseinander. Für ihn, den Realisten, den Erdgebundenen, ist die spirituelle, die geistige, die seelische Dimension des Lebens kein reales und ernstes Prinzip, sondern billige Esoterik, der man sich allenfalls bedient, um seine Tochter wiederzugewinnen. *Seine* Wahrheit muß siegen, nicht *die* Wahrheit.

Nun darf aber Sosostris als Medium nur das ewig Gültige des menschlichen Lebenslaufs voraussagen. Die Illusion, daß Fisher Macht anwenden kann, um das Schicksal zu seinen Gunsten zu zwingen, ist Selbstbetrug. »Alles, was war, ist und sein wird, soll nicht in Frage gestellt werden von dem, der um Rat fragt«, so die Seherin Sosostris zu Fisher. Alles, was für den Menschen gültig ist, gilt auch für Fisher, ist in seiner Seele verankert. Es gibt Regeln hinter dem Realitätsprinzip, nach dem Fisher sein Leben lebt. King Fisher will bewahren und festhalten, was im Fließen ist. Er tritt den Wettbewerb mit dem invarianten Lebenszyklus, den Kräften des Lebens an und will sie in sein starres Selbst- und Weltbild pressen.

Der Geschäftsmann war aber nicht sein ganzes Leben lang rigide. Das Geld (oder die Münzen, wie es in den Karten des

Zigeunertarot heißt; vgl. S. 114ff) ist die Brücke zwischen Kulturen und Erdteilen. Geld wandert, bewegt, verändert, schafft neue Möglichkeiten und neue Machtzentren. Das Spielen mit Geld und Macht hat Fisher erfolgreich gemacht. Er hat damit in jungen Jahren Neues geschaffen. Ein unbeweglicher Besitz, den man nicht mehr einsetzt, mit dem man nichts mehr wagt, wird zu einer gefährlichen Last, die den Eigentümer beim Schwimmen im Lebensmeer stört und ihn ins Unglück zieht. Indem King Fisher seinen Besitz – auch seine Tochter hält er für Besitz – bewahren möchte, stellt er sich gegen die Dynamik des Lebens. Sein Leben steht still. Stillstand bedeutet aber Tod, und deshalb wird er sterben. Die Weisen, d. h. die Wissenden der Ganzheit des Lebenskreislaufes, geben King Fisher keine Chance, etwas, was nicht zu stoppen ist, aufzuhalten. Sie lassen nicht zu, daß der Selbstfindungsprozeß des Paares ein vorzeitiges Ende findet. »Das Urteil ist noch nicht gefällt, drum steh zurück, es sind die anderen dran.«

Mark lernt etwas während dieses Mittsommertages: Alle Dinge vergehen und werden wieder aufgebaut. Die, die aufbauen, sind glücklich und leben, solange sie aufbauen und gestaltend tätig sind. Fisher glaubte nicht mehr an das konstruktive Lebensprinzip, sondern wollte nur noch seinen erworbenen Besitz bewahren. Das ist die große Gefahr der materialistisch ausgerichteten Menschen und manchmal ihr Verderben. Aber auch Mark wird dem Unausweichlichen nicht entfliehen können.

#### *Das Unveränderbare: Neuer Tanz ist alter Tanz*

Mark fordert zu Beginn des 1. Aktes den neuen Tanz. Er will mit seiner Heirat eine grundlegende Veränderung bewirken, die alle mittragen sollen. Der Lebenszyklus ist jedoch invariant, die Veränderung erzwingen zu wollen daher gefährlich. Die Weisen reagieren entsprechend. Der Tänzer Strephon verletzt sich bei dem Versuch, einen neuen Tanz zu tanzen. Der neue Tanz, den Mark fordert, entpuppt sich somit als der alte. So verständlich die Beweggründe der Jugend auch sind, alles neu und anders machen zu wollen – ihre Versuche münden doch ein in den Kreislauf des Unveränderbaren und Unvermeidlichen. Die alte Wahrheit King Fishers muß sterben, damit die neue Wahrheit Marks entstehen kann. Aber sie wird sich als die alte erweisen.

Durch was wird dieses Unveränderbare geschaffen, und was hält es aufrecht? Es sind dies die Prinzipien des Gegensatzes und der Quaternität.

#### Das Prinzip des Gegensatzes

Das Leben wird von C. G. Jung als energetischer Prozeß beschrieben, der wie der elektrische Strom der Gegensätze bedarf. Die Gegensatzspannung, durch die vitales Leben erst möglich ist, gilt als Weltgesetz. Gegensatzpaare sind Yang und Yin, männlich und weiblich, hell und dunkel, Tag und Nacht, alt

und jung. In der Auseinandersetzung und Reibung zwischen diesen entgegengesetzten Polen entsteht nicht nur der Lebensfluß, sondern auch stets derselbe Lebensablauf. Dieses Prinzip ist invariant, auch wenn der einzelne Mensch versucht, für sich neue Entscheidungen zu treffen wie Mark und Jenifer, oder Bestehendes bewahren will wie King Fisher.

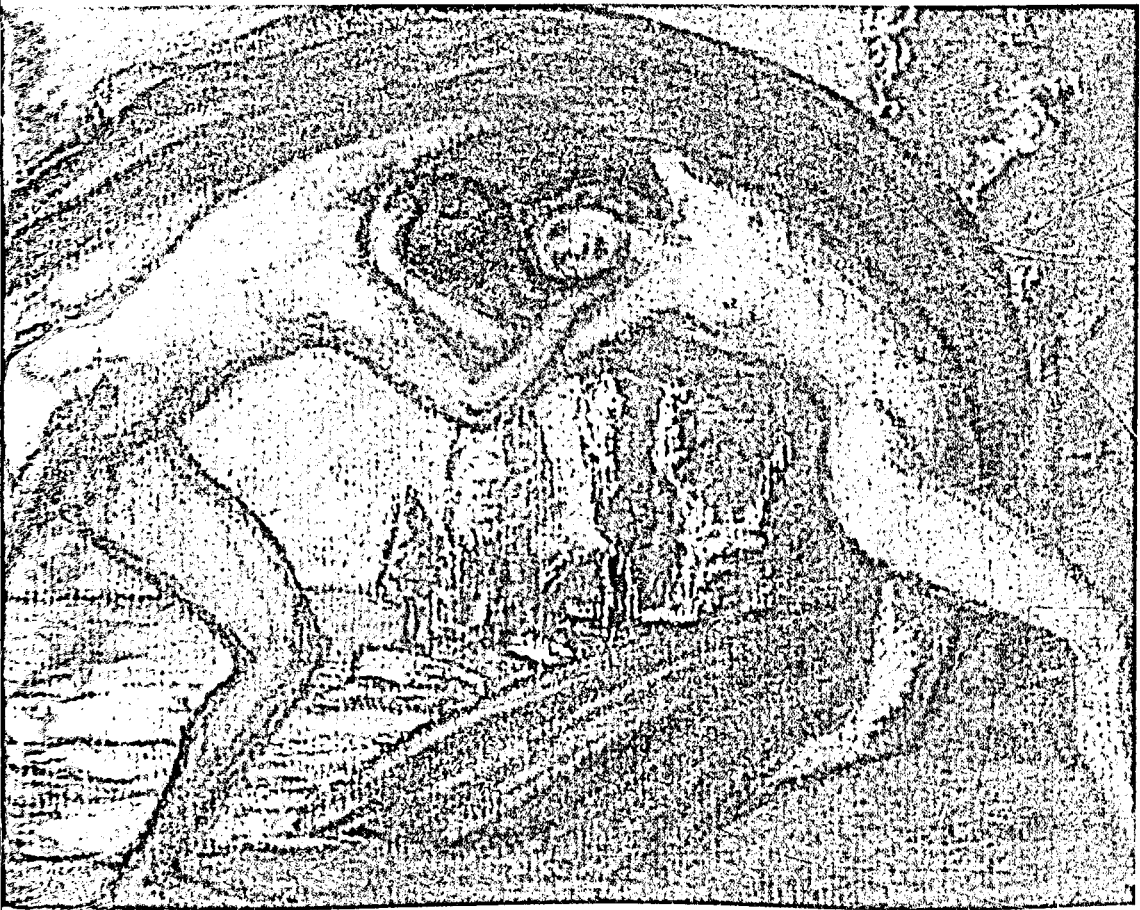
### Das Prinzip der Quaternität

Eine besondere Bedeutung hat die magische Zahl 4 in der Beschreibung der psychologischen Weltordnung. Man unterscheidet z. B. vier Tages-/Nachtzeiten, vier Jahreszeiten, vier Grundelemente (Erde, Wasser, Feuer, Luft) vier Himmelsrichtungen, vier Kräfte oder Mächte (die Macht des Geistigen, die Macht des Gesellschaftlichen, die Macht des Geldes und die Macht des Vitalen). Während der Mensch noch in der Lage zu sein scheint, Gegensätzliches (die Zahl 2) – These und Antithese – in ein Drittes – die Synthese – zusammenzuführen, bedeutet die Zahl 4, daß der Mensch zu jeder Zeit seines Lebens einem Kräftespiel ausgesetzt ist, das er nicht überwinden kann. Allenfalls lernt er, wie ein Wagenlenker diese Kräfte auszubalancieren.

Tippett bedient sich dieser Kenntnis, indem er das Geschehen in die vier Tagesabschnitte verteilt und vier Tänze vorführen läßt, die diese Rahmenbedingung menschlichen Lebens darstellen. Im 2. Akt sind dies drei Tänze, die die Jahreszeiten mit den Grundelementen verknüpfen: »die Erde im Herbst«, »das Wasser im Winter«, »die Luft im Frühling«. Sie symbolisieren das ewige Spiel der Kräfte. Der letzte Tanz, »das Feuer im Sommer«, im 3. Akt nach der geschlechtlichen Vereinigung von Mark und Jenifer und dem Tod von King Fisher ergänzen den Reigen der rituellen Tänze. Innerhalb dieser Quaternität zentriert sich das Spiel der Gegensätze (die Zahl 2). Das Thema jedes der drei Tänze im 2. Akt ist das Jagen und Gejagtwerden. Ein weibliches Tier jagt ein männliches Tier (stets dargestellt vom Tänzer Strephon). Im ersten Tanz, »die Erde im Herbst«, entkommt das männliche Tier (der Hase) dem weiblichen Hund durch geschicktes Taktieren. Im zweiten Tanz, »das Wasser im Winter«, hat der vom Otter gejagte Fisch bereits große Schwierigkeiten zu fliehen. Er entkommt nicht ohne schmerzhaftes Verletzung. Bedrohlich nahe kommt der Jäger dem Gejagten im dritten Tanz, »die Luft im Frühling«. Bella ängstlicher Aufschrei – sie hat mit Jack zusammen die Jagdszenen beobachtet – beendet das Schauspiel in dem Moment, als der Habicht sich über den flugunfähigen Vogel beugt.

Was in den Tänzen als Interpretation des ewigen Spiels der Geschlechter erscheint, transportiert Bella spiegelverkehrt an der Oberfläche ihrer gesellschaftlichen Realität. Bella kennt die Strategien weiblicher Verführung. Sie schminkt sich, richtet ihre Haare (»die wahre Zierde der Frau ist ihr Haar, ihr Schatz ist ihr Gesicht, wenn es gepflegt«) und verleitet den Mann (Jack), die Frau (Bella) zu jagen, nachdem dieser bereits durch das gegebene Heiratsversprechen gefangen ist. Wie immer sich der Mensch in seinem Leben entscheidet und wie immer





© VG Bild-Kunst, Bonn 1998

Ludwig von Hofmann: Tanzendes Paar

er seine Entscheidungen logisch begründen mag, letztlich wird sein Verhalten gesteuert vom Gegensatzprinzip (repräsentiert durch die Zahl 2 oder die zwei Geschlechter) und der unveränderbaren Allgegenwärtigkeit der Grundelemente und Grundkräfte, die den Lebenskreislauf formen.

The Midsummer Marriage: *erfahren statt begreifen*

Tippett würde der oben beschriebenen Interpretation seines Librettos sehr kritisch gegenüberstehen, weil die Erklärungen auf der Wahrnehmung und dem Denken des Realitätsprinzips beruhen, das dem von King Fisher entspricht. Fisher begreift aber die Vorgänge und Entwicklungen um ihn herum nicht. Mit den Mitteln der im Alltag am häufigsten benutzten Denkstrategie, der rationalen Logik, läßt sich das Geschehen weder erfassen noch verhindern. Es findet einfach statt.

Das logisch rationale Denken ist im Gegensatz zum etwa bildhaften Denken gekennzeichnet durch schrittweises Vorgehen (lineares Denken), durch sprachlich gebundenes Analysieren, durch Wertungen und Bewertungen und Ausfiltern von Wider-

sprüchen. Es ist das Denken, das im Alltag dominiert und durchaus erfolgreich ist. Dem gegenüber steht ein Denken, das man primärprozeßhaft nennen kann, weil es ursprünglicher ist. Es kommt vor im Traum, in der Musik, in der Meditation, im Rausch. Es ist die bevorzugte Denk- und Erlebnisform der Kinder. Widersprüchliches kann widerspruchsfrei gleichberechtigt nebeneinander stehen, unvereinbare Zustände, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft können gleichzeitig »gedacht« oder, besser gesagt, erfahren werden. Man kann in seinen Träumen z. B. gleichzeitig jung und alt, tot und lebendig sein, was im rational logischen Denken »undenkbar« erscheint. Vor allem die seelischen Bedürfnisse, Wünsche und Sehnsüchte haben im primärprozeßhaften Denken freien Spielraum, werden zeitlos, besitzen keine logische Abfolge, keine Konsequenzen, keinen Anfang und kein Ende. Zeit vergeht und vergeht nicht oder kehrt zum Anfang zurück. Etwas geschieht und geschieht gleichzeitig nicht.

Wenn Tippett meint, daß seine Oper sich nicht mit dem üblichen linear analytischen Denken erfassen läßt, so meint er, daß es – wie C. G. Jung es ausdrückt – ein Primat der Erfahrung und eine Wirklichkeit des Seelischen gibt, die vor unserem sprachlichen Bewußtsein liegen. Indem man sich wertungsfrei auf Tippetts Musik einlassen kann, erhält man wieder Kontakt zu den ursprünglichen Wahrnehmungs- und Denkprozessen und erobert sich den Raum zurück, der alle Menschen unterschiedlichster Kulturkreise verbindet: Das »Kollektive Unbewußte«. In ihm sind die Symbole (richtiger gesagt die Archetypen) der Menschheit versammelt und können in ihrer Bedeutung und verhaltenssteuernden Wirkung gefühlsmäßig »verstanden« werden. Der Zuhörer- und Zuschauerraum wird zum Erlebnisraum für diese unbewußte Gemeinsamkeit der Menschheit, und in diesem Moment erlebt man das gesammelte Wissen von der Wahrheit des Ganzen. Tippett versichert, daß seine Komposition aus diesem primärprozeßhaften Verstehen entstanden ist. Er hatte sich in den Jahren 1938 und 1939 selbst einer Jungschen Analyse unterzogen.

Die ganz normalen Erdenmenschen mit ihren Erden Sorgen, wie King Fisher sich ausdrückt, werden sich schwer tun, sich derartig bedingungslos auf die Oper einzulassen. Aber wenn es gelingen sollte, eine Pendelbewegung auszuführen zwischen analytischer Interpretation, wie oben versucht wurde, und wertfreiem Sich-Einlassen, dann verfügt man zumindest über die Fähigkeit des Wanderns zwischen zwei Wirklichkeiten: der Wirklichkeit des Seelischen und der Wirklichkeit der Alltagswelt, die uns meist gefangen hält. »Wir sind vom gleichen Stoff, aus dem die Träume sind, und unser kleines Leben umfaßt ein Schlaf«.

Zum mindesten die Hälfte unseres seelischen Lebens spielt sich auf der Nachtseite ab, und ebensosehr das Bewußtsein in die Nacht hinein spielt, ragt auch das Unbewußte unser Tagelben. Niemand zweifelt an der Wichtigkeit des bewußten Lebens, warum sollte man dann an der Bedeutung des unbewußten Geschehens zweifeln?

C. G. Jung

Jung zeigt, daß eine *zentrale* oder zentralisierende Vorliebe des Geistes eine psychologische Tatsache ist; ein Archetyp der Integration, der Einheit der Gegensätze, vielleicht der Gottheit, die oft nach dem Bild des Menschen in der Inkarnation eines Gottes oder Retters geschaffen ist, wie Christus oder Buddha. Für ihn sind diese Archetypen unablässig in der menschlichen Psyche aktiv, selbst in Phasen wie der gegenwärtigen, in der sich die Wertvorstellungen der breiten Öffentlichkeit völlig dem wissenschaftlichen Materialismus angepaßt haben. Und so glaube ich weit über die bloße Hoffnung hinaus daran, daß es jetzt ein vernünftiges Wissen darüber gibt, daß unsere verzweifelten Bedürfnisse und Sehnsüchte, da die Spannungen zwischen den Gegensätzen größer werden, eine Wiederbelebung des Archetypen vom Erlösergott erzwingen werden.

Aber Jung ist sich natürlich völlig darüber im klaren, daß die Sehnsucht nach einem seelisch ausgeglicheneren Leben für den größten Teil der Menschen noch immer durch die wechselvollen sozialen Wertvorstellungen, die allerorten den Wundern der Technik entgegengebracht werden, in das Unbewußte verdrängt wird, und daß diese unterdrückte Sehnsucht, die ohne die lebenspendende Nahrung unserer Aufmerksamkeit und Werte auskommen muß, Gewalt und Unzufriedenheit hervorbringt. Wir befinden uns nämlich noch immer in einem Stadium, in dem auf das Individuum, oder sollen wir eher sagen auf bestimmte Individuen zu diesem Zeitpunkt die unausweichliche Aufgabe zukommt, die unterdrückte Sehnsucht, die in innerer Gewalt und psychischer Unordnung verschlossen liegt, bewußt zu machen. Aber daraus folgt, so fürchte ich, daß jede Person, die den Weg der Integration vorantreibt, dadurch selbst zu einem Zwiespalt zwischen ihren neuen Werten und den gegenwärtigen allgemeinen Wertvorstellungen unserer Massengesellschaften gelangt.

aus: Michael Tippett, *Glaubensfragen*

## Tarot – Spiegel der Seele

Ein Mensch, der sein Äußeres betrachten möchte, benutzt dafür einen Spiegel. Was aber ist zu tun, wenn er seine innere Wirklichkeit erforschen will? Gibt es einen Spiegel, der ihm auch seine Seele zeigt? Die Antwort liegt in 78 Karten, die wie eine symbolische Landkarte den Weg der eigenen Bewußtwerdung weisen: das Tarot, ein jahrtausendaltes Weisheitssystem, das seinen Ursprung in Indien hat. Die Bilder der Tarotkarten beschreiben seelische Zustände. Die Anwendung hat nichts mit Wahrsagerei oder Prophezeiungen zu tun. Vielmehr vermitteln die Karten Einsichten über die Lebenssituation des Menschen, über sein Unbewußtes und geben ihm dadurch wertvolle Hinweise, was er in Bezug an seinem Leben ändern muß, um auf seinem Weg zum Selbsterkenntnis voranzukommen, sein eigenes wahres Ich zu begreifen. C. G. Jung, der sein Leben lang die archetypischen Bilder und Symbole der Seele erforscht hat, war mit dem Tarot bestens vertraut, ebenso wie Michael Tippetts, der sich 1938/39 einer Jungschen Analyse unterzogen hat. Viele Gestalten und Situationen in seiner Oper *The Midsummer Marriage* finden ihr Pendant in Tarotkarten.

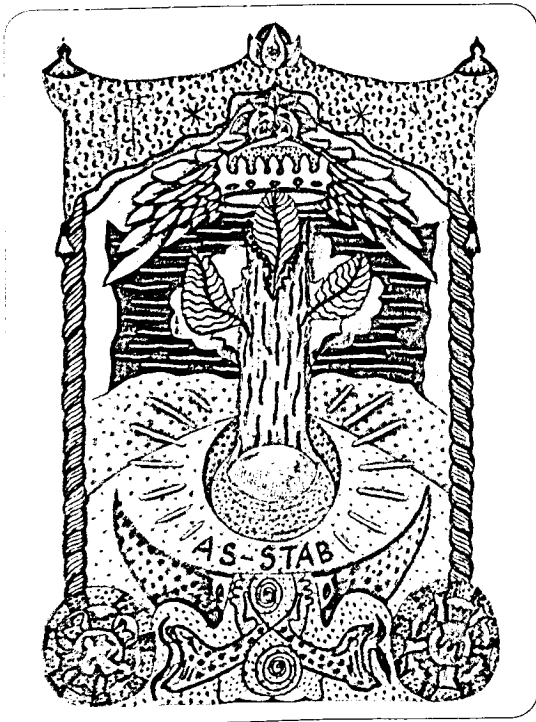


*Das Glücksrad* (oben) stellt das Rad des Schicksals dar, den Kreislauf des Lebens, aber auch den Kreislauf des Scheiterns. Es ist ein Symbol der Ganzheit, immer in Bewegung, jedoch unveränderlich. Ebenso schließt sich in Tippetts Oper der Kreis; am Ende der Ereignisse steht wie am Anfang der Sonnenaufgang und der Beginn eines neuen Tags.

*Der Weise* (unten) ist der Kenner alter Weisheit, der sein eigenes inneres Licht gefunden hat und ganz in sich selbst ruht. Wie die beiden Weisen in *The Midsummer Marriage* mahnt er zur Besinnung auf das Immer-Gültige.



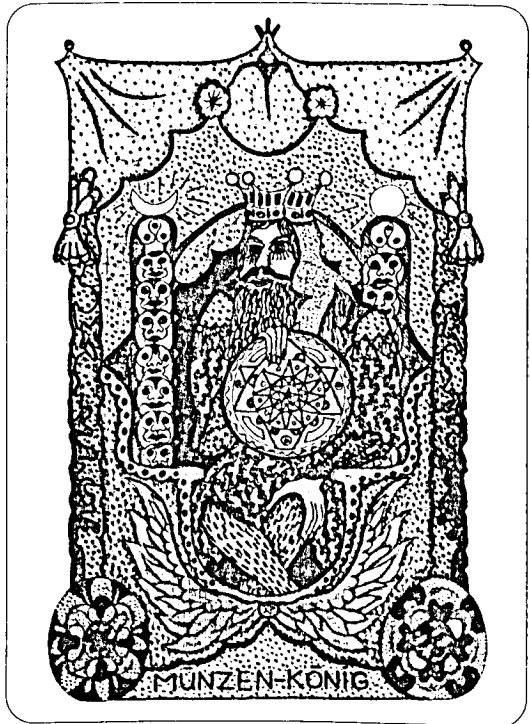
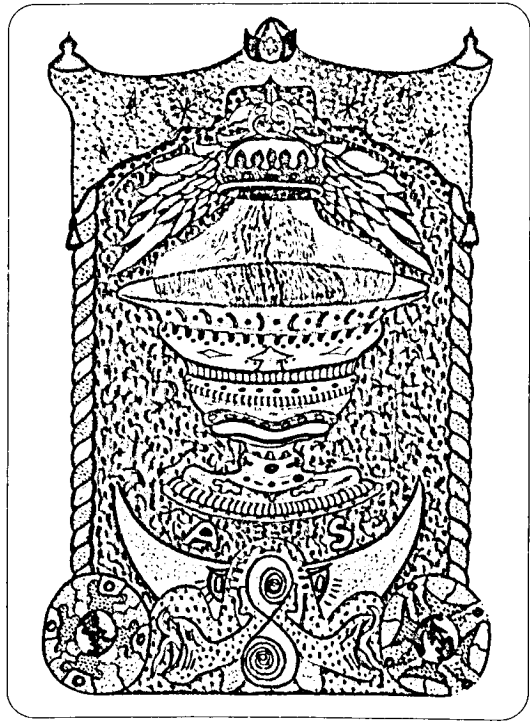
Es gibt verschiedene Ausgaben der Tarotkarten, in denen die Motive unterschiedlich gestaltet sind. Die hier abgebildeten Karten entstammen dem Zigeunertarot von Walter Wegmüller.

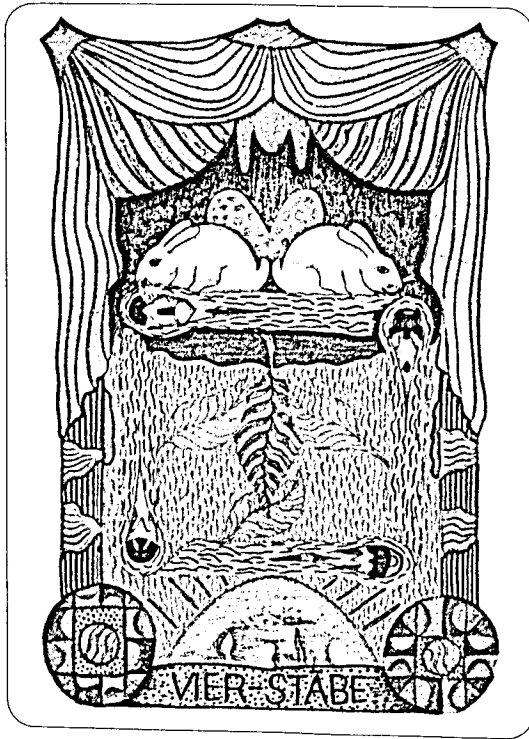


Die Stäbe sind die Träger des Elementes Feuer (Symbol für Energie, schöpferische Lebenskraft und Intuition). Das *As der Stäbe* (oben links) steht für Marks ersten Auftritt.

Für Jenifers ersten Auftritt steht das *As der Kelche* (oben rechts), das den Wunsch nach Selbstverwirklichung und das Streben nach selbstgesetzten geistigen Zielen darstellt. Die Kelche sind die Träger des Elementes Wasser (Symbol für Gefühle, Emotionen und das Unbewußte).

Die Münzen sind die Träger des Elementes Erde (Symbol für Materie, Körper und Geld). Der *Münzen-König* (unten) ist der Mann des Eingreifens, des geordneten Handelns, der Wirtschaft; also: King Fisher.

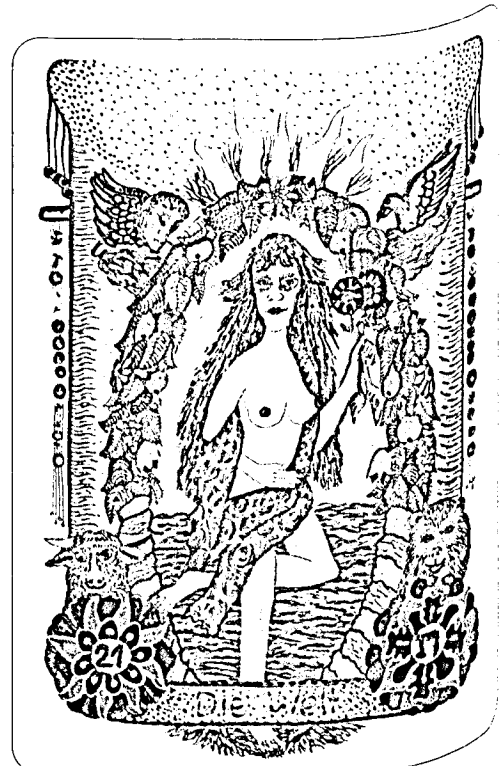


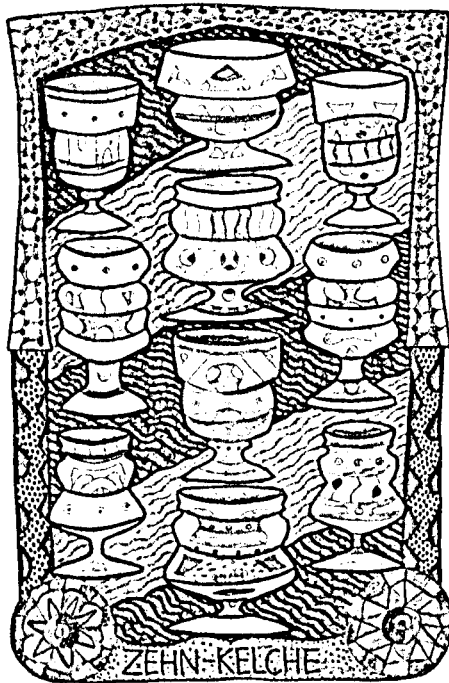
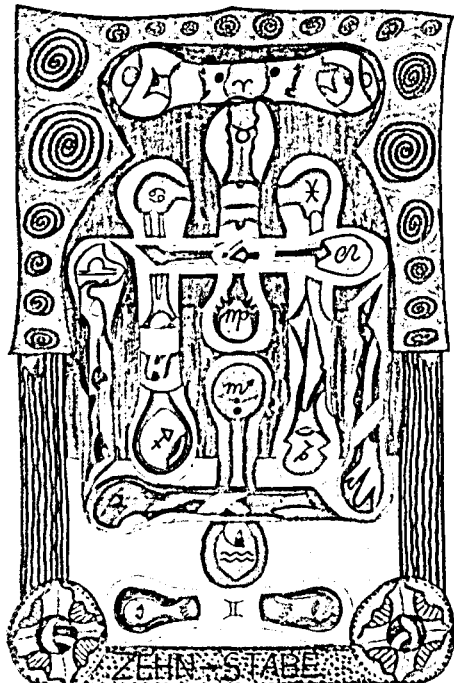


Die Vier Stäbe (oben) stehen für die rituellen Tänze in Tippetts Oper *The Midsummer Marriage*. Die Vierheit ist das Sinnzeichen des Zusammenspiels der Grundkräfte der Schöpfung. Es gibt vier Jahreszeiten, vier Himmelsrichtungen, vier Winde, die vier Wochen des Monats, die vier Elemente (Feuer, Wasser, Erde, Luft), die vier Grundcharaktere (Sanguiniker, Choliker, Phlegmatiker, Melancholiker) und die Vierheit der Tag- und Nachtgleichen und der Saisonenwenden.

Die Hohepriesterin (unten links) hat Zugang zu intuitiven Kräften. Diese Karte kann auf außersinnliches Wahrnehmungsvermögen und Fähigkeiten wie Hellsichtigkeit, Telepathie, Empathie und heilende Kräfte hinweisen und erweitert dadurch an Tippetts Sosostris.

Die Welt (unten rechts) zeigt die Situation in der Oper nach King Fishers Tod: Was gebunden war, ist befreit, alles ist scheinbar neu geordnet. Das neue Spiel kann beginnen.

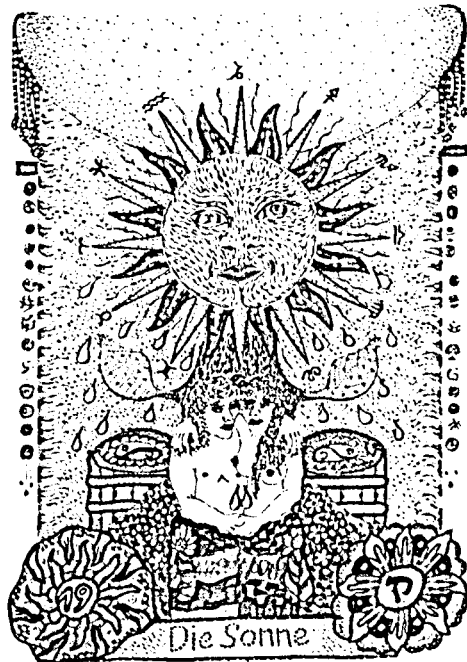




Ein Stab stand am Beginn von Marks Reisen, für ihr Ende stehen die *Zehn Stäbe* (oben links). Das ausgeglichene Bewußtsein für alle vitalen Kräfte öffnet den Weg zu Selbstverantwortlichkeit.

*Zehn Kelche* (oben rechts) stehen für das Ende von Jenifers Reisen, die mit einem Kelch begonnen haben. Die zehn Kelche symbolisieren das ruhige Bewußtsein für den Lebenssinn sowie tiefes inneres Erfülltsein, das auch nach außen weitergegeben werden kann.

Die Vereinigung von Mark und Jenifer am Ende spiegelt sich in der Karte *Die Sonne* (unten), die für Weisheit, Transformation, Spiritualität und auch für eine erfüllte Liebesbeziehung steht. Das Licht des Bewußtseins durchdringt und läutert alle Ebenen des Seins der beiden erneuerten Menschen in einer (noch) heilen Welt.



Sie saß am Fenster und sah zu, wie der Abend in die Straße eindrang. Ihr Kopf war an die Fenstervorhänge gelehnt, und in ihrer Nase war der Geruch von staubigem Kretonne. Sie war müde. [...]

Sie hatte eingewilligt fortzugehen, ihr Elternhaus zu verlassen. War das klug? Sie versuchte, beide Seiten der Frage gegeneinander abzuwägen. Im Elternhaus hatte sie auf jeden Fall ein Dach überm Kopf und zu essen; um sich hatte sie die, die sie ihr ganzes Leben gekannt hatte. Natürlich mußte sie zu Hause und im Geschäft hart arbeiten. Was würden sie im Laden von ihr sagen, wenn herauskam, daß sie mit einem Burschen davongelaufen war? Daß sie närrisch war vielleicht; und ihre Stelle würde durch eine Anzeige neu besetzt werden. Miss Gavan wäre froh. Sie hatte sie immer auf dem Kieker gehabt, vor allem immer dann, wenn Leute zuhörten.

– Miss Hill, sehen Sie denn nicht, daß diese Damen warten?

– Nicht so verschlafen gucken, Miss Hill, bitte.

Dem Laden würde sie nicht viele Tränen nachweinen.

Aber in ihrem neuen Heim in einem fernen unbekanntem Land würde es anders sein. Sie wäre dann verheiratet – sie, Eveline. Die Leute würden sie dann mit Respekt behandeln. Sie würde nicht behandelt werden wie einst ihre Mutter. Selbst jetzt, obwohl sie doch über neunzehn war, fühlte sie sich manchmal nicht sicher vor der Gewalttätigkeit ihres Vaters. Sie wußte, es war das, was ihr das Herzklopfen verursacht hatte. Als sie heranwuchs, war er nie auf sie losgegangen, so wie er immer auf Harry und Ernest losging, weil sie ein Mädchen war; aber seit einiger Zeit hatte er angefangen, ihr zu drohen und zu sagen, was er mit ihr machen würde, wenn er sich nicht um ihrer toten Mutter willen zurückhielte. Und jetzt hatte sie niemanden, der sie in Schutz nahm. Ernest war tot und Harry, der im Devotionalienhandel war, reiste fast immer irgendwo im Land umher. [...]

Sie war im Begriff, mit Frank ein neues Leben zu erforschen. Frank war sehr gut, männlich, offenherzig. Sie sollte mit ihm auf der Nachtfähre wegfahren, um seine Frau zu werden und mit ihm in Buenos Aires zu leben, wo sein Heim auf sie wartete. Wie gut erinnerte sie sich an das erste Mal, als sie ihn sah; er logierte in einem Haus an der Hauptstraße, wo sie immer Besuche machte. Es schien erst einige Wochen her zu sein. Er stand am Tor, die spitze Mütze nach hinten geschoben, und sein Haar fiel nach vorne in ein bronzenes Gesicht. Dann hatten sie sich kennengelernt. Jeden Abend holte er sie vor dem Laden ab und brachte sie nach Hause. Er ging mit ihr in *Die Zigeunerin*, und sie war in gehobener Stimmung, als sie mit ihm zusammen in einem ungewohnten Teil des Theaters saß. Er hatte Musik schrecklich gern und sang selber ein wenig. Die Leute wußten, daß sie miteinander gingen, und wenn er sang vom Mädchen, das den Seemann liebt, fühlte sie sich stets angenehm verwirrt. [...] Natürlich hatte ihr Vater von der Affäre Wind bekommen und ihr verboten, irgendetwas mit ihm zu tun zu haben.

– Ich kenne diese Seesäcke, sagte er.

Eines Tages hatte er mit Frank gestritten, und danach mußte sie ihren Geliebten heimlich treffen.

Der Abend wurde dunkler auf der Straße. Das Weiß der beiden Briefe auf ihrem Schoß wurde undeutlich. Der eine war an Harry; der andere an ihren Vater. Ernest war ihr der liebste gewesen, aber auch Harry mochte sie gern. Ihr Vater wurde in letzter Zeit alt, stellte sie fest; er würde sie vermissen. Manchmal konnte er sehr nett sein. Vor noch nicht so langer Zeit, als sie einen Tag lang das Bett hüten mußte, hatte er ihr eine Gespenstergeschichte vorgelesen und am Feuer für sie Toast gemacht. Ein andermal, als ihre Mutter noch am Leben war, hatten sie alle zusammen einen Ausflug zum Hill of Howth gemacht. Sie erinnerte sich, wie ihr Vater sich die Haube ihrer Mutter aufgesetzt hatte, um die Kinder zum Lachen zu bringen. [...] Seltsam, daß sie ausgerechnet an diesem Abend zu hören war und sie an das Versprechen erinnerte, das sie ihrer Mutter gegeben hatte, ihr Versprechen, das Elternhaus so lang sie konnte zusammenzuhalten. Sie mußte an die letzte Nacht der Krankheit ihrer Mutter denken; wieder war sie in dem engen dunklen Zimmer auf der anderen Seite des Flurs, und draußen hörte sie eine wehmütige italienische Melodie. Den Drehorgelmann hatte man aufgefordert, zu verschwinden, und ihm Sixpence gegeben. Sie mußte daran denken, wie ihr Vater zurück ins Krankenzimmer gestelzt war und gesagt hatte:

– Diese verdammten Italiener! hier herüber zu kommen!

Während sie so sann, drang ihr die Vorstellung von dem kläglichen Leben ihrer Mutter wie eine Verwünschung bis ins Mark – dieses Leben aus banalen Opfern, das schließlich im Wahnsinn endete. Sie zitterte, als sie ihre Mutter wieder mit törichter Hartnäckigkeit sagen hörte:

– Derevaun Seraun! Derevaun Seraun!

Von jähem Schrecken gepackt, stand sie auf. Fliehen! Sie mußte fliehen! Frank würde sie retten. Er würde ihr Leben schenken, vielleicht auch Liebe. Aber sie wollte leben. Warum sollte sie unglücklich sein? Sie hatte ein Anrecht auf Glück. Frank würde sie in seine Arme nehmen, sie in seine Arme schließen. Er würde sie retten.

aus: James Joyce, *Jugend-  
bildnis des Dichters*

Er – er selbst – sein Körper, dem er nachgegeben hatte, lag im Sterben. Ins Grab mit ihm. Nagelt ihn in eine Holzkiste, den Leichnam! Tragt ihn hinaus aus dem Hause auf den Schultern von gemieteten Leuten. Werft ihn in ein tiefes Loch, daß keines Menschen Auge ihn sieht, in das Grab, daß er verfaule, daß er als Nahrung diene für die wimmelnde Masse der Würmer, daß er gefressen werde von flinken, fettbäuchigen Ratten. Und während die weinenden Freunde noch neben dem Bett standen, wurde die Seele des Sünders abgeurteilt. Im letzten bewußten Augenblick war das ganze irdische Leben vor den Augen der Seele vorbeigezogen, und bevor sie noch Zeit hatte zu überlegen, war der Körper gestorben, und die Seele stand erschreckt vor dem Richterstuhl. [...]

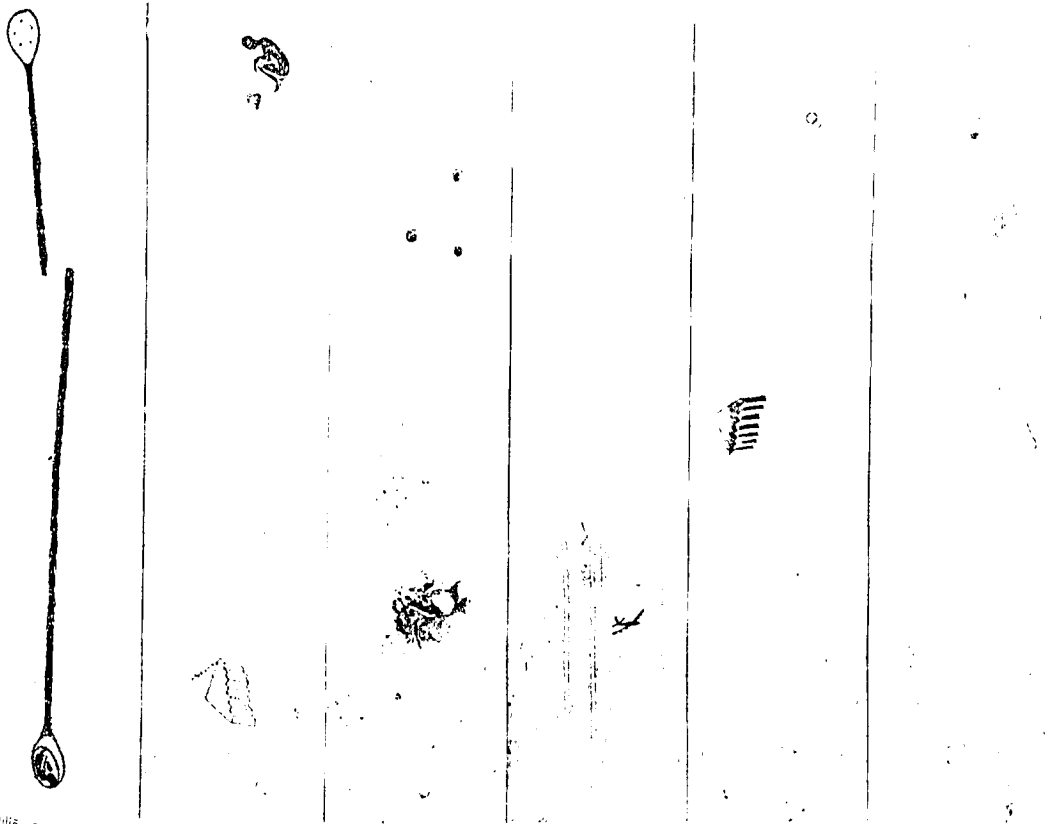
Dem Menschen ist der Tod bestimmt und nach dem Tode das Gericht. Der Tod ist gewiß. Zeit und Art des Todes sind ungewiß, ob nun nach langer Krankheit oder durch unerwarteten Unglücksfall. Der Sohn Gottes kommt zu einer Stunde, wenn du Ihn wenig erwartest. Drum sei jeden Augenblick bereit, denn jeden Augenblick kannst du sterben. Tod ist unser aller

Ende. Tod und Gericht, in die Welt gebracht durch die Sünde unserer Ureltern, sind die dunklen Tore, die unser irdisches Leben schließen, Tore, die sich öffnen in das Unbekannte und Ungesehene, Tore, durch die jede Seele hindurch muß, allein, ohne Hilfe, es seien denn ihre guten Werke, ohne Freund oder Bruder oder Verwandten oder Herrn, der ihr hülfe, allein und zitternd. Laßt diesen Gedanken euch immer gegenwärtig sein, und dann können wir nicht sündigen. [...]

Als er auf dem Nachhauseweg den Platz überquerte, traf leichtes Mädchenlachen sein brennendes Ohr. Der schwache, heitere Laut traf sein Herz stärker als ein Trompetenstoß. Er wagte es nicht, die Augen zu heben, wandte sich zur Seite und sah, während er weiterging, in das Dunkel der wirren Sträucher. Scham stieg auf aus seinem getroffenen Herzen, füllte ihn ganz. Emmas Bild stand vor ihm, und unter ihrem Blick schoß die Flut der Scham wieder auf aus seinem Herzen. Wenn sie wüßte, wem sein Geist sie unterworfen oder wie seine tierische Lust ihre Unschuld zerrissen und zertreten hatte.

[...] könnten ebensogut versuchen die Sonne morgen am Aufgehen zu hindern die Sonne scheint für dich sagte er an dem Tage als wir zwischen den Alpenrosen oben lagen an diesem Tag brachte ich ihn so weit mir als erster einen Antrag zu machen ich gab ihm den Bissen Streuselkuchen aus meinem Mund ja vor sechzehn Jahren war es lieber Gott nach dem langen Kuß ging mir fast der Atem aus ja er sagte ich wäre eine Blume der Berge ja wir sind alle Blumen der Leib eines Weibes ja und ich liebte ihn weil ich sah daß er verstand und fühlte was ein Weib ist und brachte ihn so weit daß er mich bat ja zu sagen und zuerst wollte ich nicht antworten und sah hinaus auf das Meer und in den Himmel ich dachte an so vieles an Mulvey und Stanhope und Hester und an die Seeleute und die lachenden spanischen Mädchen in ihren Shawls und die Juden und die Araber und der Teufel mag wissen an wen sonst noch von allen Enden Europas und auch an die schönen ganz weiß gekleideten Mauren mit Turbanen wie Könige und die Kastagnetten und die Nacht als wir in Algeciras das Schiff verfehlten und der Wächter heiter mit seiner Lampe einherging und O den schrecklichen tiefliegenden reißenden Strom O und an das Meer das Meer das oft feuerrot ist und die herrlichen Sonnenuntergänge und die Feigenbäume in den Alamedagärten ja und all die seltsamen Gassen und rosaroten blauen und gelben Häuser und die Rosengärten an Jasmin und Geranien an Kakteen und Gibraltar wo ich als Mädchen eine Blume der Berge war ja als ich die Rose mir ins Haar steckte wie die andalusischen Mädchen und wie er mich unter der maurischen Mauer küßte und da dachte ich er so gut wie ein anderer und dann sah ich ihn an mit meinen Augen mich wieder zu fragen ja und dann fragte er mich ob ich wollte ja sagen meine Gebirgsblume und dann umschlangen ihn meine Arme ja ich zog ihn herab zu mir und er konnte meine duftenden Brüste fühlen ja und ganz wild schlug ihm das Herz und ja ich sagte es ja ich will sagte ich Ja

aus: James Joyce, *Ulysses*



Julião Sarmento: Catorze Anos  
Depois (I) (Vierzehn Jahre später),  
1958

Wenn die Pforten der Wahrnehmung geläutert würden, würde jedes Ding dem Menschen erscheinen, wie es ist, unendlich.  
Denn der Mensch hat sich selbst eingeschlossen, bis er alle Dinge nur mehr durch schmale Ritzen seiner Höhle sieht.

William Blake

aus: Die Hochzeit von Himmel und Hölle  
Deutsch von Thomas Eichhorn

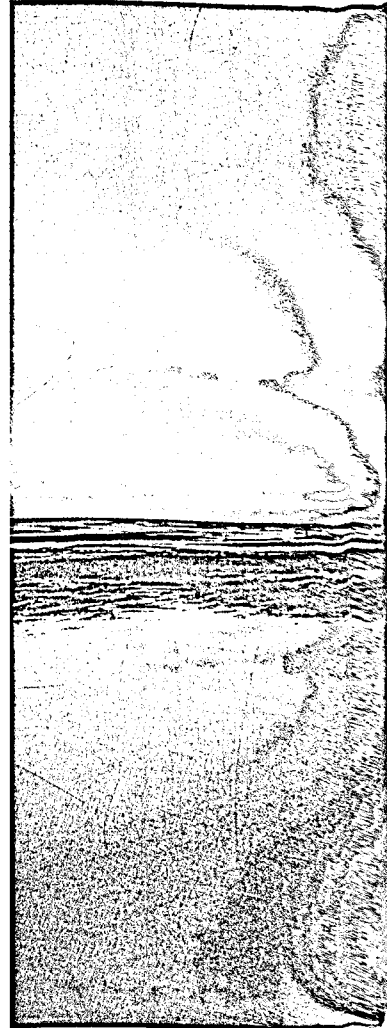
Michel Leiris

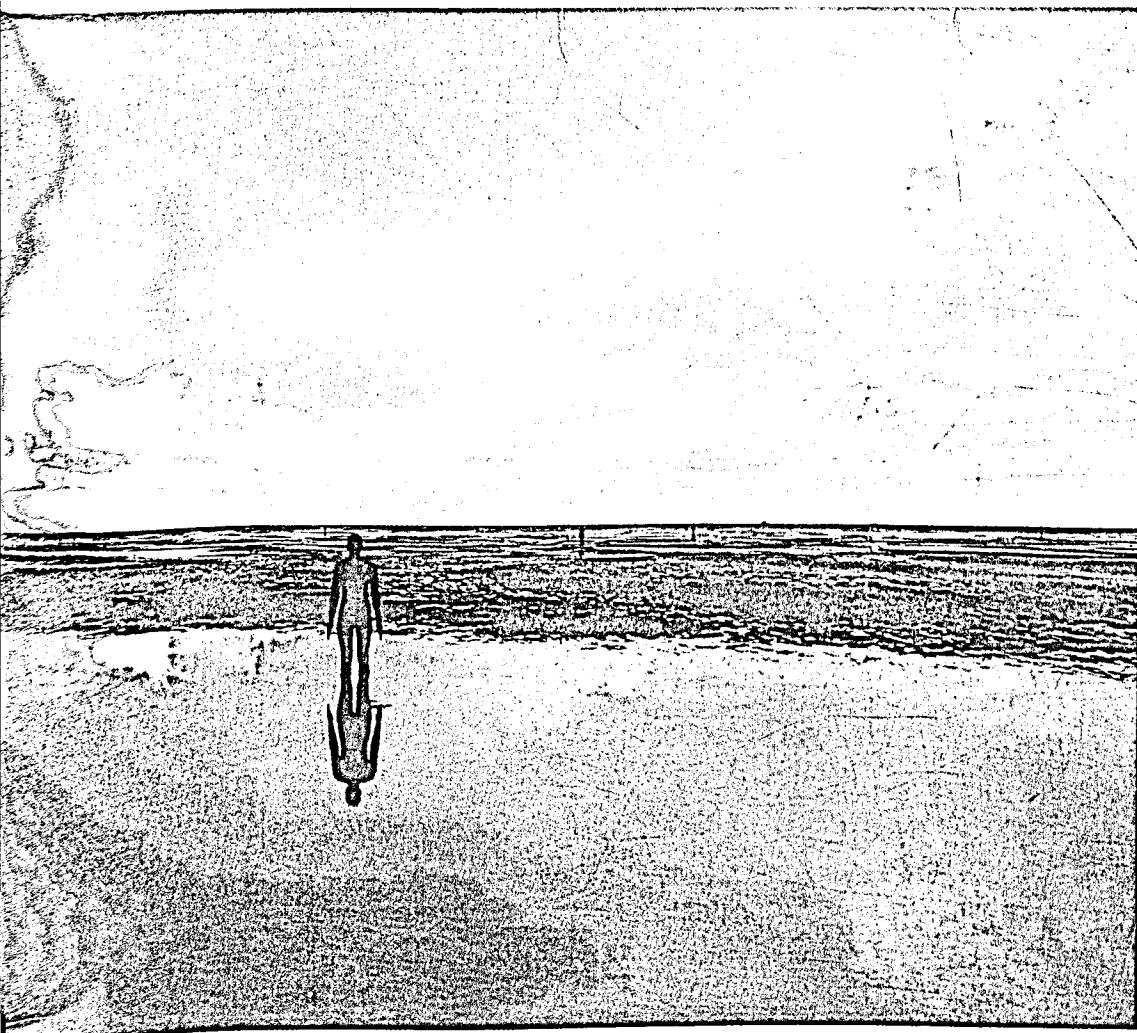
Frucht ohne liebe

Meine augen  
Was ich sehe  
Die leere die zwischen uns ein nadelöhr voll langeweile auftut  
und den bruch unserer blicke

Am waldrand deines körpers  
wo der mittagskristall leuchtet  
habe ich meine rüstung abgelegt  
ohne doch etwas abzulegen  
von dem eiskalten trennenden himmel

Und im tiefschwarzen see  
den dein blut nicht bewegte  
noch der verborgene donner deines lebens  
habe ich die farben meiner staubsonnen ertränkt  
bild  
hauchdünnes bild  
wie messers schneide

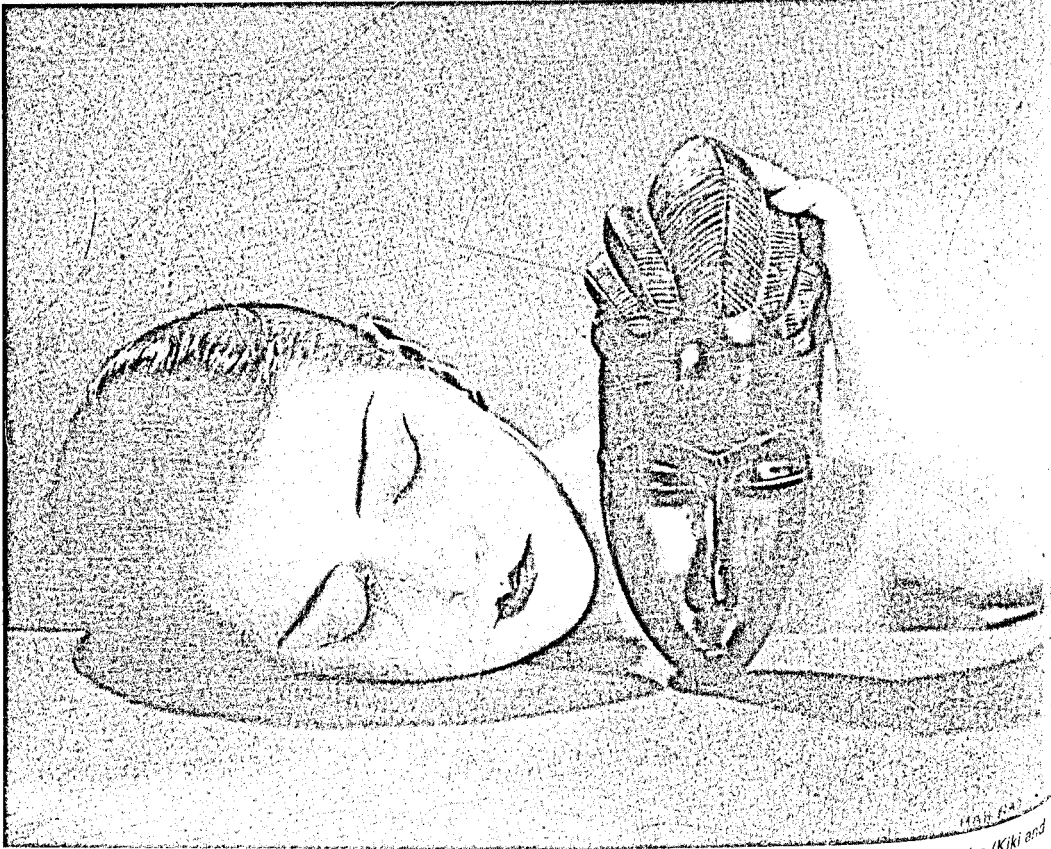




Abbildungen Seiten 122 bis 125: Antony Gormley: *Another Place* (Ein anderer Ort), Ein Vorschlag für das Wattenmeer Cuxhaven, 1997 (Fotos: Dirk Reinartz)







Man Ray: Noire et Blanche (Kiki and the Mask – positiv)  
(Schwarz und weiß; Kiki und die Maske – positiv), 1926

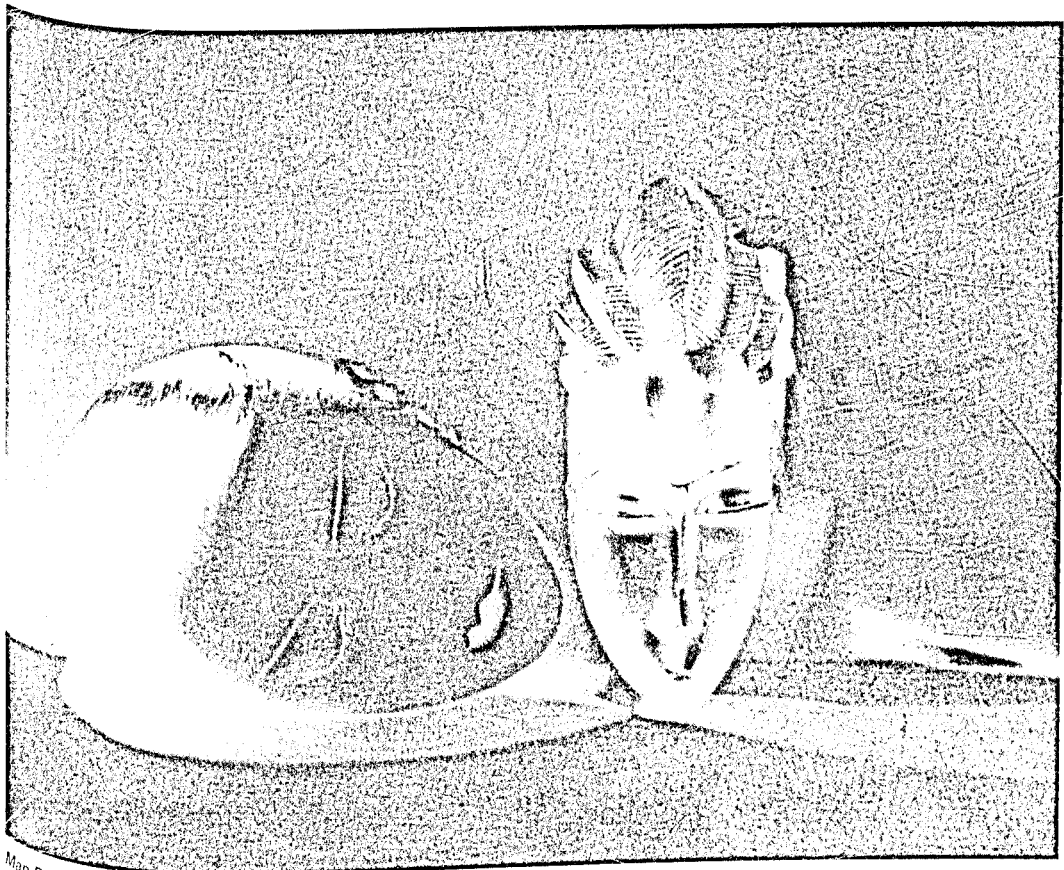
HARRY

Was ich sehe,  
Mag ein Traum von dieser oder jener Art sein. Und wenn es  
nichts andres gibt:  
So fürchte ich den realsten. Die heitere Farbe verblaßt  
Mitsamt dem unwiederbringlichen Gefühl,  
Der Glut in der Welt, die nicht ihr Ziel fand;  
Und das Auge gewöhnt sich an ein Zwielflicht,  
Worin der tote Stein amphibisch aussieht,  
Der entlaubte Zweig wie Schlangen.

MARY

Du schaffst dir eine eigene Landschaft,  
Nicht wirklicher als jede andere. Gewissermaßen wider-  
sprichst du dir selbst:  
Das plötzliche Gefühl vom Tod der Hoffnung,  
Von dem du sprichst, ich weiß, du hast es erfahren,  
Und kann mir vorstellen, wie furchtbar es sein muß.  
Aber in dieser Welt entspringt neue Hoffnung,  
Von der wir noch nichts wissen, am unverhofften Ort.

aus: T. S. Eliot, *Der Familientag*



© VG Bild-Kunst, Bonn 1998

Man Ray: *Noire et Blanche (Kiki and the Mask - negativ)*  
(Schwarz und weiß; Kiki und die Maske - negativ), 1926

CELIA

Oh, ich glaubte, ich hätte ihm so viel zu geben!  
Und er mir – und das Geben und Nehmen  
Schien so richtig: darin war nichts von Berechnung,  
Was uns, wie wir waren, zugestanden hätte,  
Sondern dem neuen Menschen, uns. Wenn ich noch fühlte  
Wie damals, würde ich es jetzt noch für richtig halten.  
Und dann entdeckte ich, daß wir Fremde waren,  
Und daß es weder Geben noch Nehmen gewesen war,  
Sondern daß wir nur Gebrauch voneinander gemacht hatten,  
Jeder zu seinem Zweck. Das ist schrecklich. Können wir nur  
lieben,  
Was in unserer eigenen Phantasie lebendig ist?  
Können wir alle tatsächlich nicht lieben und nicht geliebt  
werden?  
Dann ist man allein, und wenn man allein ist,  
Dann sind Liebende und Geliebte gleich unwirklich,  
Und der Träumer ist nicht wirklicher als seine Träume.

aus: T. S. Eliot, *Die Cocktail Party*

## Ulrich Schreiber. Von Freud zu Jung – eine heitere Mythologie. Beziehungszauber in Tippetts *The Midsummer Marriage*

»Ich möchte meinen Schatten und mein Licht kennen, damit ich schließlich ganz sein werde«. Mit diesem Aufschrei wendet sich im Schlußensemble von Michael Tippetts Oratorium *A Child of Our Time* der Titelheld an seine Mitwelt. Wir dürfen in seinem Wunsch die Stimme des Komponisten selbst vermuten. Er hatte ein ganzes Jahr lang die Grenzlinie zwischen Licht und Schatten seines Ichs befragt: in täglicher Eigenanalyse seiner Träume nach Beratung durch den aus der Schule C. G. Jungs stammenden Psychiater John Layard. Das Ende seiner Selbsterforschung fiel mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs zusammen. Da wußte Michael Tippett, wo in der Außenwelt die Grenze zwischen Licht und Schatten zu ziehen war, und schrieb den Text für sein Oratorium auf Anraten des von ihm in dieser Hinsicht vergeblich angefragten T. S. Eliot selbst. 1941 begann er die Kompositionsarbeit: als Bekenntnis zu den – primär, aber nicht ausschließlich – vom Faschismus Unterdrückten seiner Zeit. Der am Ende erklingende Negro-Spiritual *Deep river, my home is over Jordan* setzt ein weites Assoziationsfeld frei und bekundet eine unverstellte Hoffnung: Der Weg über den Jordan versprach eine allegorische Heimfindung.

*The Midsummer Marriage* beginnt in Erwartung der Hochzeit von Mark und Jenifer mit jenem Lebensoptimismus, in den das Oratorium gemündet war. Wir werden dann Zeugen einer verwickelten Grenzerfahrung von Licht und Schatten. Die Selbsterkundung, die das wie einst Tamino und Pamina einem Prüfungsritual unterworfenen Paar auf sich nehmen muß, bis es zur körperlich-seelischen Vereinigung reif ist, bleibt keineswegs im Privatistischen stecken. 1952, wie die vier späteren Opern Tippetts auf einen eigenen Text, fertiggestellt, ist *Die Mittsommerhochzeit* als musiktheatralische Psychoanalyse auf einem anglo-amerikanischen Sonderweg der Oper das fehlende Glied zwischen Kurt Weills *Lady in the Dark* (1940) und Michael Nymans *The Man who Mistook his Wife for a Hat* (1986). Zudem steht Tippetts erste von ihm selbst mit einer Opuszahl anerkannte Arbeit für das Musiktheater in der direkten Nachfolge der *Elektra* (1909) von Richard Strauss nach der Sophokles-Bearbeitung Hugo von Hofmannsthals.

Hofmannsthal kannte die 1895 von Sigmund Freud und Josef Breuer veröffentlichten *Studien über Hysterie* mit ihrer berühmten Fallstudie der Anna O. – mit bürgerlichem Namen Bertha Pappenheim. Freud gewann aus der (von Breuer wahrheitswidrig dargestellten) Krankengeschichte in Analogie zum Ödipus-Komplex seinen Begriff des Elektra-Komplexes: Eine junge Frau empfindet den Tod – im Atridenmythos gar die Ermordung – des innig geliebten Vaters als Trauma, das ihr jede Liebesbeziehung unmöglich macht. Hofmannsthal interessierte sich nur für diesen Komplex. Strauss dagegen, der seine erlösungssüchtigen Pappenheimer in den Opernhäusern

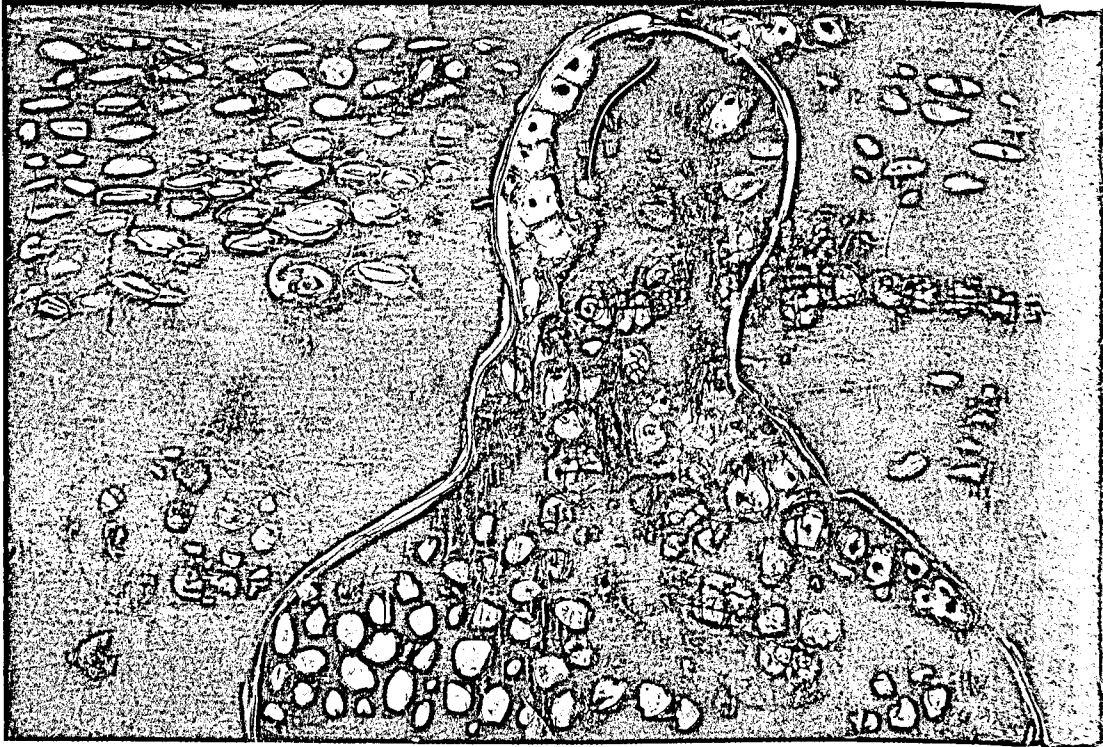
kannte, blieb bei der Diagnose des Elektra-Komplexes nicht stehen. Er schritt zur Therapie. In der Begegnung mit ihrem Bruder beginnt mit Elektras Aufschrei »Orest!« und dem fast zur Zwölftönigkeit gespreizten Akkord eine der großen Szenen der Oper im 20. Jahrhundert, die sich alsbald in ein versöhnlich getöntes As-Dur-Licht hüllt. Selbst der unerbittliche Strauss-Kritiker Theodor W. Adorno konstatierte hier einen ungeheuren »Reichtum des einander Widerstrebenden, an den Worte wahrhaftig nicht heranreichen«<sup>1)</sup>.

Tatsächlich markiert die orchestrale Überleitung vom Erkenntnisschrei zu Elektras Traumbildarie eine Vorausprojektion ihrer Versöhnung mit dem eigenen Schicksal. Die brutale Dissonanz ist eine Schocktherapie, die zur Heilung führt. Der durch Orests Wiederkehr ausgelöste Seelenfriede, den Elektra nun mit sich selbst schließt, umfaßt über ihren Tod hinaus – den Strauss ohne Kitschverdacht in C-Dur kulminieren lassen konnte – utopisch sogar die Entsöhnung des von Erinnyen gejagten Muttermörders Orest. So gab Hofmannsthal nach Strauss' Oper seinen Plan auf, ein Drama über die Lösung des auf Orest lastenden Atridenfluchs zu schreiben.

#### *Geburt des Musikdramas aus dem Geiste der Literatur*

Als moderner Brite taucht Orest zwischen O'Neills *Trauer muß Elektra tragen* und Sartres Drama *Die Fliegen* in T. S. Eliots Versdrama *The Family Reunion* 1939 wieder auf. Dieser Harry Monchensey ist von Erinnyen getrieben, weil er (möglicherweise) seine Frau umgebracht hat. Tippett war von diesem *Familiientag* nicht zuletzt deshalb fasziniert, weil Eliot den klassischen Blankvers durch einen federnd rhythmisierten Drei- bis Vierheber mit deutlicher Zäsur überwunden hatte. Für *The Midsummer Marriage* schuf er musiksprachlich etwas Vergleichbares mit tänzelnden Synkopen, harmonischen Querständen und einer zur Verkleinerung der Notenwerte führenden Variationstechnik, was zusammen eine Verbindung zwischen Purcell und Jazz suggeriert. Hervorstechendes Merkmal von Tippetts Stil sind jene von ihm selbst madrigalesk genannten Springrhythmen, die sich schon in der freudigen Bewegtheit des Orchestervorspiels und dem Sonnenhymnus der sich auf der Bühne versammelnden jungen Leute dem Gehör einprägen.

Tippetts in der Artikelsammlung *The Birth of an Opera* dokumentierte Geburt seines ersten Musikdramas aus dem Geiste der Literatur verdankte sich nicht nur der rhythmischen Inspiration durch Eliot. So geht der Schlußchor vom Lob des friedlichen Sommerlebens »für das abschließende Couplet wörtlich zu William Butler Yeats über«<sup>2)</sup>. Dieses entlehnte Fazit »Alles fällt und wird wieder erbaut, und die es wiedererbauen sind heiter« steht für Tippetts Wunsch nach dem Aufgehen in einem subkulturellen Bewußtseinsstrom, in dem alles Vergangene mit dem Gegenwärtigen aufgehoben bleibt. Mit eben dieser Zielvorstellung verkürzte Joyce in *Finnegans Wake* den mit den



Jorg Kaminski: 170719932041, 1997

Baßschritten einer Passacaglia ins musikalische Weltgedächtnis eingravierten Abschiedsgruß von Purcells todesbereiter Karthagerkönigin Dido »Remember me, but ah! forget my fate« zu einem gebetsformelartigen »mememorme«.

Tippetts Begeisterung für T. S. Eliots *Familienstag* bezog sich auch auf den Einfall, die Erinnyen nur für Orest sichtbar zu machen. In der Beziehung war Harry Monchensey als einziger des zeitgenössischen Personals mit dem Atriden-Mythos verknüpft. Tippett teilte Eliots schon 1923 in einer Rezension des *Ulysses* mitgeteilte Einsicht: »Die Behandlung des Mythos bei Joyce, der eine kontinuierliche Parallele zwischen Zeitgenossenschaft und Antike herstellt, muß von anderen weitergeführt werden. Sie werden so wenig Imitatoren sein wie der Wissenschaftler, der die Entdeckungen eines Einstein in seinen eigenen, unabhängigen Forschungen weiterführt«<sup>31</sup>. Für Eliot waren im *Ulysses* die Widersprüche der modernen Welt als Kurzschnitt der Irrfahrten des Odysseus nach dem Trojanischen Krieg mit dem Leben des Dubliner Annoncenacquisiteurs Leopold Bloom an einem Tag des Jahres 1904 exemplarisch gestaltet. Er gab sogar einen Hinweis, wo weitere Stoffe zur poetischen Auswertung zu finden seien: in dem von ihm schon 1919 anlässlich der Londoner Ballettpremiere von *Le Sacre du Printemps* erwähnten Buch *The Golden Bough*.

Unter diesem Titel hatte der Anthropologe James George Frazer 1890 zwei Bände veröffentlicht, die bis 1936 auf dreizehn anwuchsen und 1922 eine populäre zweibändige Kurzfassung

erfahren – 1928 kam sie gekürzt in Leipzig als deutsche Übersetzung heraus: *Der Goldene Zweig. Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker*. Frazers gigantisches Sammelwerk, eine Vorstufe zu den *Mythologica* von Claude Levi-Strauss, hatte eine ungeheure Breitenwirkung. Darin fand Tippett den Mythos vom Goldenen Zweig: Im altrömischen Hain von Nemi stand umlodert von ewigem Feuer ein Tempel der Diana. Beschützt wurden Wald und Tempel von einem Priesterkönig. Dessen Herrschaft konnte nur antreten, wer einen goldenen Zweig vom heiligen Baum brach und damit den Priester erschlug.

Tippett hat die dramaturgische Funktion seiner in der Gegenwart angesiedelten Hauptfiguren aus diesem Mythos abgeleitet: Jenifer, die zu Beginn Mark die verabredete Hochzeit ausschlägt, weil sie »nicht Liebe, sondern Licht und Wahrheit« sucht, steht für die Keuschheitsgöttin Diana. Jenifers leiblicher Vater, der Geschäftsmogul King Fisher, dessen Macht sich auch in seinen Angestellten Jack und Bella spiegelt, entspricht dem herrschenden Priesterkönig. Er will Jenifers Unberührtheit hüten, wird aber – nicht körperlich, sondern beim Anblick des endlich vereinten Paares – vernichtet durch Mark, dessen Herkunft niemand kennt. So geht die festgefügte alte Herrschaft gewaltsam zugrunde – Tippett verglich King Fisher einmal mit dem Kapitalisten Mangan, der in G. B. Shaws *Haus Herzenstod* in der von einer deutschen Bombe ausgelösten Explosion umkommt. Doch freudvoll beginnt eine neue Zeit.

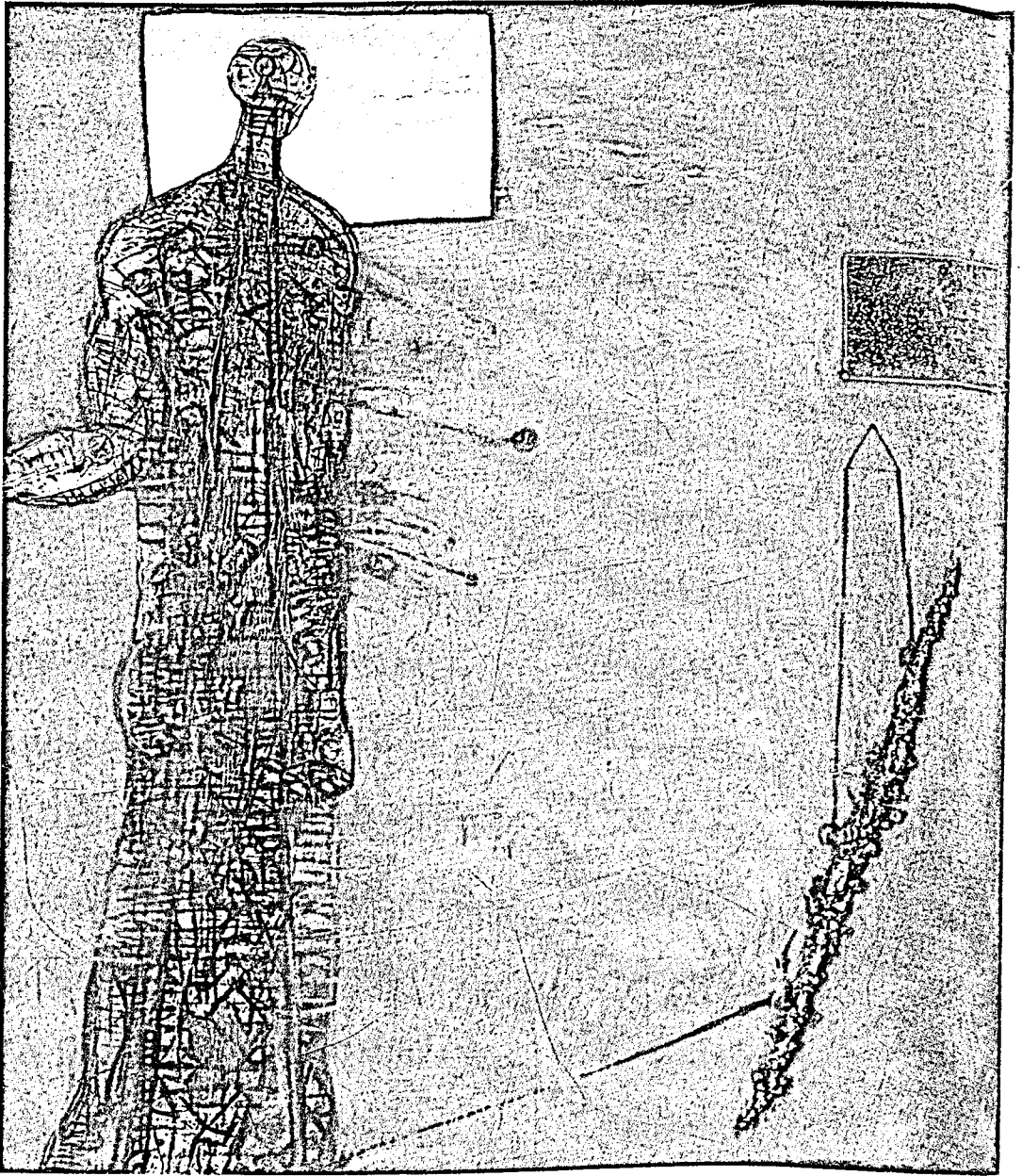
### *Speisung aus dem kollektiven Unbewußten*

Sigmund Freud hatte den Mythos verstanden als Ausdruck unbewußter Triebe, als Projektion des Psychischen auf das Physische. C. G. Jung verglich Vorstellungskomplexe in Träumen, Phantasien und Wahnbildungen seiner Patienten mit der Bilderwelt von Mythen, Märchen und Riten. So kam er erstmals 1912 in seiner Untersuchung *Wandlungen und Symbole der Libido* zur Feststellung einer Übertragbarkeit von Urbildern und Archetypen zwischen verschiedenen Kulturen und Epochen. Das war der Durchbruch zur Einsicht von der Gemeinsamkeit zwischen seelischen Erscheinungen und Funktionsweisen im kollektiven Unbewußten. Für ihn bedeutete der künstlerische Prozeß sogar den Ausfluß archetypischer Muster, und Tippett hat das von ihm als künstlerisches Credo übernommen. Als ein Sprachrohr kollektiver geistiger Erfahrung kam ihm der Künstler vor, weil er »mit der Stimme von Millionen spricht, wenn die Bilder, mit denen er spielt, aus den Tiefen einer kollektiven Psyche emporsteigen«<sup>41</sup>.

Daraus leitete Tippett keine fröhliche Wissenschaft ab, sondern eine heitere Mythologie – weit ungezwungener etwa als Richard Strauss, der unter diesem Untertitel sein Spätwerk *Die Liebe der Danae* auf einen etwas ledernen Text komponierte. Tatsächlich hat Tippett als Librettist und Komponist im Umgang mit Literatur, Mythos und Tiefenpsychologie eine beneidenswerte Gelassenheit bewiesen, vergleichbar Thomas Mann. Der hatte 1936 in seinem Vortrag *Freud und die Zukunft*

Im Altertum war diese Waldlandschaft Schauplatz einer seltsamen, immer wiederkehrenden Tragödie. Am Nordufer des Sees, unterhalb der steil abfallenden Felsen, an denen das heutige Dorf Nemi kauert, lag der Hain von Nemi, das Heiligtum der Diana Nemorensis oder der Diana des Waldes. Der See und Hain waren auch wohl als Heiligtum und Hain von Aricia bekannt. Die Stadt Aricia, das heutige La Storta, lag drei Meilen entfernt am Fuß des Albanergebirges und war durch einen steilen Abhang vom See getrennt, der in einer kleinen, krautartigen Senkung am Berghang ähnlichen Senkung am Berghang wuchs. In diesem heiligen Haine wuchs ein bedeutungsvoller Baum. In seiner Höhe konnte man zu jeder Stunde des Tages und auch wohl bis tief in die Nacht hinein eine düstere Gestalt herabstreifen sehen. Die Hand des Mannes umklammerte ein blankes Schwert und immer wieder hielt er absichtlich Umschau, als erwarte er jederzeit einen feindlichen Augenblick. Er war ein Priester und Mörder zugleich, und der Mann, nach dem er ausschaute, sollte ihn über kurz oder lang ermorden, um die Priesterwürde an seiner Statt zu übernehmen. Er wollte es die Ordnung des Heiligtums. Wer nach der Priesterwürde strebte, konnte sein Amt nur antreten, wenn er den derzeitigen Priester ermordete. Hatte er diese Tat vollbracht, so blieb er so lange im Amte, bis er selbst von einem Stärkeren oder Geschickteren getötet wurde.

James George Frazer, *Der goldene Zweig*



Jörg Kaminski: *Position: Erwartung des Horizonts*, 1991

Mythos und Archetypik als »epische Idee« für die Trilogie *Joseph und seine Brüder* bezeichnet. Er schrieb diesem Beziehungszauber sogar eine Erleichterung des erzählerischen Aggregatzustands in seinem Mammut-Roman zu: »Kein Zweifel, die Gewinnung der mythisch-typischen Anschauungsweise macht Epoche im Leben des Erzählers, sie bedeutet eine eigentümliche Erhöhung seiner künstlerischen Stimmung, eine neue Heiterkeit des Erkennens und Gestaltens«<sup>9)</sup>.

Tippett, der sich in C. G. Jungs Tiefenpsychologie und die antike Mythologie vertieft und gleichzeitig Sympathien für

Brechts Theorie eines epischen Theaters entwickelt hatte, legte die *Mittsommerhochzeit* als anti-realistisches Drama an: voller subkultureller Bezüglichkeiten, die das Vordergründige hintergründig bereichern. Diesem Ziel dienen auch die vier 1953 von Paul Sacher in Basel konzertant uraufgeführten *Ritualen Tänze*. Der Mittelakt der Oper wird von einem dem hohen Paar Mark-Jenifer nach dem Vorbild von Papageno-Papagena gegenübergestellten Paar dominiert. Damit er sich nicht im Austausch der bescheidenen Ehevorstellungen von Jack und Bella erschöpfe, läßt Tippett auf beider Selbstvergewisserung drei Tänze folgen. Sie gehen auf den keltischen Mythos von der Weißen Göttin zurück.

Der Komponist variiert, da erscheint ein Reflex seiner gelegentlichen Misogynie, die Herrschaft der machtvollen Frau Cerridwen über den hilflosen Knaben Gwion: Der zum Tempel gehörende Tänzer Strephon wird im Wechsel der Jahreszeiten und Elemente (die Erde im Herbst, A-Dur; das Wasser im Winter, es-Moll; die Luft im Frühling, D-Dur) als Hase, Fisch und Vogel von einer Tänzerin als Hund, Otter und Habicht verfolgt und schließlich fast getötet, würde nicht Bella mit ihrem Aufschrei den Zauber brechen. Dem auch gesanglich einträchtigen Bescheiden im Alltagsglück des niederen Paares ist mit dem mythisierenden Tanz das Gegenbild eingepflanzt.

Analog dazu dient der vierte rituelle Tanz im Schlußakt der Transfiguration des Leiblichen: Das von den beiden Tänzern entzündete Feuer entspricht der inneren Glut, in der die zu einer Lotosblüte verwandelte Seherin Sosostris verbrennt und als Flamme der Sommersonnenwende die Gestalten des nun zu ihrer Verbindung gereiften hohen Paares Mark-Jenifer freigibt. Im ersten Akt entfremden sich die Liebenden im Archetypus des komplementären Teils ihrer Geschlechtlichkeit: Jenifer versteigt sich buchstäblich zu ihrem »Animus« auf einer ins Nichts hochgeschwungenen Treppe bis hinauf zum hohen B, während Mark in die erdhaften Tiefen seiner »Anima« hinabsteigt. Beider Wiederkehr vor dem Ende des Akts ist zwar ein erster Schritt zur Transfiguration, aber in der Gestalt von Athene und Dionysos mythisierten sie nur ihre eigenen Projektionen. Erst der angedeutete Rollenwechsel im Aktfinale, wenn Mark die Treppe begeht und Jenifer das Tor zur Tiefe durchschreitet, läßt ihre Selbstfindung in der Erfahrung des Andersartigen erhoffen. Der an den Hoquetus mittelalterlicher Musik gemahnende Überschwang des Jubilierens in höchster Lage verwirklicht diese Hoffnung in beider Duett vor dem Schlußchor: eine in der Oper der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einzigartige Etüde der Grenzversetzung.

### *Echte und falsche Propheten*

Natürlich hat die in Schleier gehüllte Sosostris, im Gegensatz zu ihrem von King Fisher manipulierten vordergründigen Pendant, das sich alsbald als der verkleidete Jack entpuppt, ihre subkulturelle Nabelschnur. Unter demselben Namen gibt es im

Ein Edelmann aus Penllyn, Tegid Voel mit Namen, hatte eine Frau, Caridwen oder Cerridwen, und zwei Kinder; Creirwy, das schönste Mädchen der Welt, und Afagddu, den häßlichsten Knaben. Sie lebten auf einer Insel inmitten des Tegid-Sees. Als Ausgleich für Afagddus Häßlichkeit beschloß Cerridwen, ihm höchste Intelligenz mitzugeben. So braute sie [...] einen Kessel voll Inspiration und Wissen, den sie ein Jahr und einen Tag am Brodeln hielt. Aus allen Jahreszeiten fügte sie dem Gebräu magische Kräuter bei, die sie zu den richtigen Planetenstunden sammelte. Während sie die Kräuter sammeln ging, ließ sie Klein Gwion, den Sohn von Gwreang aus dem Kirchspiel Blaenfair in Caereinion, den Kessel umrühren. Gegen Ende des Jahres flossen drei siedendheiße Tropfen über und fielen auf Gwions Finger. Er steckte den Finger in den Mund und verstand sofort Sinn und Wesen aller Dinge aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, und so erkannte er auch, daß er sich gegen die Bosheit der Cerridwen schützen mußte, die entschlossen war, ihn zu töten, sobald er seine Arbeit getan hätte. Er entfloh, und sie verfolgte ihn als schwarze kreischende Hexe. Durch die aus dem Kessel erworbenen Kräfte verwandelte er sich in einen Hasen; sie verwandelte sich in einen Jagdhund. Er stürzte sich in einen Fluß und wurde ein Fisch; sie verwandelte sich in einen Otter. Er erhob sich als Vogel in die Luft; sie verwandelte sich in einen Falken. Er verwandelte sich in ein geworfenes Weizenkorn am Boden einer Tenne; sie verwandelte sich in ein schwarzes Huhn, scharrte die Körner auf, fand ihn und verschlang ihn. Als sie in ihre eigene Gestalt zurückkehrte, gewahrte sie, daß sie mit Gwion schwanger ging, und neun Monate später gebar sie ihn als Kind. [...]

aus: Robert von Ranke-Graves, *Die Weiße Göttin*

ersten Teil von T. S. Eliots 1921 erschienenem Gedicht *The Waste Land* eine Kartenleserin, die mit kalter und fast erstickter Stimme Todesbilder evoziert. Eliots direkte Quelle und Tippetts Anregung zu der falschen Wahrsagerin finden sich wiederum in Aldous Huxleys 1921 herausgekommenem ersten Roman *Crome Yellow*. Dort tritt Mr. Scogan, verkleidet als Zigeunerin, auf der Kirmes von Crome auf und gibt Prophezeiungen von sich. Im Gegensatz zu diesen Vorbildern ist Tippetts aus einer Kristallschale King Fisher die Vereinigung seiner Tochter mit Mark weissagende Sosostriis ein »unzweifelhaftes Orakel. Ihre Arie basiert auf Paul Valéry's Gedicht *La Pythie*, das seinerseits auf den Pythia-Mythos, das Delphische Orakel, zurückgeht«<sup>6</sup>.

Diese mit monotonen Tonrepetitionen auf Cis beginnende, aber in einer breiten Steigerung von Tempo, Dynamik und Tonlage angelegte Arie »Ich bin, was war, ist und sein wird« gehört zu den beeindruckendsten Momenten der Partitur. Und das ihre Schleier vernichtende Feuer bewirkt die spirituelle und physische Transformation des hohen Paars, während in Analogie zu dem abgestorbenen King Fisher auch der Tänzer Strephon als Symbol des Althergebrachten in Todesstarre verfällt: eine der szenischen Herausforderungen des Werks. Marks und Jenifers finale Verwandlung in Hindu-Gottheiten symbolisiert die im christlichen Glaubensbereich schwer vermittelbare Identität von körperlicher und geistiger Vereinigung.

In *The Birth of an Opera* hat der Komponist geäußert: »Ich nahm einen »prim'uomo« und eine »prima donna«, deren Illusionen sozusagen spirituell waren, um sie mit einem zweiten Mann und einer Soubrette zu konfrontieren, deren Illusionen gesellschaftlicher Art waren. So wurde die endliche Hochzeit des ersten Paares zum geistigen, sogar übernatürlichen Symbol, das die rein soziale und biologische Bedeutung der Heirat des zweiten Paares übersteigt«<sup>7</sup>. Wichtig für Tippett war, daß sich im Gegensatz zur *Zauberflöte* und Shakespeares ebenfalls in seine Oper hineinspielender Komödie *Ein Mittsommernachtstraum* die verschiedenen Sphären zwar berühren, aber nicht in einen wechselseitigen Sog geraten. Wie die Figuren in Eliots *Familiengedächtnis* die Harry verfolgenden Erinnyen nicht wahrnehmen, bleiben Jack und Bella – Tippett unterstreicht das durch eine diatonische Klangsprache im II. Akt – von den übernatürlichen Momenten der Handlung ausgeschlossen.

Für diese muß natürlich Musik entstehen. Tippett hat sich für seine heitere Mythologie zur strikten Einhaltung der Tonikalität entschieden – was 1955 einige Irritationen auslöste. Sein Hauptmittel dabei sind – meist fallende – Quartan, die er mit – gelegentlich aufsteigenden – Quinten übereinanderschichtet und mit Flöte und Celesta geheimnisvoll abmischt. Die Tempeltüren öffnen sich im I. Akt zu Quart-Quint-Klängen, und die Schluß-Apotheose bedient sich derselben Methode, nun mit aufsteigenden Quinten. In einem Quart-Ruf fordert Mark vom Tempeltänzer Strephon im I. Akt einen neuen Tanz statt des im steifen Dreiachtel-Rhythmus mit eckigem Oktavfall anhebenden und von den beiden Weisen – Mann und Frau – mit Klatuschen bedachten alten. In Quartan warnt die Stimme der noch

Mr. Scogan war in einem kleinen Zeit untergebracht worden. Er trug ein schwarzes Hemd mit rotem Mieder und hatte ein gelbrotes Tuch um seine schwarze Perücke gebunden. In dieser Aufmachung, mit seiner markanteren Nase und mit seinem braunen runzigen Gesicht sah er wie die Zigeunerhexe von Frith's Derby Day aus. An dem Vorhang in der Türöffnung hing ein Plakat, das den Besuchern des Zeltales »Sesostriis, die Zauberin von Ecbatana« ankündigte. Mr. Scogan saß an einem Tisch und empfing seine Klienten mit mysteriösem Schweigen. Mit einer Fingerbewegung bedeutete er ihnen, ihm gegenüber Platz zu nehmen und ihm ihre Hand zur Begutachtung zu reichen. Dann untersuchte er die Handfläche, benutzte dabei ein Vergrößerungsglas und eine Hornbrille. Während er die Linien betrachtete, pflegte er seinen Kunden Angst einzujagen, indem er den Kopf schüttelte, die Stirn runzelte und mit der Zunge schnalzte. Manchmal flüsterte er, wie zu sich selbst: »Schrecklich, schrecklich!« oder »Gott schütze uns!«. Dazu deutete er das Kreuzzeichen an. Die Kunden, die das Zelt lachend betreten hatten, wurden plötzlich still; sie begannen die Hexe ernstzunehmen. Sie war eine großartig aussehende Frau; konnte es sein, war es möglich, daß an all dem tatsächlich etwas dran war? [...] Nach langer und stiller Begutachtung pflegte Mr. Scogan plötzlich aufzublicken und heiser flüsternd irgend eine erschreckende Frage zu stellen, wie zum Beispiel: »Sind Sie jemals von einem rothaarigen jungen Mann mit einem Hammer auf den Kopf geschlagen worden?« War die Antwort nein, und eigentlich konnte sie auch kaum anders ausfallen, so nickte Mr. Scogan ein paarmal und sagte: »Das habe ich befürchtet. Alles steht noch bevor, steht noch bevor, und lang kann es nicht mehr dauern.« Manchmal, nach einer langen Prüfung, wisperte er nur: »Wo Unwissenheit Glück ist, ist es Torheit, weise zu sein;« und er weigerte sich, irgendwelche Details einer Zukunft zu enthüllen, die zu entsetzlich wäre, als daß man ihr ohne Verzweiflung ins Auge blicken könnte.

aus: Aldous Huxley, *Crome Yellow*

verborgenen Sosostris King Fisher vor seinem Befehl an Jack, auf der Suche nach seiner verschwundenen Tochter die Tempeltüren aufzubrechen.

Ebenfalls getragen von Quarten, die Strauss in *Die Liebe der Danae* dem göttlichen Apoll vorbehielt, ist die – aus der Überreichung der silbernen Rose im *Rosenkavalier* und der Erscheinung der alten Meister in *Palestrina* nachhallende – hohe Trompetenstimme bei Jenifers verwandelter Wiederkehr am Ende des I. Akts. So rundet sich Tippetts Beziehungszauber zu einem abendfüllenden »memomorme«. Und die jugendfrisch ungebrochene Tonikalität seiner Klangsprache klingt ihrerseits 1960 zu Beginn von Benjamin Britzens Shakespeare-Oper *A Midsummer Night's Dream* verfremdet nach, wenn ein Streicherglissando von allen zwölf Halbönen der temperierten Skala aus Dur-Akkorde intoniert, die gleichzeitig – Tag und Traum vermischend – ein Zwölftonspektrum abdecken. Das sind Grenzüberschreitungen, von denen sich die Schulweisheit des linearen Fortschritts in der Musik nichts träumen läßt.

<sup>1)</sup> Theodor W. Adorno, Richard Strauss zum 100. Geburtstag. In: Gesammelte Schriften Band XVI. Frankfurt/Main 1991, S. 590

<sup>2)</sup> zitiert nach Eric Walter White, *A History of English Opera*. London 1983, S. 423

<sup>3)</sup> T. S. Eliot, *Ulysses*. Order and Myth. In: *The Dial* 75, 1923, S. 483

<sup>4)</sup> Michael Tippett, *Moving into Aquarius*. London<sup>2</sup> 1974, S. 124

<sup>5)</sup> Thomas Mann, *Essays*. Band III: Musik und Philosophie, hrsg. von Hermann Kurzke. Frankfurt/Main 1978, S. 185

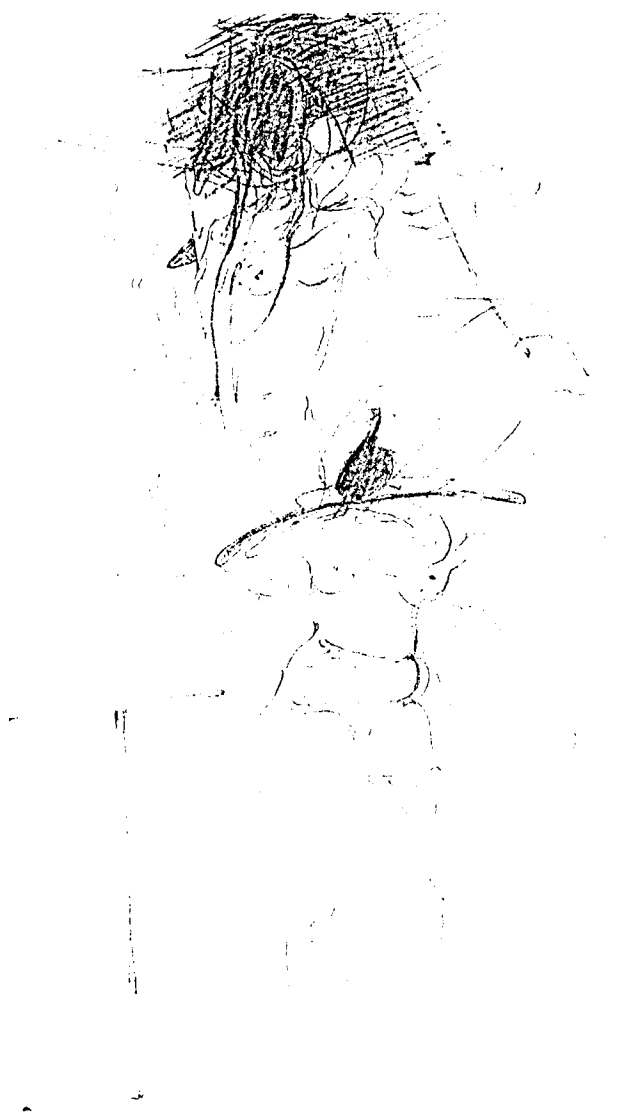
<sup>6)</sup> Zusanne Robinson, An Opera of ›Depth‹: Tippett's *The Midsummer Marriage*. In: *The Music Review* 1990, S. 120

<sup>7)</sup> Tippett, a. a. O., S. 54

© VG Bild-Kunst, Bonn 1998



Joseph Beuys: Zauberinnen, 1958



© VG Bild-Kunst, Bonn 1998

Joseph Beuys: Zauberinnen, 1958

Paul Valéry

## Pythia

Aus den Nüstern der Pythia jagen  
die Flammen, und atemlos  
heult sie! ... Die Seele geschlagen  
und von Wimmern erschüttert den Schoß.  
Bleich, wie ins Tiefste gebissen  
und das Auge emporgerissen  
zu dem Gipfel des Grauns,  
scheint der Blick ihrer Maske zu fehlen,  
dem Becken voll Brauen und Schwelen  
entreißt sich der Geist ihres Schauns!

An der Wand ihr rasender Schatten,  
dem ein mündiger Dämon befiehlt,  
erzeugt in der duftenden matten  
Luft ein Phantom, das spielt;  
wie mit Ängsten, die riesig wachsen,  
bricht es dem Saale die Achsen  
und mimt, wenn die Irre sich wehrt  
zu wiehern, ein schwarzes Entzücken,  
ein Drängen der Götter, ein Drücken  
des Krampfs, der zu enden begehrt.

Diese Märtyrin, frierend im Schweiß,  
die Finger in Finger gekrampft,  
schreit bei einem Dreifuß ins Heiße,  
das um die Schlange dampft:  
Weh mir! ... Was leid ich! Ich leide!  
Ein Abgrund mein Eingeweide!  
Ach, mich eröffnend halb,  
verlor ich mich ganz an die Geister ...  
Ein ehebrechender Meister  
begriff meinen Leib wie ein Alp.

Entsetzliche Gabe! ... Nicht länger  
dies Keimen von Göttern, genug,  
was soll das gefälschte Geschwänger  
im Schoß, der nie Liebe ertrug!  
Laß enden das schreckliche Wogen!  
Sich meinen Körper zum Bogen  
schamlos gespannt und geschwellt,  
als würf er den ärgsten der Pfeile,  
die Seele, hinaus, die die geile  
Brust nicht länger verhält!

Wer spricht mir an meiner Stelle?  
Wer zeigt mir die Lüge sofort?  
Wer lästert? ... Wer macht mich so helle?  
Und wer, mit schäumendem Wort,  
das mir, splitternd, die Zunge zerschneidet,  
hat mein Rufen so furchtbar bekleidet,  
daß es, trotz Geifer und Haar,  
aus dem Munde mir fährt im Gedränge,  
der sich beißt und am liebsten verschlänge,  
was sein eigenes Reden nicht war?

Gott! ... Weiß ich mich frei von Verbrechen.  
es sei denn, ich lebte noch kaum! ...  
Doch kann ich als Opfer entsprechen  
und scheint dir mein Körper der Raum,  
ein Untier zu zwingen, so töte  
es in mir und zeig das erhöhte  
Haupt, von dem Halse getrennt,  
an den Haaren es haltend, wie eine  
Lampe, daß man beim Scheine  
den Marmor der Nacht erkennt!

Dann sei diese treibende Tote,  
für immer wandelnd, ein Mond,  
den Wassern der Meere ein Bote,  
der die Woge erhob, daß sie thront!  
Dann werden die Menschen zu Steinen,  
die Herzen und Seelen verneinen,  
und wenn mein Eis-Aug gleißt,  
daß dann ihrer Worte Geknarre  
als ein Volk von Götzen erstarre,  
in Narrheit und Stolz vereist!

Was! ... Soll ich die Natter spielen,  
die, zwar noch von Schauern durchjagt,  
am Ende vor ihren vielen  
zerhackten Stücken verzagt! ...  
Mich in sinnlosem Ringen verrenken!  
Nein, wende doch lieber dein Denken  
zur früheren Freude, – o kehr  
zurück, daß ich deiner gedächte,  
Geheimnis der eigenen Mächte,  
das meines war und nicht mehr!

Mein lieber Leib! ... Aller Gestalten  
liebste, Frische, die nie  
Aphroditen, sich hingehalten,  
Nacht ohne Naht, Hügel, die  
Unsäglichen, das sie durcheilte,  
wie zu fühlenden Inseln verteilte,  
seliger Stoff meines Seins,  
bevor diese Gabe der Gärung  
uns hinwarf, dem Tod zur Ernährung,  
wie waren wir einig und eins!

Meine Schulter, die oft zum Empfange  
der Strähne sich golden entblößt,  
wie schmiegt ich an dich meine Wange  
in der eigenen Süße gelöst! ...  
Oder ganz in den Atem gehoben  
vor Fernen des Meeres, und oben  
die Hände, voll des Geschehns  
meiner Brüste, wie glich ich den reinen  
Nasen – und riß in die meinen  
die riesigen Tiefen des Wehns!

Ihr Rosen, ach, jegliche Leier  
enthält den verwandelnden Ton!  
Eines Abends erschien mein Entzweier,  
das entstellte Gestirn meiner Fron.  
Der Tempel schien hohl, voll Gefahren,  
und vom Himmel, dem eben noch klaren,  
fuhr ein Orkan von Wahn!  
Nun heißt es heulen und hetzen  
nach welcher Verzückung –, mit Ferzen  
das arme Haar umtan!

Sie erkannten mich wohl an den Malen,  
die blau auf der Haut sich gezeigt;  
wie betäubten mich weich mit dem fahlen  
Gewölk, das sie wollig verschweigt;  
wie berührten, die schützend sie deutete,  
meine Brust, die lebendig keuchte  
unter dem schlangigen Schmuck;  
dann empfing ich bei murmelnden Sprüchen,  
ganz trunken von Brandgerüchen,  
ihrer unteren Ehrung den Druck.

Was tat ich in Unschuld, ich Arme,  
daß man mich solchem Dienste erlas?  
Genügt nicht dem Bienenschwarme  
der Götter ein Eselsaas!  
Eine Jungfrau, eine geweihte,  
eine neue Muschel, bereite  
der ewigen Gottheit nur  
Schweigen und heiliges Bringen  
und jenes sich innig Bezwingen  
der heimlichen Mädchennatur.

Warum, ihr, schaffende Mächte,  
die im Tier das Geheime erdacht,  
warum säen in eine geschwächte  
Jungfrau des Bösen Pracht?  
Soll ich das denn Gewährung heißen?  
Meint ihr, die Saiten, die reißen,  
geben den schönsten Ton?  
Euer Plektron wars, das mich schreckte,  
und der Laut, den es aus mir erweckte,  
klang wie dem Grab entflohn!

Seid ohne Orakel und handelt  
sanft, daß sich euch im Gelenk  
das Wunder in Zärtlichkeit wandelt,  
verhaltet zu starkes Geschenk!  
Ihr teiltet umsonst unsern leichten  
Stielen die unerreichten  
Stöße der Herrlichkeit mit!  
Das Wasser ist klarer, das glatte,  
als der Wirbel, der nimmersatte,  
der das Trübe der Tiefen erlitt!

Geht mir, die göttliche Lichte  
ist nicht jener Blitz, der uns schreckt,  
wenn wir grausam im Traumgesichte  
überholt sind und aufgedeckt!  
Er flammt! ... Er wird uns bekehren!  
Nein! ... Er erleuchtet im Leeren  
die unendliche Wunde der Luft;  
dort ragt nicht das dünnste Gerüste,  
die ewige Reinheit der Wüste  
überstürzt uns wie obere Kluff!

Ihre Hände, die alles getragen,  
aus der Stirn, die ein Wetter befiehlt,  
versucht nicht erst Funken zu schlagen!  
Überlasset dem Zufall das Spiel!  
Was war und was sein wird, rückt dichter  
zusammen, die beiden Gesichter  
erbleichen am gleichen Haupt;  
denn jedes auf seiner Seite  
sieht nur die verwaiste Weite,  
die an mehr als Vergessen nicht glaubt.

Ihr dunklen, im Anblick der Helle,  
meine Augen, – sucht nicht mehr, ... weint!  
O Weinen, wie weit deine Quelle  
in den Tiefen der Himmel erscheint!  
Wie bitter, dies zu begehren! ...  
Doch die mächtigsten Augen verzehren  
die meiste Finsternis!  
Daß wir, niedergehalten im Harten,  
Zeit haben, den Tod zu erwarten,  
das liegt an den Fernen gewiß!

Meine Seele, o hör dies Gebräue! ...  
Drängt hier durch Höhlen ein Fluß?  
Ist es mein Blut? ... Sind es neue  
Ströme –, mein dröhnendes Muß?  
Als ob mich ein Hahnruf träfe!  
Ihr, meine ehernen Schläfe,  
was ists, das ihr Zukunft nennt!  
Schlagt, o schlagt an die Steine,  
reißt ein die Stunde, die meine  
beiden Naturen trennt!

O Gefühl des entsetzlichen Hebens,  
wie Sprosse um Sprosse sich bot,  
nun steigt in den Baum meines Lebens  
herauf von den Fersen der Tod!  
Mein Zittern entlang, als Vollbringer,  
der Parze befeuchteter Finger  
zieht des Willens Strich!  
Unter Schluchzen drängt sich die Wende  
bis in den Nacken, am Ende  
bricht sie in Wollust sich!

Ha! spreng die lebendigen Hecken!  
Brich, was dir im Wege war,  
gedrängte Herde der Schrecken,  
mit Funken im starrenden Haar!  
Brich aus aus den traurigen Ställen,  
wo ich mit Überfällen  
von Fülle dich füttern ließ!  
Spring aus des Traumes Beschwerde,  
stachelige, wollige Herde,  
und rauch nun im Golde, Vlies!

So, immer gequälter, brüllend  
und röchelnd, die Seherin rast,  
sich mit dem Dampfe erfüllend,  
der am glosenden Golde vergast.  
Bis plötzlich die Himmel sich lichten!  
Der Priester, mit frohem Verpflichten,  
hält in die Zukunft das Ohr:  
ihn beugt sein Erwarten, das scheue,  
denn nun geht aus dem Leib da die neue  
weiß glänzende Stimme hervor:

Der Menschen Stolz, SPRACHE DER GNADEN.  
die festlich ins Künftige sieht  
und den Gott, wie an köstlichem Faden,  
durch die Wirrsal des Fleisches zieht,  
Erleuchtung, Verklärung, Verschwendung!  
Hier spricht eine weise Vollendung,  
und eine Stimme erschallt,  
die klingt, als ob sie erkläre,  
daß sie niemandes Stimme mehr wäre,  
so gehört sie zu Wasser und Wald.

Deutsch von Rainer Maria Rilke

T. S. Eliot

## I. Das Totenamt

[...]

Madame Sosostris, die Hellscherin,  
War arg erkältet, gleichwohl weitbeschreit  
Als die weiseste Frau Europas  
Und sie schlägt unwahrscheinlich Karten. Das, sprach sie,  
Ist Ihr Blatt: der ertrunkene seefahrende Phönikier,  
(Perlen sind die Augen sein. Schau her!)  
Hier ist Belladonna, die Dame vorm Felsgrund,  
Die Situationistin.  
Hier ist der Mann mit den drei Stöcken, hier das Rad,  
Und hier der einäugige Händler, und dies Blatt,  
Das Leere, ist etwas, das er auf dem Rücken trägt,  
Das mir zu sehn verwehrt ist. Der Gehenkte  
Liegt nicht auf. Fürchten Sie den nassen Tod.  
Ich seh viel Volk, das sich im Kreise voranschleibt.  
Dankesehr. Wenn Sie die liebe Mrs. Equitone sehn,  
Sagen Sie, ich brächt das Horoskop persönlich,  
Man muß sich vorsehen heutzutage.  
[...]

aus: Das wüste Land  
Deutsch von Eva Hesse





*Eithné Jordan: Double Faced Head (Doppelgesichtiger Kopf), 1988*

## Wolfgang Borchert. Das Brot

Plötzlich wachte sie auf. Es war halb drei. Sie überlegte, warum sie aufgewacht war. Ach so! In der Küche hatte jemand gegen einen Stuhl gestoßen. Sie horchte nach der Küche. Es war still. Es war zu still und als sie mit der Hand über das Bett neben sich fuhr, fand sie es leer. Das war es, was es so besonders still gemacht hatte: sein Atem fehlte. Sie stand auf und tappte durch die dunkle Wohnung zur Küche. In der Küche trafen sie sich. Die Uhr war halb drei. Sie sah etwas Weißes am Küchenschrank stehen. Sie machte Licht. Sie standen sich im Hemd gegenüber. Nachts. Um halb drei. In der Küche.

Auf dem Küchentisch stand der Brotteller. Sie sah, daß er sich Brot abgeschnitten hatte. Das Messer lag noch neben dem Teller. Und auf der Decke lagen Brotkrümel. Wenn sie abends zu Bett gingen, machte sie immer das Tischtuch sauber. Jeden Abend. Aber nun lagen Krümel auf dem Tuch. Und das Messer lag da. Sie fühlte, wie die Kälte der Fliesen langsam an ihr hochkroch. Und sie sah von dem Teller weg.

»Ich dachte, hier wär was«, sagte er und sah in der Küche umher. »Ich habe auch was gehört«, antwortete sie und dabei fand sie, daß er nachts im Hemd doch schon recht alt aussah. So alt wie er war. Dreiundsechzig. Tagsüber sah er manchmal jünger aus. Sie sieht doch schon alt aus, dachte er, im Hemd sieht sie doch ziemlich alt aus. Aber das liegt vielleicht an den Haaren. Bei den Frauen liegt das nachts immer an den Haaren. Die machen dann auf einmal so alt.

»Du hättest Schuhe anziehen sollen. So barfuß auf den kalten Fliesen. Du erkältest dich noch.«

Sie sah ihn an, weil sie nicht ertragen konnte, daß er log. Daß er log, nachdem sie neununddreißig Jahre verheiratet waren.

»Ich dachte, hier wäre was«, sagte er noch einmal und sah wieder so sinnlos von einer Ecke in die andere, »ich hörte hier was. Da dachte ich, hier wäre was.«

»Ich hab auch was gehört. Aber es war wohl nichts.« Sie stellte den Teller vom Tisch und schnippte die Krümel von der Decke.

»Nein, es war wohl nichts«, echote er unsicher.

Sie kam ihm zu Hilfe: »Komm man. Das war wohl draußen. Komm man zu Bett. Du erkältest dich noch. Auf den kalten Fliesen.«

Er sah zum Fenster hin. »Ja, das muß wohl draußen gewesen sein. Ich dachte, es wäre hier.«

Sie hob die Hand zum Lichtschalter. Ich muß das Licht jetzt ausmachen, sonst muß ich nach dem Teller sehen, dachte sie. Ich darf doch nicht nach dem Teller sehen. »Komm man«, sagte sie und machte das Licht aus, »das war wohl draußen. Die Dachrinne schlägt immer bei Wind gegen die Wand. Es war sicher die Dachrinne. Bei Wind klappert sie immer.«

Sie tappten sich beide über den dunklen Korridor zum Schlafzimmer. Ihre nackten Füße platschten auf den Fußboden.

»Wind ist ja«, meinte er. »Wind war schon die ganze Nacht.« Als sie im Bett lagen, sagte sie: »Ja, Wind war schon die ganze Nacht. Es war wohl die Dachrinne.«

»Ja, ich dachte, es wäre in der Küche. Es war wohl die Dachrinne.« Er sagte das, als ob er schon halb im Schlaf wäre.

Aber sie merkte, wie unecht seine Stimme klang, wenn er log.

»Es ist kalt«, sagte sie und gähnte leise, »ich krieche unter die Decke. Gute Nacht.«

»Nacht«, antwortete er und noch: »ja, kalt ist es schon ganz schön.«

Dann war es still. Nach vielen Minuten hörte sie, daß er leise und vorsichtig kaute. Sie atmete absichtlich tief und gleichmäßig, damit er nicht merken sollte, daß sie noch wach war. Aber sein Kauen war so regelmäßig, daß sie davon langsam einschlief.

Als er am nächsten Abend nach Hause kam, schob sie ihm vier Scheiben Brot hin. Sonst hatte er immer nur drei essen können.

»Du kannst ruhig vier essen«, sagte sie und ging von der Lampe weg. »Ich kann dieses Brot nicht so recht vertragen. Iß du man eine mehr. Ich vermag es nicht so gut.«

Sie sah, wie er sich tief über den Teller beugte. Er sah nicht auf. In diesem Augenblick tat er ihr leid.

»Du kannst doch nicht nur zwei Scheiben essen«, sagte er auf seinen Teller.

»Doch. Abends vermag ich das Brot nicht gut. Iß man. Iß man.«  
Erst nach einer Weile setzte sie sich unter die Lampe an den Tisch.

---

[...] man kann wirklich *ein* gemeinsames Leben miteinander teilen. [...] Man muß die Liebe erlernen und durch mancherlei Leid gehen, um zu ihr zu gelangen, gerade wie ein Gralsritter, und die Pilgerfahrt geht immer auf die andere Seele zu, und nicht von ihr fort. Glauben Sie etwa, die Liebe sei etwas Fixfertiges, sobald Sie ihrer inne geworden sind? Das ist sie nicht. Um zu lieben, muß man lernen, den andern zu verstehen, und zwar besser, als der andere sich selbst versteht, und sich abfinden mit der Art, wie der andere einen versteht. Es ist verdammt schwierig und schmerzhaft, aber es ist das einzige, was Bestand hat. Sie müssen nicht glauben, daß es Ihr Wunsch oder eine grundlegende Notwendigkeit wäre, gut voranzukommen oder rastlos tätig zu sein oder auch nur materiell für den Lebensunterhalt Ihrer Familie zu sorgen. Das ist es nicht. Für Sie ist es in diesem Leben die allervitalste Notwendigkeit, daß Sie Ihre Frau gänzlich und rückhaltlos und in vollständiger Nacktheit des Körpers und der Seele lieben. Nur dann haben Sie Frieden und innere Sicherheit – einerlei, was alles schiefgehen mag. Und dieser Frieden und diese Sicherheit geben Ihnen die nötige Freiheit, zu handeln und Ihre eigene Arbeit als ein wahrhaft unabhängiger Arbeitsmann zu vollbringen.

D. H. Lawrence an Thomas Dacre Dunlop, 7. Juli 1914

*Johan:* Woran denkst du?

*Marianne:* An eine Menge Dinge.

*Johan:* Woran denkst du besonders?

*Marianne:* An Katarina und Peter, natürlich.

*Johan:* Das tu ich auch.

*Marianne:* Glaubst du überhaupt, daß zwei Menschen das ganze Leben lang zusammen leben können?

*Johan:* Das ist eine blöde, verdrehte Konvention, die wir wer weiß woher geerbt haben. Man sollte Fünfjahresverträge haben. Oder eine Abmachung, die von Jahr zu Jahr ginge und die man kündigen könnte.

[...]

*Marianne:* Ich weiß, warum Katarina und Peter eine Hölle haben.

*Johan:* Aha.

*Marianne:* Sie sprechen nicht die gleiche Sprache. Sie müssen ihre Worte in eine dritte, begreifliche Sprache übersetzen, damit sie verstehen, was gemeint ist.

*Johan:* Ich glaube, daß es sich einfacher verhält.

*Marianne:* Denk an uns. Wir reden doch über alles, und wir verstehen uns augenblicklich. Wir sprechen die gleiche Sprache. Deshalb geht es so gut mit uns.

*Johan:* Ich glaube, es liegt am Geld.

*Marianne:* Wenn sie die gleiche Sprache gesprochen und einander vertraut hätten – wie wir es tun –, dann wäre das Geld kein Problem gewesen.

*Johan:* Du mit deinen Sprachen.

*Marianne:* In meinem Job stoße ich dauernd auf diese Dinge. Manchmal ist es, als würden Mann und Frau von kaputten Telefonen aus Ferngespräche miteinander führen. Mitunter kommt's mir vor, als hörte ich zwei fertige Tonbänder ab. Und manchmal gibt's das große planetarische Schweigen. Ich weiß nicht, was am schrecklichsten ist.

\*

*Marianne:* Wie schön es ist, mit dir zu fahren. Wir sollten das viel öfter tun. Hast du schlechte Laune gekriegt, weil ich gebeten habe, mit dir zu fahren?

*Johan:* Ich mag keine Improvisationen, das weißt du doch.

*Marianne:* Bei mir ist es genau umgekehrt. Weißt du, manchmal glaube ich, daß ich den Tag so nehmen möchte, wie er gerade kommt. Essen, wenn ich hungrig bin, schlafen, wenn ich müde bin, lieben, wenn ich verliebt bin. Vielleicht sogar ein bißchen arbeiten, wenn ich Lust habe. Manchmal kriege ich eine unzählbare Lust, mich nur treiben zu lassen und vielleicht zu sinken.

*Johan:* Wer hat die Lust nicht?

*Marianne:* Du. Du hast diese Lust nicht.

*Johan (plötzlich in scharfem Ton):* Was weißt du davon?

*Marianne (lächelt):* Nein, mein kleiner Liebling, ich glaube, daß ich dich allmählich recht gut kenne. Du bist viel zu gut ange-

paßt für solche Ideen. Du liebst Ordnung und klare Verhältnisse.

*Johan:* Das tust du auch.

*Marianne:* Ich weiß nicht. Tu ich das?

*Johan:* Du bist so verdammt pedantisch.

*Marianne:* Was du nicht sagst.

*Johan:* Du haßt seelische und körperliche Unordnung.

*Marianne:* Ach so, aha.

*Johan:* Verlaß dich drauf.

*Marianne:* Ich bin dessen nicht so sicher wie du.

*Johan:* Wessen?

*Marianne:* Wer ich eigentlich bin.

\*

*Marianne (mit Energie):* Es gibt Dinge, denen man erlauben muß, in der Dämmerung ihr Leben zu führen, vor Einsicht geschützt.

*Johan (totaler Rückzug):* Glaubst du wirklich?

*Marianne:* Davon bin ich völlig überzeugt. Wir machen einander traurig und verletzen einander unnötig, wenn wir so wie jetzt aufeinander losgehen. Und dann sitzen alle Stachel noch drin, wenn wir im Bett landen. Himmel, das wird so, als wenn man auf einem Nagelbrett liegt.

*Johan (lacht):* Ja, ja.

*Marianne (mißtrauisch):* Worüber lachst du?

*Johan:* Über das Nagelbrett.

*Marianne (gnädiger):* Du hast gut lachen, du.

*Johan:* Können wir jetzt nicht schlafen gehen?

*Marianne:* Du mußt zugeben, daß du ungewöhnlich dumm und aufgeblasen und taktlos gewesen bist.

*Johan:* Ich bitte um Vergebung.

*Marianne:* Findest du, daß ich dir zuwenig Zärtlichkeit entgegenbringe?

*Johan:* Zärtlichkeit braucht Zeit.

*Marianne:* Du kriegst also auf jeden Fall zuwenig davon.

*Johan:* Wir kriegen zuwenig. Und geben zuwenig.

*Marianne:* Das war ja auch der Grund, warum ich wollte, daß wir im nächsten Sommer zusammen verreisen.

*Johan:* Ich finde, Zärtlichkeit sollte keine Ferienangelegenheit sein.

*Marianne (küßt ihn):* Du bist jedenfalls lieb, obwohl du ein Idiot bist.

*Johan:* Dann ist es ja ein Glück, daß ich mit dir verheiratet bin.

*Marianne (küßt ihn):* Du hast deine großen Augenblicke, aber dazwischen ist es scheußlich mittelmäßig.

*Johan:* In unserem Alter gehen jeden Tag zehntausend Gehirnzellen flöten. Und sie werden nie ersetzt.

*Marianne (küßt ihn):* Bei dir müssen es zehnmal soviel sein, so dumm, wie du bist.

*Johan:* Du bist jedenfalls süß, auch wenn du schimpfst und Krach machst.

## Festival of Britain 1951

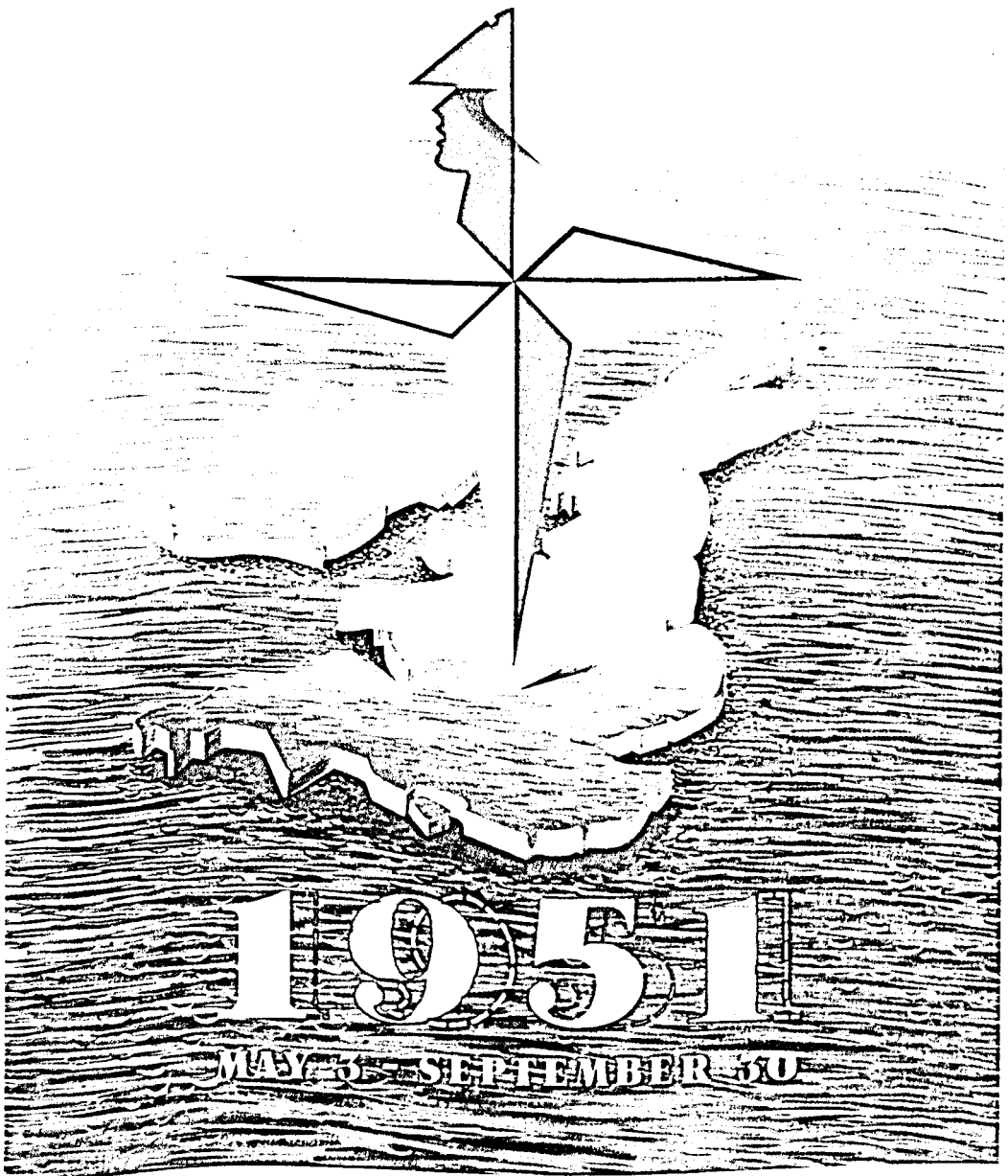
Anlässlich des einhundertjährigen Jubiläums der Londoner Weltausstellung wurde 1951 in England das Festival of Britain gefeiert. Diese nationale Nachkriegsausstellung sollte Englands Beiträge zu einer zivilisierten und friedlichen Welt zeigen und zugleich der Bevölkerung in der entbehrungsreichen Nachkriegszeit Aufschwung verleihen.

Das Festival umfaßte Ausstellungen zu allen Bereichen des britischen Lebens und des Landes. Dabei ging es nicht nur darum, Vergangenes zu zeigen, sondern auch Neues zu ermöglichen. Besonders in den Bereichen Architektur und Design konnte die junge Generation durch die Gestaltung der Ausstellungsgebäude ihre Ideen umsetzen. Zusätzlich wurde das Festival als kulturelles Ereignis verstanden. Der Arts Council unterstützte Komponisten, Schriftsteller und Bildende Künstler in Form von Auftragsarbeiten und Wettbewerben.

Wenn auch das Zentrum in London lag, so war doch das ganze Königreich an dem Ereignis beteiligt. Größere Ausstellungen gab es in Glasgow und Belfast, dazu eine Wanderausstellung in Manchester, Leeds, Birmingham und Nottingham sowie das Festivalschiff *Campania*, das verschiedene Häfen des Landes anfuhr.

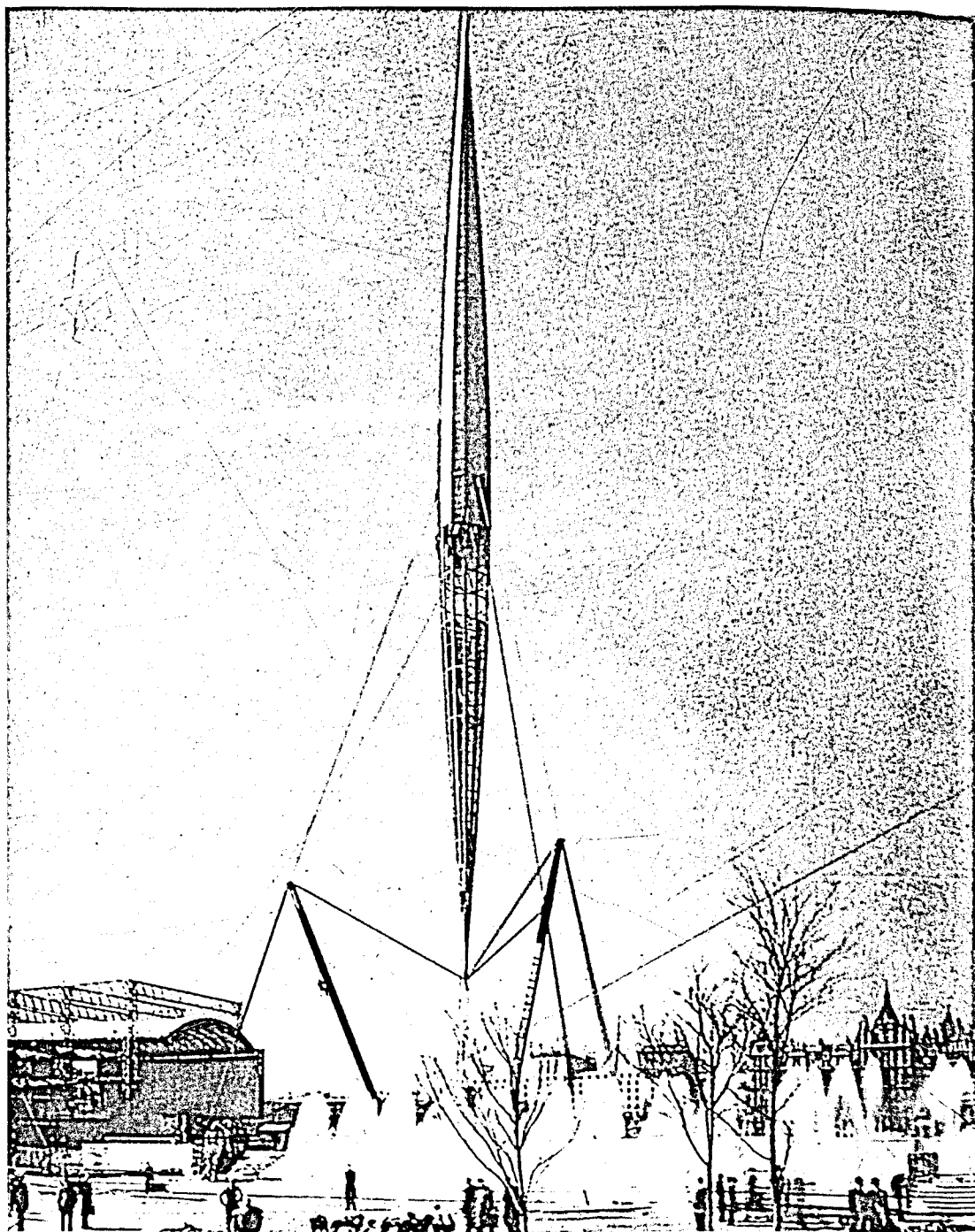
18 Millionen Besucher nahmen an den offiziell unterstützten Festivalaktivitäten teil. Daß selbst unter den schwierigen Nachkriegsbedingungen ein solch großes Festival hatte organisiert werden können, stärkte das Selbstvertrauen der Briten und setzte Hoffnung in die Zukunft, für die das Festival selbst auch richtungsweisend war, da sich viele Briten in den folgenden Jahren an der Architektur und dem Design des Festivals bei der Gestaltung ihrer eigenen Umgebung orientierten.

# FESTIVAL OF BRITAIN

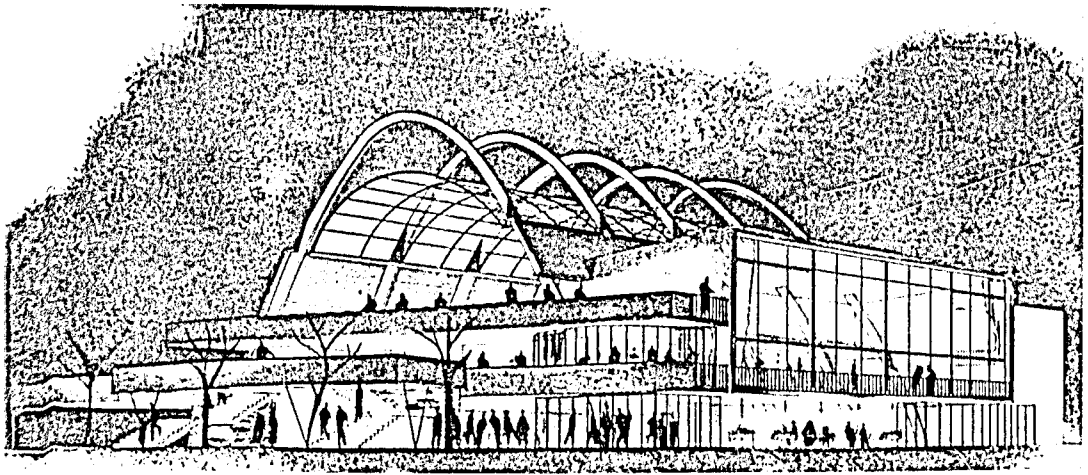


1951

MAY 3 - SEPTEMBER 30

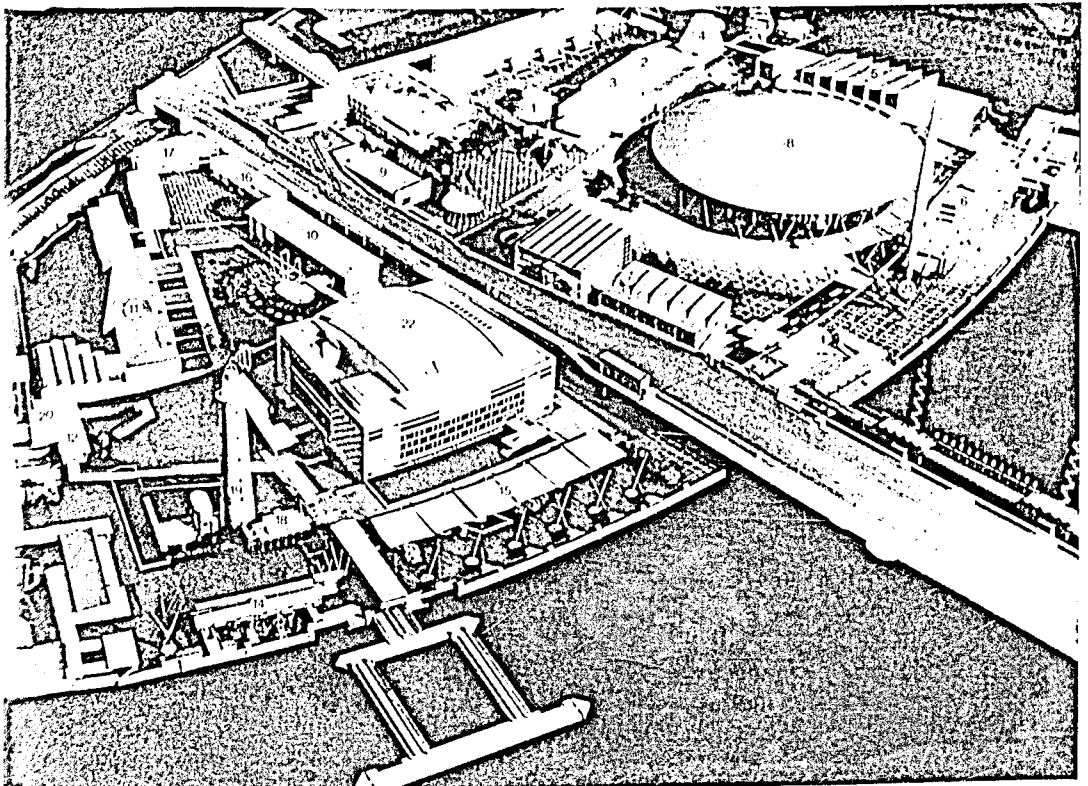


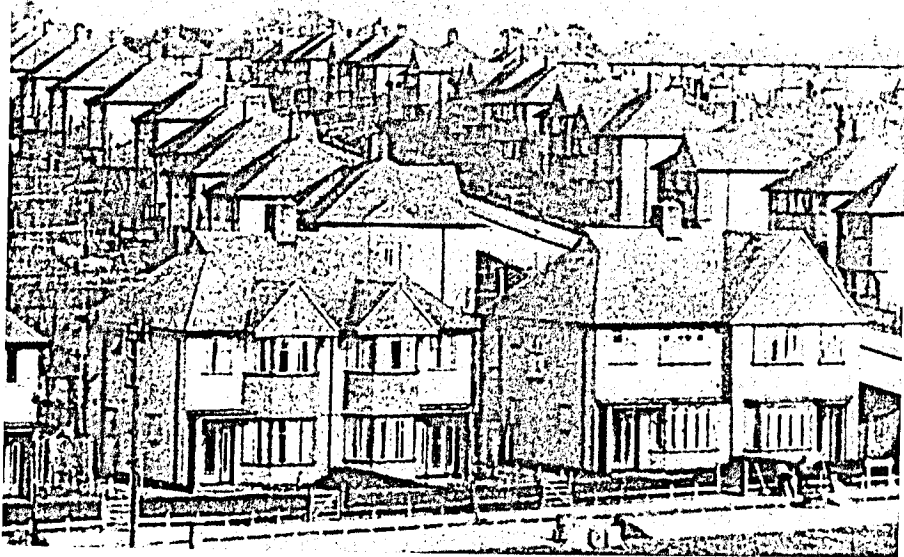
In Anlehnung an die Wahrzeichen vergangener Weltausstellungen wurde für das Festival of Britain ein Wettbewerb für ein senkrecht charakteristisches Monument auf der South Bank ausgeschrieben. Es gewannen die Architekten Michael und Philip Powell und Hidalgo Moya mit ihrem *Skylon*. Die Konstruktion hatte eine Höhe von 91,5 Metern und wurde nachts von innen beleuchtet. Auf dieser Abbildung ist der *Skylon* noch im Bau.



Gordon Tait's architektonischer Entwurf der Waterloo Station

Modell der South Bank in London, die den Kern des Festivals bildete. Der gesamte Bereich wurde architektonisch und künstlerisch neu gestaltet und räumlich den unterschiedlichen Themenschwerpunkten zugeordnet: Flußaufwärts konzentrierten sich die Ausstellungsgebäude mit landeskundlichen, naturwissenschaftlichen und technischen Inhalten (1-8 mit dem *Dome of Discovery* [8] als Mittelpunkt), flußabwärts diejenigen, die sich mit der Bevölkerung und ihrer Kultur auseinandersetzten (9-22 mit der *Royal Festival Hall* [22] als Zentrum).

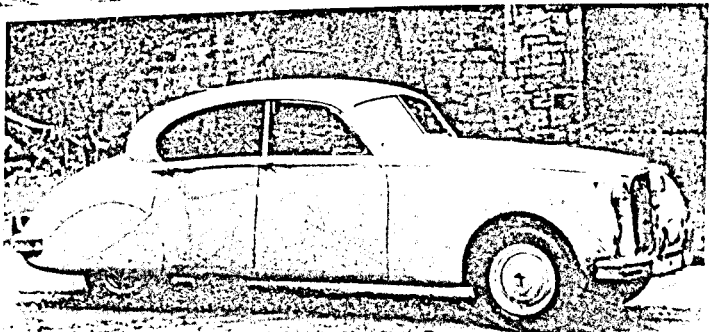
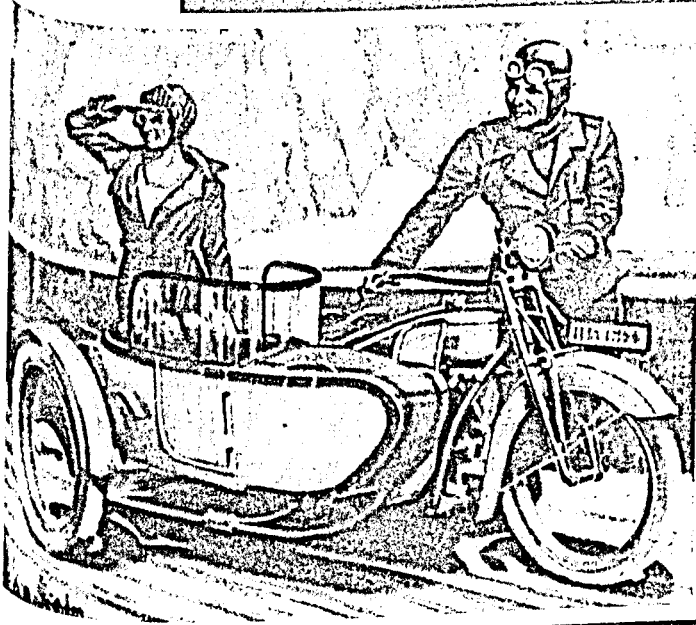
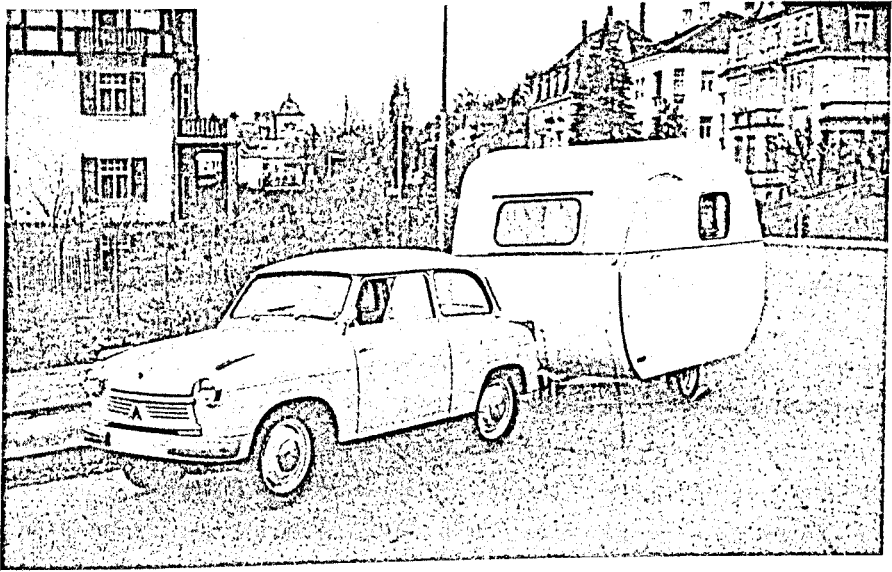




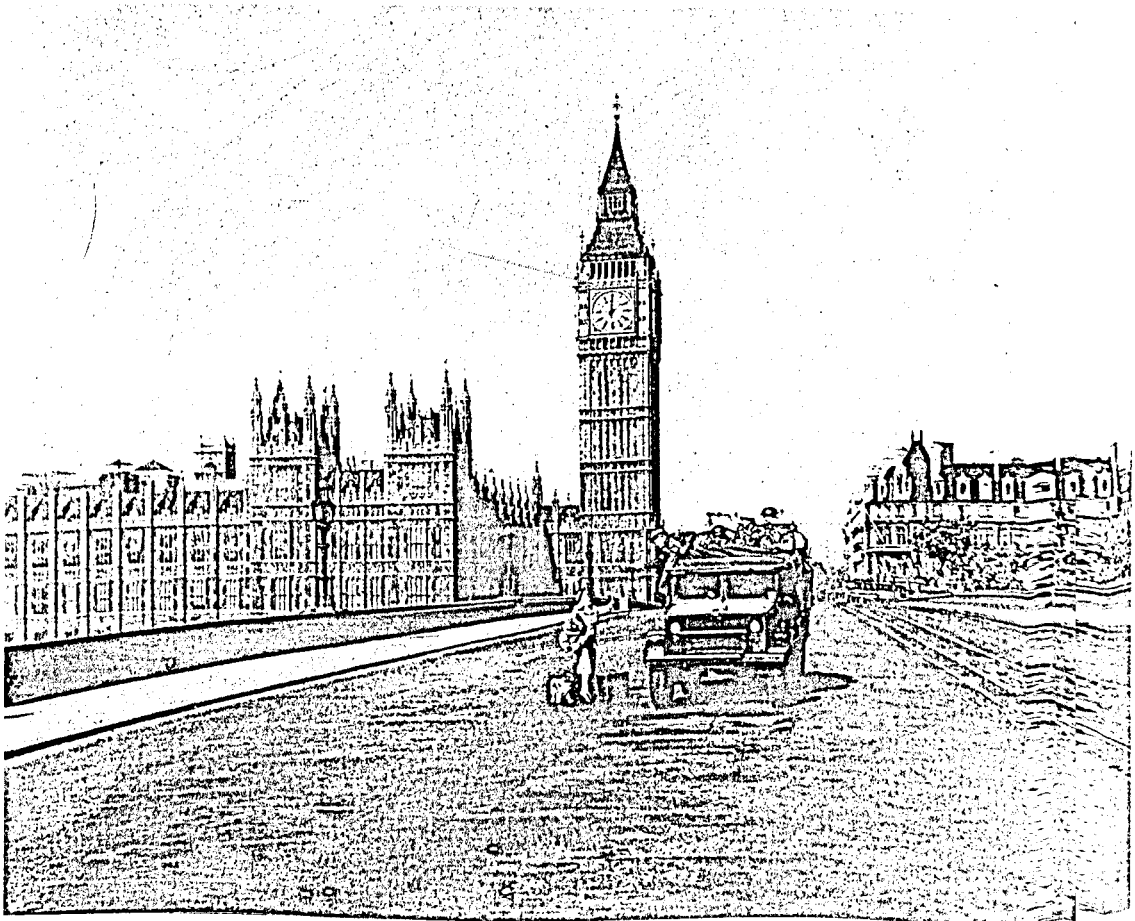
*Homes for All (Eigenheime für jeden).* Unter dieser Schlagzeile wurde in den ersten Nachkriegsjahren in Großbritannien Wohneigentum für jedermann propagiert. Um solche schematisch konstruierten Häuserzeilen massenweise errichten zu können, wurde viel ländliches Umland von London geopfert.



*Gremlin Grange* diente bei der Architekturausstellung des Festival of Britain als Beispiel dafür, wie man ein Haus *nicht* bauen sollte. Es veranschaulicht Konsequenzen einer Bauweise, die nicht nach wissenschaftlichen Bauprinzipien erfolgt.



Wohlstandssymbole der bürgerlichen Nachkriegsgesellschaft: Kleinwagen und Wohnanhänger, Motorrad mit Beiwagen, Luxuslimousine



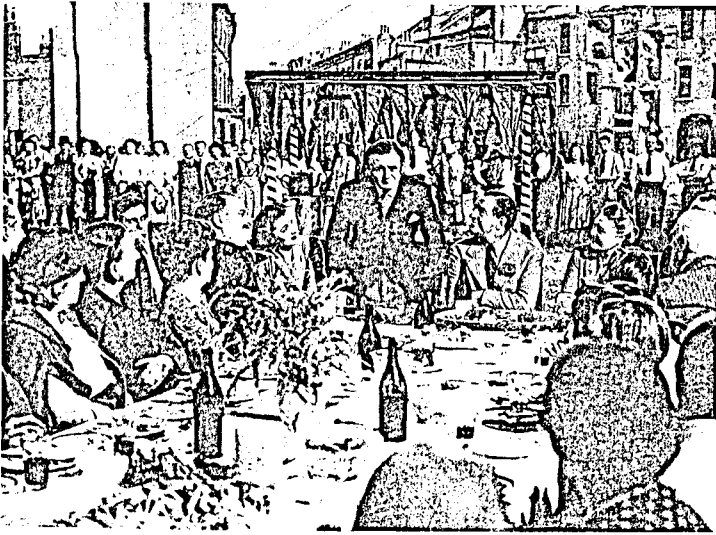
Szene aus dem Film *Seven Days To Noon*, 1950

## Ealing Comedies

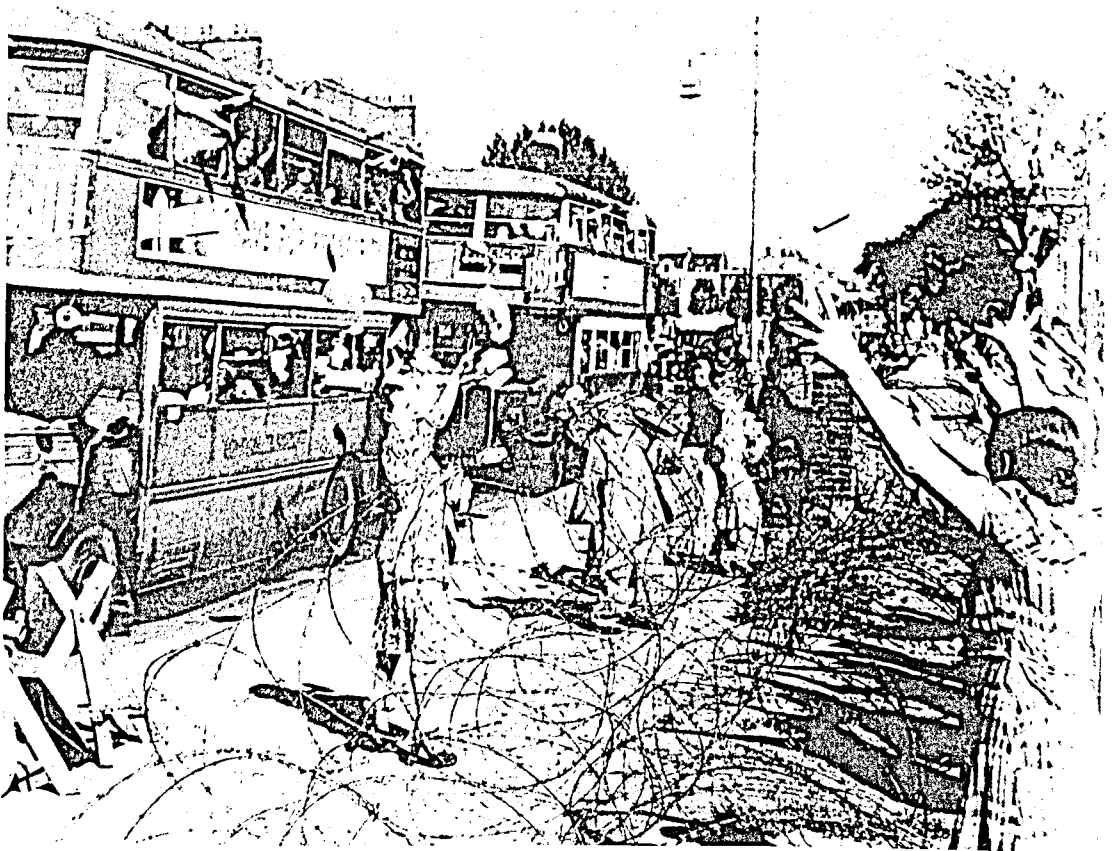
In den Jahren 1938 bis 1959 wurden in den britischen Ealing Studios unter Michael Balcon fast einhundert Filme gedreht, darunter knapp dreißig Komödien. Die Ealing Comedies nehmen bis heute in der Geschichte des britischen Films eine Sonderstellung ein. Sie waren Kinder der englischen Nachkriegszeit: »... unser vornehmlichster Wunsch war, so viele Einschränkungen aus der Kriegszeit wie möglich loszuwerden ...«, schrieb Balcon in seiner Autobiographie, »es lag eine milde Anarchie in der Luft«. Zu den auch in Deutschland bekanntesten Ealing Comedies gehörten *Adel verpflichtet* (1949) und die *Ladykillers* (1955). Eine der erfolgreichsten englischen Filmkomödien der letzten Jahre, *Ein Fisch namens Wanda* (1988), wurde von Charles Crichton, einem ehemaligen Ealing-Regisseur, inszeniert.



Szenen aus dem Film *The Lavender Hill Mob* (mit Alec Guinness), 1951



*Szenen aus dem Film Passport To Pimlico, 1949*



Cesare Pavese

## Atlantic Oil

Der Mechaniker liegt im Graben, selig und besoffen.  
Von der Pumpe aus braucht man nachts nur fünf Minuten über Wiesen  
zu gehen, dann ist man zu Hause; aber davor gibt es das kühle Gras  
zum Ausruhen, und der Mechaniker schläft, als schon der Morgen naht.  
Zwei Schritte entfernt, mitten auf der Wiese, steht das schwarz-rote  
Schild: Wer zu nahe herangeht, kann es nicht mehr lesen,  
so breit ist es. Um diese Zeit ist es noch feucht  
vom Tau. Tagüber ist es bedeckt vom Staub der Straße,  
der auch auf den Büschen liegt. Der Mechaniker reckt sich im Schlaf.

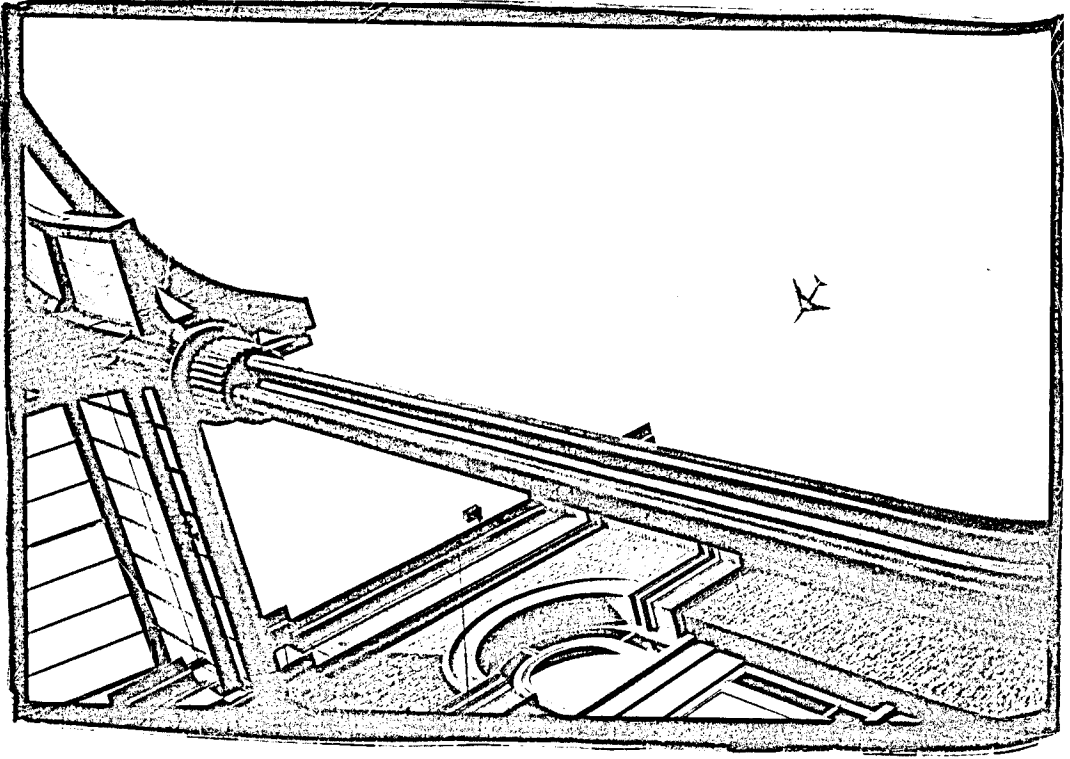
Es herrscht völlige Stille. Bald werden, bei mildem Sonnenschein,  
unaufhörlich Autos vorbeifahren und den Staub wecken.  
Plötzlich erscheinen sie oben auf dem Hügel, verlangsamen ein wenig,  
dann stürzen sie aus der Kurve herab. Manch eines hält im Staub  
vor der Werkstatt, wo es vollgetankt wird.

Die Mechaniker werden morgens – noch ein bißchen beduselt –  
auf den Fässern sitzen und auf Arbeit warten.  
Es macht Spaß, den Morgen im Schatten sitzend zu verbringen.  
Hier vermischt sich der Ölgestank mit dem Geruch von Grün,  
Tabak und Wein, und die Arbeit kommt bis vor  
die Haustür. Manchmal gibt es sogar was zu lachen:  
Bäuerinnen, die vorbeikommen und die Werkstatt verfluchen,  
weil sie das Viehzeug und ihre Ehen ruiniert durch den vielen Verkehr.  
Bauern mit scheelem Blick. Dauernd fährt jemand  
mal schnell nach Turin hinunter und kehrt ausgepumpt zurück.

Mitten im Lachen und Benzinverkaufen hält manchmal einer inne:  
Die Felder sind, wenn man genau hinschaut, voller Straßenstaub,  
und wenn man sich ins Gras setzt, wird man verjagt.  
Hinter den Hügeln gibt es immer einen Weinberg, der besser ist als die  
[ändern:

Zu guter Letzt wird der Mechaniker diesen Weinberg heiraten,  
samt dem lieben Mädchen, und er wird bei Sonnenschein ausgehen,  
aber um umzugraben, und er wird einen ganz schwarzen Nacken haben  
und seinen Wein trinken, an Herbstabenden im Keller gekeltert.

Auch nachts fahren Autos vorbei, aber so geräuschlos,  
daß sie den Betrunknen im Graben nicht aufwecken können.  
Nachts wirbeln sie keinen Staub auf, und der Lichtkegel  
der Scheinwerfer erleuchtet das Schild auf der Wiese an der Kurve ganz.  
Bei Morgengrauen fahren sie vorsichtig, und man hört nichts außer  
dem Windhauch, der vorüberstreicht, und wenn sie die Hügelspitze  
erreicht haben, verschwinden sie in der Ebene, vom Schatten verschluckt.



*Wilfried Hösl: London,  
September 1995*

Es mag sein, daß die Welt nicht zu existieren verdient. Aber das hätte man rechtzeitig wissen müssen, um es zu verhindern.

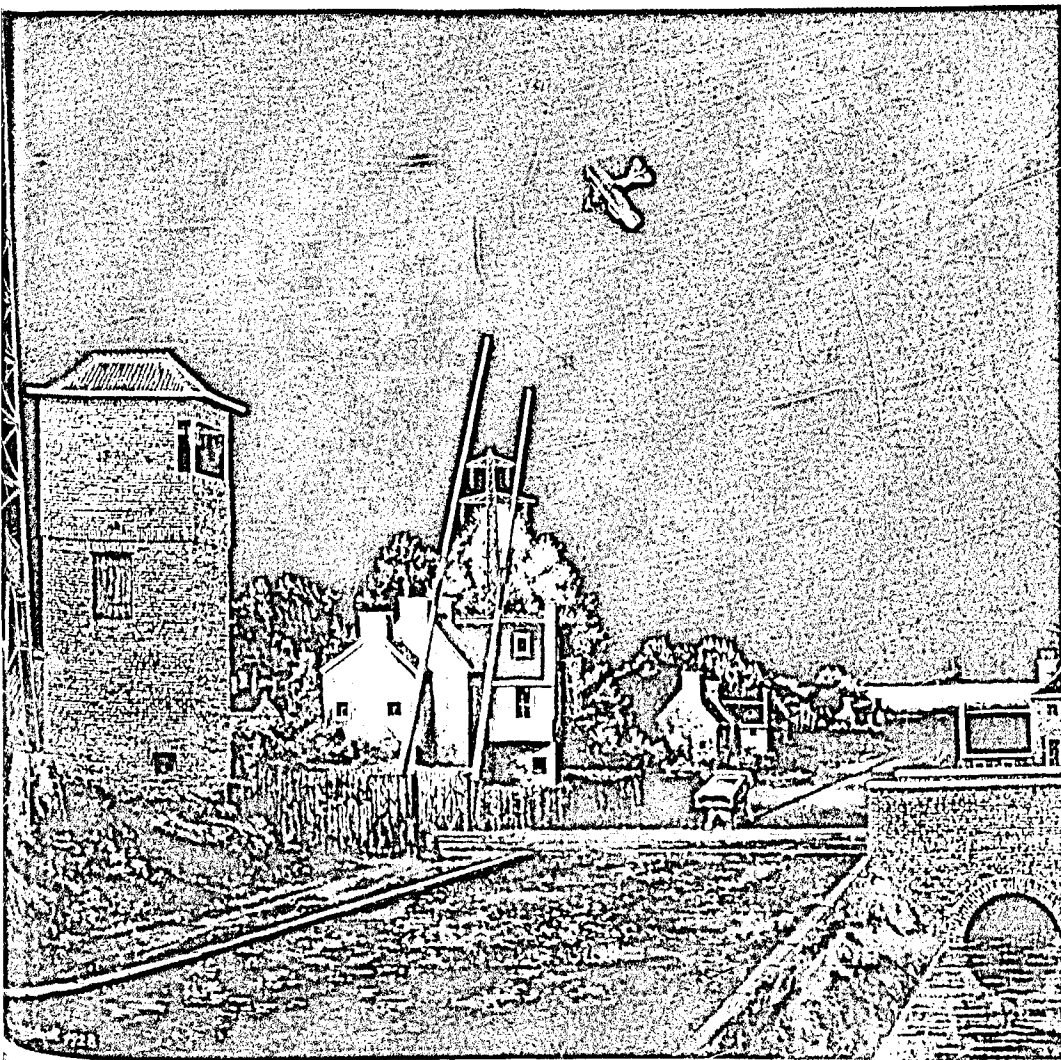
[...]

Das Urteil – wie gerecht auch immer –, die Welt verdiene zu existieren nicht, verdient seinerseits daher, vergessen zu werden. Aber Vergessen läßt sich nicht dekretieren. Kant hatte es mit Diener Lampe vergeblich sich kommandiert.

\*

Es wäre gut zu wissen, daß über jede Furcht hindreingelacht werden kann. In den eschatologischen Szenarien des ausgehenden zweiten Jahrtausends sieht es nicht so aus, als gäbe es hindreingelacht etwas zu lachen. Wo sollte es stattfinden, und wer sollte es tun?  
Da ist etwas verbesserungsbedürftig.

Hans Blumenberg



Franz Radziwill: Der Todessturz Karl  
Büchstätters, 1928

© VG Bild-Kunst, Bonn 1998

Hans Blumenberg. Alles über Futorologie. Ein Soliloquium

- Wir müssen doch nicht alles machen, was wir können.
- Nein, wir *müssen* nicht.
- Aber?
- Aber, wir *werden* es machen.
- Und weshalb?
- Weil wir nicht ertragen, wenn der kleinste Zweifel bleibt, *ob* wir es wirklich *können*.

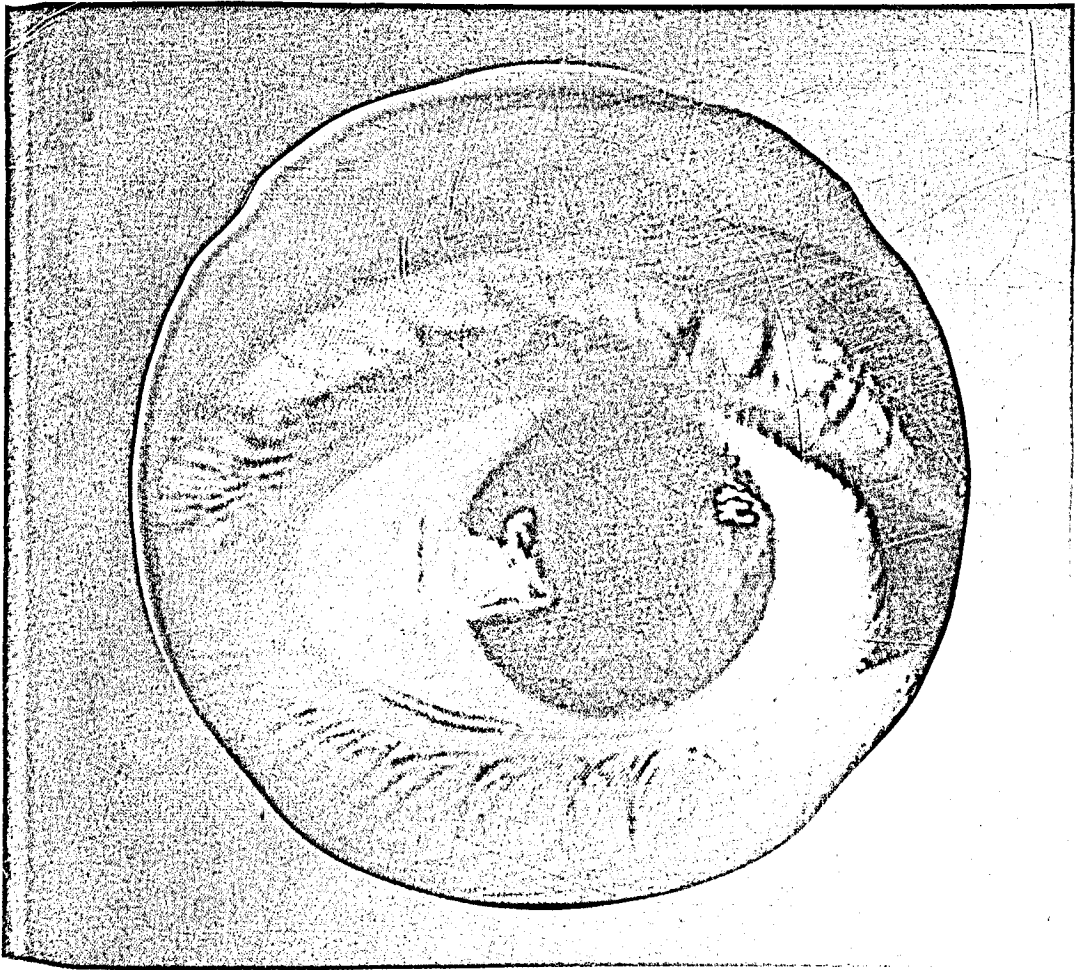
## Michael Dorner. Glücklose Augen

Seitdem sie blind ist, spricht sie überhaupt nicht mehr. Aufgewacht ist sie nach dem Spaziergang durch die blühende Kastanienallee wohl unschlüssig, als seine Stimme aus ihr rief, mach endlich die Augen auf, ich kann nichts sehen! Erschrocken muß sie ausgesehen haben und doch dem Befehl ohne Überlegung nachgekommen sein. In ihrem linken Auge ging ein junger, wenn es von Belang gewesen wäre, attraktiver Mann auf und ab, blieb stehen, sah sie an und war von da an nicht mehr daraus wegzudenken. Sie schloß das linke Auge und sah ihn unverändert rechts. Wie sehr sie sich bemühte, sie kam mit ihrem Blick nicht an ihm vorbei. Dabei war er durchaus liebenswürdig die meiste Zeit, am Anfang mit Nachdruck, später immer selbstverständlicher, manchmal sogar fahrlässig, fahrlässig liebenswürdig und altklug. Sein Gesicht blieb unbewegt schön, solange sie darauf achtete. War er anwesend, verachtete sie ihn. Noch unangenehmer war es ihr aber, wenn er mit einer hingemurmelten Erklärung plötzlich verschwand, Minuten, jedenfalls kaum eine Stunde später neu gekleidet und überhaupt erholt zurückkam mit der nie ausgesprochenen Frage auf den Lippen, war was? Wenn es ihr gelungen war, ihn für ein paar Minuten zu vergessen, indem sie über ihn hinweg sah, schien ihr sein Gesicht immer verändert, fremd, gehetzt und unmenschlich. Dann verrenkte sie sich oft die Augen, um zu sehen, wo er war, wie manche Menschen auf der Suche nach vermißten Kontaktlinsen den Kopf nach oben und unten drehend, mit seltsam blicklosem Starren in sich selbst.

Einmal teilte er ihr unvermittelt mit, ich bin heute abend weg. Sie freute sich, wollte die freie Zeit genießen und ging in ihr Lieblingslokal. Es war noch früh, sie war der einzige Gast und gab vor, auf ihre Freundin zu warten, sah hektisch auf die Uhr und ging verbittert, als das Lokal sich zu füllen begann. Beim Aufsperrn der Tür war er wieder da, hattest du einen schönen Abend? Er lachte, und sie bemerkte, daß seine Eckzähne viel zu groß für sein schmales Gesicht waren. Er sagte noch, ich habe mich mit einer Freundin getroffen, in deinem Lieblingslokal, es war sehr nett. Es wurde später sogar getanzt.

Sie arbeitete weiter in der Bibliothek, auch wenn sie sich immer öfter dabei ertappte, wie sie gebannt auf ein Regal starrte, die Seite eines Buches, fieberhaft überlegend, ob er ihre Gedanken, die doch immer nur um diese Frage kreisten, lesen könnte, oder ob ihm nichts anderes übrig bliebe, als immer wieder dieselbe Seite aus ihrem Auge heraus zu lesen. Manchmal räusperte er sich nach einer Weile, dann sagte sie verletzt, ich bin nicht so schnell, klappte das Buch zu und schloß ihre glücklosen Augen, um nicht loszuheulen.

Jeden Montag besuchte sie nach der Arbeit einen Abendkurs »Malen aus der Erinnerung«. Die junge Kursleiterin sah sich ihre Bilder unsicher an und forderte sie – froh über den rettenden Einfall – auf, freier mit den Farben umzugehen, die Ansätze



Tony Oursler: *Who's (Wer ist)*, 1996

zeugten von Begabung, durchaus auch von Talent. Alle sahen auf den ersten Blick, daß ihre Bilder von erschreckender Häßlichkeit waren. Verbissen malte sie Plätze, Statuen und Kirchen nach dem Gedächtnis, während die anderen Kursteilnehmer erinnerungsselig Obstgärten der Kindheit, das heimelige Wäldchen des ersten Kusses oder den Bauernhof der Eltern mit kühnen Strichen und Farben heraufbeschworen. Bei jeder abgegriffenen Sehenswürdigkeit rief der ungebetene Gast ihres Auges entzückt, ach wie schön, da war ich auch schon einmal! Mit einem schwarzen Kohlestift kritzelte sie auf die eben begonnene Zeichnung eine Fratze, die dem Betrachter eine Schlängenzunge herausstreckt, packte die Bilder sorgsam in ihre Tasche und stopfte sie, ohne je wieder einen Blick darauf zu werfen, in die unterste Schublade ihres Maltisches.

Zum Geburtstag schenkte ihr ihre Freundin Irmgard einen schwarzen Ebenholzrahmen für das erste eigene Werk. Zusammen hängten sie den leeren Rahmen in den Flur, und sie versprach Irmgard, ihn für das nächste Bild zu verwenden. Irmgard sagte noch, mal doch Tiere, wenn dich Landschaften anöden. Der Rahmen verschwand bald, nachdem Irmgard wie-

der nach Amerika abgereist war, in ihrem Keller. Den Kurs besuchte sie nicht wieder.

Traf sie sich mit einem Mann, der ihm nicht gefiel – und hätte sie darüber nachgedacht, gefiel ihm keiner –, baute er sich groß auf, so daß sie nur seinen abweisenden Rücken sah, bis sich die Abscheu vor seinen Übergriffen auf ihrem Gesicht niederschlug. Die Männer entschuldigten und verabschiedeten sich höflich, wir telefonieren miteinander. Jeder Anrufer wunderte sich, daß sie am Telephon so viel freier und ungezwungener war, beinahe liebenswürdig. Aber ihre Herzlichkeit hatte etwas Hysterisches, weil sie glaubte, alles wiedergutmachen zu müssen, was sie vorher an Aufgeschlossenheit versäumt hatte. Nachdem sie aufgelegt hatte, sagte er, schau an, schau an, wieder alle Hoffnung umsonst.

Obwohl er jeden Tag mehr über sie wissen mußte, blieb er ihr ein Unbekannter. Das bat sie sich aus. Sein Geheimnis war ihre letzte Rückzugsmöglichkeit. Jeden Satz, den er mit »ich« begann, unterbrach sie. Er rächte sich, indem er ihr jeden Tag zu verstehen gab, du bist alleine, ob sie nicht einsam sei, nur mit ihm, und sie kam gar nicht auf die Idee zu sagen, wie soll ich mit dir einsam sein, vielmehr glaubte sie, die an Einsamkeit nie gedacht hätte, bald selbst daran, einsam zu sein. Er reizte sie aufs Blut, er wollte aus ihr herauspressen, daß sie einsam zumindest glücklich sein könnte, zumindest glücklich. Lange bemühte sie sich aus Trotz, unglücklich zu sein, bis sie merkte, daß er es genau darauf abgesehen hatte. Aber da war es bereits zu spät.

Sie ging zum Arzt. Im Wartesaal der Augenklinik beobachtete sie ein türkisches Ehepaar, das mit aufgeregten und aufgebracht Stimmen etwas zu erklären suchte. Lange war niemandem klar, ob der kleine dunkle Mann oder die ganz unter einem dunklen Tuch verhüllte Frau krank war. Ihre Augen tanzten über dem Schleier wie irritierte Kugeln. Der Schmerz hatte sie alle gleichermaßen aufgeregt. Ihre Hilferufe stießen auf die bewußt klare und einfache Sprache der ratlosen Ärzte. Das Paar wurde auf den Oberarzt wie auf den Erlöser vertröstet, der – als er nach Stunden endlich herabstieg – sie ausreden ließ. Die Wahrheit war, daß keiner von beiden krank war, sondern die geliebte Katze mit entzündeten Augen zu Hause lag. Da ging die Frau mit dem Mann im Auge, weil sie wußte, daß die Ärzte, würden sie sie überhaupt verstehen, ihr nicht helfen würden.

Er liebte Zahlen. Im Kopfrechnen war er schneller als sie. Sie schob ihren Einkaufswagen durch den Supermarkt, er fing, wie so oft, an, die Preise der Waren, die an ihrem Blick vorbeizogen, zu wuchernden Summen hochzurechnen. Er murmelte jede Zahl wichtigtuerisch vor sie hin. Ihr wurde schwindlig. Wütend schob sie ihren Einkaufswagen durch die Regale, klammerte sich mit beiden Händen an die Querstange und stammelte halblaut Zahlen, die ihr in den Sinn kamen. Wenn sie einmal zufällig dieselbe Zahl traf wie er, sie sich bei einer siebenundsiebzig oder einer kommadreizehn begegneten,

lachte sie hell heraus und rief mit unnatürlich hoher Stimme, alles falsch, alles erlogen! – Eine ältere Frau machte den jungen Filialleiter auf sie aufmerksam. Er trat von hinten an sie heran. Sie wandte sich um und ihr irrer Blick, der durch ihn hindurch fiebrig die Waren in den Regalen streifte, überzeugte ihn von ihrem unbedingten Kaufwillen. Nach einigen Irrfahrten hatte sie sich von der Macht der Gewohnheit auf einen Kreis durch die Regale festlegen lassen, der von den anderen Kunden gemieden wurde, als ob er mit Feuer gezogen wäre. Selbst die ältere Frau, die sehnsüchtig auf die Haferflocken starrte, respektierte es. Sie hingegen merkte gar nicht, daß er in ihrem Auge längst aufgehört hatte, weiterzuaddieren. Erst als der junge Filialleiter ihr entschieden in den Weg trat, fragte, ob er ihr behilflich sein könnte, und dabei den Wagen festhielt, besann sie sich, nickte ihm fahrig zu und griff wild und unüberlegt nach Haferflocken, Milchpulver und Babynahrung. Während die Kassiererin die Preise in die Rechenmaschine tippte, versuchte sie, den Zahlen, die von den Augen direkt in die gepflegten Hände der Aushilfskraft gingen, zuvorzukommen. Noch vor den Haferflocken schrie sie das junge Mädchen an: Fünfhundertsiebenundsiebzigkommadreizehn. Ihre Stimme zitterte. Sie war glücklich, zum ersten Mal war sie glücklich. Sie hatte schneller gerechnet als er. Stolz verließ sie den Supermarkt. Auf der Straße sagte er, du hast geraten. Er jagte sie wie ein wundes Tier. Dabei hatte er recht. Sie hatte nicht einmal richtig geraten.

Zu Hause lag ein Brief von ihrer Freundin aus Amerika. Irmgard schrieb, ich glaube, du stehst dir selbst im Weg. Dabei hatte sie Irmgard schon am Telephon angedeutet, daß es in diesem Fall nicht um Liebe oder Beziehung ging. Irmgard hatte sie mißverstanden, es gab keinen Mann, in den sie sich verschaut hatte. Sie hätte es ihrer Freundin nicht erklären können. Es war zu spät, Irmgard hatte sich auf ihre stockenden Rechtfertigungen schon einen Reim gemacht, sieht er gut aus? – Nein, wie er aussieht, interessiert mich nicht. Sie ging mit dem Brief in der Hand in die Küche und lief lesend gegen die geschlossene Tür. (Er hatte sie nicht gewarnt.) Irmgard schrieb noch, in den Rahmen, den ich dir zum Geburtstag geschenkt habe, könntest du auch getrocknete Blätter von Kastanien oder Buchen ausstellen, das sieht immer sehr nett aus. Sie setzte sich an den Küchentisch und begann einen Antwortbrief, du hast recht, ich sollte ihn »lieben«, es würde das Leben einfacher machen, aber ich kann es nicht. Hättest du sein Gesicht gesehen, wüßtest du warum. Man kann ihn nicht »lieben«, seine Augen sind tot wie die von Reptilien. Er hat Reptilienaugen. Sie strich Reptilienaugen durch und schrieb mit winzigen, kaum leserlichen Buchstaben darüber das Wort: Raubtieraugen.

Drei Tage später sagte er, ich bin krank. Sie war unwillkürlich zusammengezuckt, weil sie sich auf eine Boshaftigkeit eingestellt hatte, und merkte nicht, daß auch sein Kranksein eine weitere Falle war. Jede schnelle Bewegung, die sie mit den Augen tat, bereitet mir Schmerzen, sagte er. Er bat sie, den Kopf in Zukunft langsamer zu bewegen, alles Schnelle, Über-

hastete, Unvorbereitete zu unterlassen, und sie gehorchte. Sie hatte ihn mit ihrer Güte in der Hand, dachte sie. Dann aber geschah das Seltsame. Schüttelte sie beim Zeitunglesen unwillig den Kopf über ein sinnloses Verbrechen, sein Verbot über dem Leid unschuldiger Opfer vergessend, sah sie sein schmerzverzerrtes Gesicht, und auch ihr Gesicht verzog sich vor Schmerz. Die ersten Male erklärte sie sich das beunruhigende Stechen in ihren Schläfen damit, daß sie seine Schmerzgrimasse nachäffen wollte. Es war Mitleid, dachte sie, pures Mitleid mit der verachteten Kreatur in ihr. Aber in ihr war kein Platz für Mitleid. Sie hatte nur die Angst mit ihm. Die lähmende Angst, mit einer schnellen, unvorbereiteten und überhasteten Bewegung des Kopfes den stechenden Schmerz in den Schläfen zu reizen. Nach einigen Wochen war ihr einziger Trost, daß sie das gräßliche Leid nicht mehr mit ihm teilen mußte, denn er sagte fröhlich, ich bin wieder gesund. Wie immer hatte sie sich von ihm hereinlegen lassen. Sie sah ihn an. Er war barfuß. Sie hatte das bis jetzt gar nicht bemerkt. Die Angst blieb auch, als der Schmerz Monate später nachließ, stockte in trüben Tümpeln, hinter denen ein undurchdringliches Dickicht aus bangen Vorahnungen und verdrehten Lichtungen begann. Sie waren zu dritt in diesem Wald zurückgeblieben: er, sie und die Angst mit der kalten, feuchten Hand. Alle waren weitergezogen, klug genug zu wissen, daß sie den Weg aus dem Wald der Angst schon lange vergessen hatte. Größe hatte ihre Angst nicht, nur kurz vor dem Aufwachen wuchs sie über sich hinaus. Sie träumte jede Nacht, daß er sie aufwecken würde. Nicht als Mann in ihrem Auge, sondern als reale Figur. Er schüttelte sie an den Schultern, und sie erwachte. Alles war wie am gestrigen Tag.

Nach sieben Jahren bedeutete er ihr nichts mehr. Die Angst war ein festgetrockneter Fleck hinter ihren glücklosen Augen. Sie zog in eine andere Stadt, in eine familienfreundliche Gegend. Ihre neue Nachbarin bat sie, bei der Organisation des Sonnwendfestes im begrünten Hinterhof mitzuhelfen, so würde sie am schnellsten Anschluß finden. Die alleinstehende Frau verstand ihr Zögern, ohne weiter in sie zu dringen, nahm ihr aber das Versprechen ab, bei dem Fest für eine halbe Stunde wenigstens vorbeizuschauen. In der Nacht vor dem Fest erwachte sie und sah in den Augenwinkeln die flatternde Silhouette eines Menschen, der um ein Feuer tanzt. Sie stürzte ins Bad, schaltete das Licht ein. Das Feuer war erloschen. Ein paar Holzscheite rauchten noch.

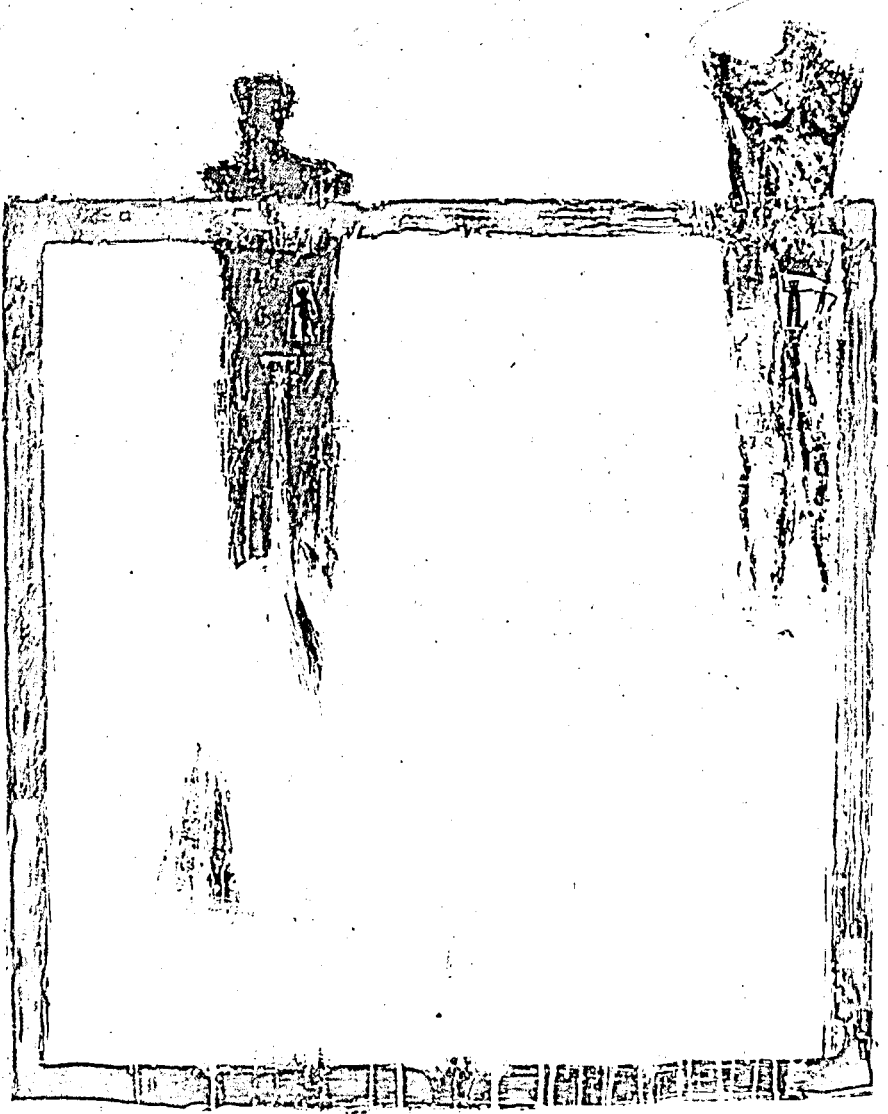
Das Wetter am nächsten Morgen war strahlend schön, er kränkelte seit dem Umzug trotzig und saß in der Ecke ihres linken Auges. Der Hausmeister, ein behäbiger Mittdreißiger, forderte sie zum Tanzen auf. Sie sah zu den vom Wind ungestüm bewegten Kastanien auf und nickte. Die Musik setzte ein, sie tanzten, danach führte er sie wieder zu ihrem Platz. Er stand noch eine Weile unentschlossen vor ihr, versprach ihr, in den nächsten Tagen einmal vorbeizukommen, um den tropfenden Wasserhahn zu reparieren, und ging dann erleichtert, um die Sonnenschirme festzuzurren, denn der Himmel war schwarz geworden, es würde regnen, so viel war gewiß. An ihren

Füßen strich mit gestäubtem Fell der Kater ihrer Nachbarin vorbei. Sie sah verloren auf die Tanzfläche. Regen prasselte auf die Sonnenschirme und feuerte die Tänzer zu immer ausgelasseneren Verrenkungen ihrer jungen Körper an. Die nette Nachbarin brachte ihr eine Tasse Kaffee und setzte sich zu ihr. Ohne davon zu trinken stand sie auf, verabschiedete sich umständlich und ging in den strömenden Regen hinaus zur Tanzfläche. Der Wind fetzte Blätter und kleine Äste von den Kastanien, sie tanzte. Um sie bildete sich ein Kreis aus Vorsicht und Unbehagen gegenüber der Frau, die zum Tanzen im Regen viel zu alt schien und sich nicht zur Musik aus den Lautsprechern drehte. Sie rührte sacht ihre Arme zu einer Melodie in ihrem Kopf. Es war eine Arie aus einer Oper, die sie vor Jahren einmal voller Erstaunen und Vorahnung gehört hatte. Der Regen floß ihr über das Gesicht. Da knackte es in ihr, er stand heiser hustend in ihrem Auge auf, sträubte sich wie eine Katze und tanzte, ihr den Rücken zukehrend, zu der stampfenden Musik aus den Lautsprechern. Er wurde immer wilder, sie ließ die Arme sinken, sie dachte wieder an den tanzenden Panther, den sie einmal im Zirkus gesehen hatte. Die Melodie in ihrem Kopf war verstummt, sie bedeckte das Gesicht mit beiden Händen und lief in ihre neue, kalte Wohnung.

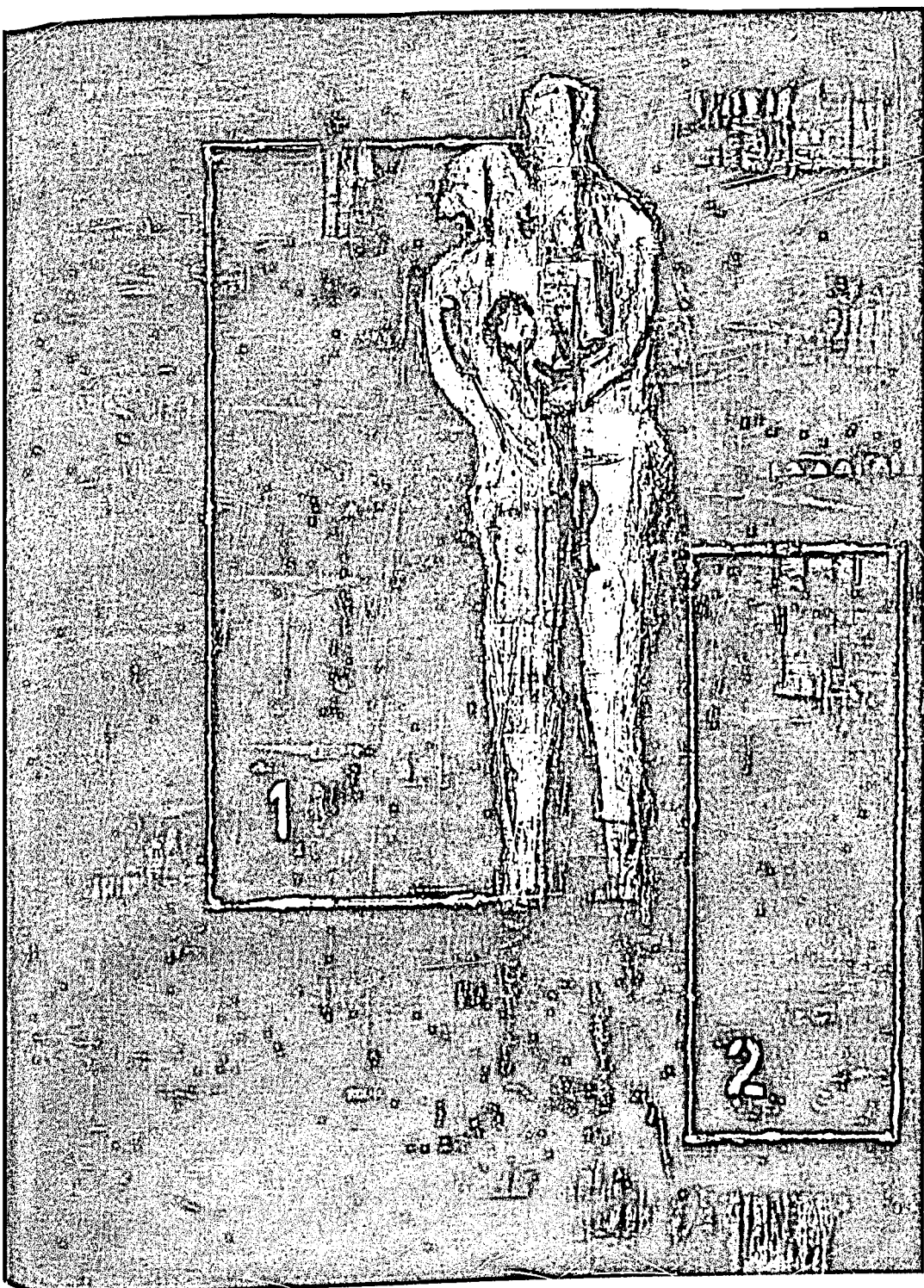
Im Bad schaltete sie das Licht ein und sah in den Spiegel. Sie hatte die ganze Zeit geweint, ohne es zu merken. Er stand sprungbereit und grinste ihr Spiegelbild an. Ihre Augen beschlugen sich. Er zuckte zusammen. Er spiegelte sich in ihren Tränen und erkannte darin sein Gesicht. Es war nichts Menschliches mehr darin. Es war das unbewegte Gesicht eines in die Ecke getriebenen Tieres. Er hielt inne, wartete ein paar Sekunden, dann schlug er los. Schlug mit seinen Fäusten so lange auf ihr Auge ein, bis sie das Bewußtsein verlor. Der Spiegel war zerbrochen.

Im Krankenhaus sagte ihr eine freundliche Stimme, Sie sind blind! Er hatte ihr Auge mit seinen Tatzen zerschlagen, das andere hatte sie sich vor Schmerzen ausgeweint. Die Ärzte konnten es ihr auch nicht anders erklären, als daß ihre Augen wie eine panisch flackernde Kerze plötzlich und ohne erkennbaren Grund erloschen seien.

Seitdem ist sie ruhig. Zu ruhig.



Victor Kraus: *Quadratur*, 1989



T. S. Eliot

Little Gidding

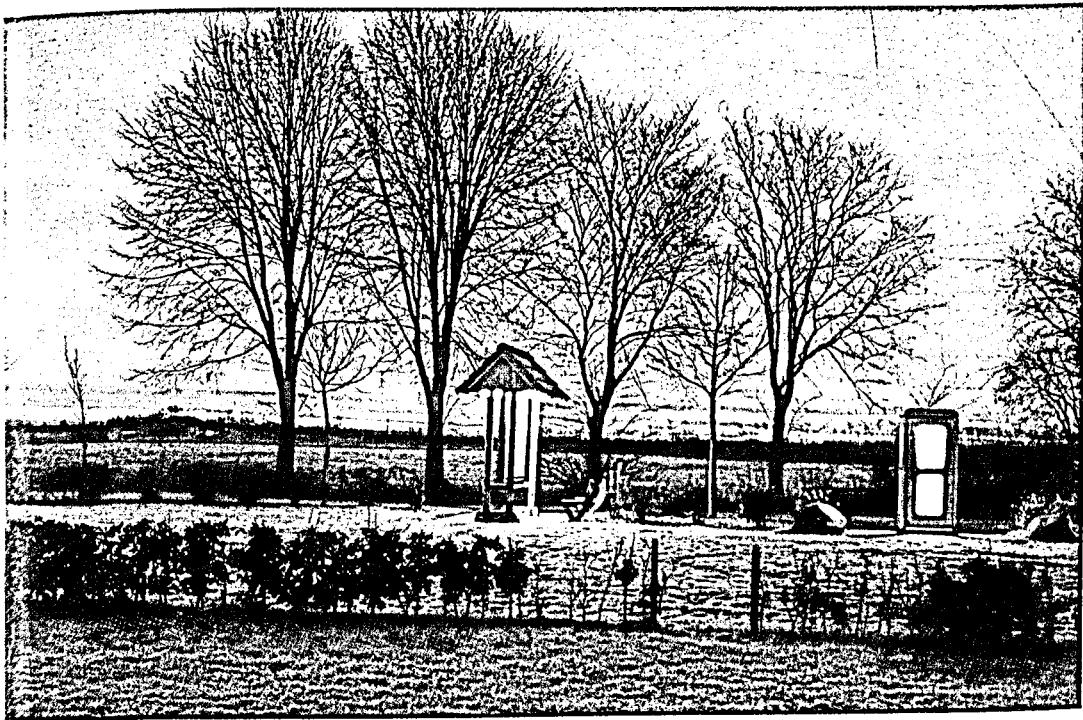
V

Was wir Anfang nennen, ist oft das Ende  
Und ein Ende machen heißt einen Anfang machen.  
Das Ende ist unser Ausgang. Auch jede Wendung,  
Jeder Satz, der gelingt (wenn jedes Wort richtig klingt,  
Am rechten Platz zur Unterstützung der anderen,  
Das Wort, weder schüchtern noch prahlend,  
Gleich sicher im Umgang mit Altem und Neuem,  
Das gebräuchliche Wort, genau doch nicht gewöhnlich,  
Das förmliche Wort, präzis doch nie pendantisch,  
Das zusammengehörige Gespann, einträchtig im Tanz)  
Jede Wendung, jeder Satz ist Ende und Anfang,  
Jeder Vers ein Grabspruch, und jedwedens Tun  
Ein Schritt auf den Richtblock zu, ins Feuer, in den Meerschlund.  
Oder zu einem unentzifferbaren Stein: von dort gehn wir aus.  
Wir sterben mit den Sterbenden:  
Sieh, sie scheiden und wir gehen mit ihnen.  
Wir werden mit den Toten geboren:  
Sieh, sie kehren wieder und führen uns mit.  
Der Augenblick der Rose, der Augenblick der Eibe  
Sind von nämlicher Dauer. Ein Volk ohne Geschichte  
Ist nicht erlöst aus der Zeit, denn die Geschichte ist ein Muster  
Aus zeitlosen Augenblicken. Drum, die weil es dämmert,  
An einem Winternachmittag in einer abgelegenen Kapelle  
Ist Geschichte jetzt und England.

Angezogen durch diese Liebe, und die Anrufung dieser Stimme

Werden wir nicht nachlassen in unserm Kundschaften  
Und das Ende unseres Kundschaftens  
Wird es sein, am Ausgangspunkt anzukommen  
Und den Ort zum erstenmal zu erkennen.  
Durch das unbekannte, erinnerte Tor,  
Wenn der letzte Fleck Erde, der zu entdecken bleibt,  
Jenes ist, das den Anfang gebildet;  
An dem Quellengrund des längsten Stromes  
Die Stimme des verborgenen Wasserfalls,  
Und die Kinder im Apfelbaum,  
Unerkannt, weil nicht erwartet,  
Aber gehört, halb-gehört, in der Stille  
Zwischen zwei Wellen der See.  
Rasch nun, hier, jetzt, immer –  
Ein Zustand vollendeter Einfalt  
(Der nicht weniger kostet als alles)  
Und alles wird gut sein,  
Jederlei Ding wird gut sein und  
Wenn die Feuerzungen sich nach innen falten  
Zum Schifferknoten aus Feuer  
Und eins werden Feuer und Rose.

aus: Vier Quartette  
Deutsch von Nora Wydenbruck



Jochen Missfeldt: [ohne Titel], 1996

## Die Autoren dieses Programmbuches

Robert Braunmüller, geboren 1960 in München. Studium der Kommunikationswissenschaft, Theaterwissenschaft und Neueren Deutschen Literaturgeschichte in München. 1984/85 Regieassistent bei Inszenierungen von Joachim Herz anlässlich der Wiedereröffnung der Semperoper in Dresden. Vorbereitung einer Dissertation im Bereich der literaturwissenschaftlichen Librettoforschung.

Jolyon Brettingham Smith, geboren 1949 in Southampton/England. Komponist, Dirigent, Darsteller, Autor, Moderator. Studium der Philosophie und der Psychologie an der Universität Cambridge. Studium der Musikwissenschaft in Heidelberg und Berlin. Kompositionsstudium bei Isang Yun an der Berliner Hochschule für Musik. 1973 1. Preis für die Oper *The Death of Cuchulain* bei den Nürnberger Tagen des zeitgenössischen Musiktheaters. 1975-81 Musikdirektor der Stadt Castlebar/Irland. Lebt in Berlin-Spandau. Professor für Musiktheorie an der Hochschule der Künste Berlin, Rundfunkarbeit.

Michael Dorner, geboren 1973 in München. Dramaturgie-Studium an der Bayerischen Theaterakademie, Studium an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Freier Autor. Dramaturgische Tätigkeit bei Produktionen der Bayerischen Theaterakademie.

Siegfried Höfling, geboren 1951 in Floß. Studium der Psychologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Promotion zum Dr. phil., 1988 Habilitation. Psychotherapeut sowie außerplanmäßiger Professor für Psychologie an der LMU München. Geschäftsführer der Hanns-Seidel-Stiftung.

Richard Jones, geboren in London. Zahlreiche Schauspiel- und Musicalinszenierungen u. a. am Old Vic, am Royal National Theatre, am Phoenix Theatre (West End) und am Eugene O'Neill Theatre (Broadway, New York). Mehrere Auszeichnungen, u. a. Laurence Olivier Award. Seit 1984 Operninszenierungen bei den Bregenzer Festspielen, an der English National Opera, der Niederländischen Oper Amsterdam, der Opera North, am Royal Opera House, Covent Garden, London (1994/95 *Der Ring des Nibelungen*; dafür Outstanding Artistic Achievement Award der Evening Standard 1996) und an der Bayerischen Staatsoper: 1994 *Giulio Cesare* (von der Zeitschrift *Opernwelt* als Produktion des Jahres ausgezeichnet) und 1998 *The Midsummer Marriage*. 1997 Inszenierung des Musicals *Titanic* (Tony Award für das beste Musical des Jahres) am Lunt-Fontane Theatre (Broadway, New York).

Ulrich Schreiber, geboren 1936 in Düsseldorf. Studium der Philosophie und Literaturwissenschaftun. Lebt als freier Musik- und Theaterkritiker in Düsseldorf. Verfasser des Schallplattenführers *Klassik/Auslese*, 1979, 3. Aufl., sowie einer Geschichte des Musiktheaters, *Die Kunst der Oper (Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution, Bd. I, 1988; Das 20. Jahrhundert, Bd. II, 1991; Bd. III in Vorbereitung)*. Zahlreiche literatur- und musikgeschichtliche Aufsätze.

Thomas Wagner, geboren 1961 in Bad Dürkheim. Studium der Theaterwissenschaft, der Neueren Deutschen Literatur und der Geschichte in München. 1988 Magisterexamen mit einer Arbeit über Korngolds *Die tote Stadt*. Studium der Erziehungswissenschaft, Psychologie, Germanistik und Anglistik in Landau. Seit 1984 Tätigkeiten als Regieassistent, Abendspielleiter und Regisseur sowie als Schauspieler, Musicaldarsteller und Chansonnier an Theatern in Deutschland und der Schweiz. Seit 1993 Leitender Regisseur des Quasi So Theaters in Ibbenbüren.

# The Story

## Act I (Morning)

Friends assemble before dawn for the runaway marriage of Mark and Jenifer. But they are frightened away by the strange people that come at sunrise out of the temple. Mark himself has an argument with the temple Ancients. Indeed his wedding day starts badly, for he next has a quarrel with Jenifer. They go off in different directions. King Fisher tries to trace his absconding daughter, but neither Bella nor Jack can help him. At the climax of King Fisher's frustration Mark and Jenifer return, strangely changed by their adventures. They find themselves in even sharper disagreement and got off anew.

## Act II (Afternoon)

Strephon, the young temple dancer, is waiting to begin the midsummer ritual but is interrupted by people singing as they go by. Bella draws Jack aside to try to get him to propose to her and they sing a tender duet. As though evoked by the magic of their love, three Ritual Dances follow: "The Earth in Autumn"; "The Waters in Winter"; "The Air in Spring". The sacrificial end of these dances is interrupted just in time.

## Act III (Evening and night)

People are singing and dancing after a meal. King Fisher sends them off to fetch Sosostris. While they are gone he issues a challenge to the Ancients concerning the recovery of his daughter Jenifer. The chorus return. King Fisher consults Sosostris, who with reluctance undertakes the burden of her clairvoyance. Eventually she describes the ancient ritual of the "Divine Marriage". King Fisher loses patience and commands Jack to unveil her. After a considerable exchange Jack makes choice of his own destiny and he and Bella go off together. King Fisher himself unveils Sosostris, but he cannot sustain what he then sees. From the death of King Fisher springs the fourth of the Ritual Dances: "Fire in Summer". As dawn comes again Mark and Jenifer, their quarrel over, meet at last for their midsummer wedding.

Michael Tippett (1955)

# Résumé

## Acte 1 (Le matin)

Au petit jour, des amis se rassemblent pour célébrer le mariage clandestin de Mark et de Jenifer. Mais ils sont effrayés par des gens étranges qui sortent du temple au lever du soleil. Mark a une altercation avec les anciens du temple. À vrai dire, le jour de son mariage n'est pas placé sous une bonne étoile puisqu'après, il se dispute avec Jenifer. Ils se séparent en prenant chacun une direction différente. Le roi Fisher essaie de retrouver sa fille, qui s'est enfuie secrètement, mais ni Bella ni Jack ne peuvent l'aider. Alors que la frustration du roi Fisher est au plus haut point, Mark et Jenifer reviennent, étrangement métamorphosés par leurs aventures. Ils se retrouvent encore plus en désaccord qu'auparavant et disparaissent à nouveau.

## Acte 2 (L'après-midi)

Strephon, le jeune danseur du temple, s'apprête à commencer les rites de la Saint-Jean; il est interrompu par des gens qui passent par là en chantant. Bella entraîne Jack à l'écart pour le persuader de formuler sa demande en mariage: ils entonnent un duo plein de tendresse. Comme suscitées par la magie de leur amour, trois danses rituelles s'ensuivent: «La terre à l'automne», «Les eaux en hiver», «L'air au printemps». La fin tragique de ces danses est interrompue juste à temps.

## Acte 3 (Le soir et la nuit)

Des gens chantent et dansent après un repas. Le roi Fisher les envoie chercher Sosostris. Ensuite, il met les anciens au défi de retrouver sa fille Jenifer. Le chœur revient. Le roi Fisher consulte Sosostris qui accepte à contrecœur d'assumer les souffrances provoquées par l'exercice de la voyance. Elle finit par décrire l'ancien rite du «mariage divin». Le roi Fisher perd patience et ordonne à Jack de retirer son voile à Sosostris. Mais Jack décide de prendre en main sa propre destinée et quitte ce lieu avec Bella. Le roi Fisher enlève alors lui-même le voile de Sosostris: il ne peut supporter ce qui se présente à sa vue. De la mort du roi jaillit la quatrième des danses rituelles: «Le feu en été». Quand le jour pointe à nouveau, Mark et Jenifer se retrouvent. Leur discorde s'est dissipée. Ils sont prêts pour leur mariage de la Saint-Jean.

Michael Tippett (1955)

Traduction: Étienne Gillig

# Bilderverzeichnis

	Seite
Michael Tippett <i>Foto: Mike Ewans</i>	6
<i>William Blake</i> The Fall of Man	19
<i>Hermann Pautsch</i> Szenen in der Metro	20/21
Michael Tippett und Benjamin Britten	24
Tippett am Klavier in seinem Haus in Wiltshire	28
Tippett bei der Arbeit an seiner 3. Symphonie	29
Michael Tippett und Colin Davis	30
<i>Man Ray</i> Rayographie	33
<i>Günter Weseler</i> Kundalini (Schlange)	36/37
<i>Günter Weseler</i> Fluß	36/37
St. Pancras Station, London	39
<i>William Blake</i> The Marriage of Heaven and Hell (Titelblatt)	41
<i>Merry Maidens</i> , Steinkreis in Cornwall <i>Foto: Udo Haafke</i>	45
<i>William Blake</i> The Song of Los	47
<i>William Blake</i> The Marriage of Heaven and Hell (Illustrierte Seite)	53
<i>Marina Abramović</i> Waiting Room	56
<i>Marina Abramović</i> Waiting Room (Version II)	57
<i>Jochen Missfeldt</i> [ohne Titel]	58
<i>Merve</i> Bündel	59
<i>Duane Michals</i> The Illuminated Man	63
<i>William Blake</i> The Whirlwind of Lovers	65
<i>Magdalena Abakanowicz</i> Abakans	68
<i>Magdalena Abakanowicz</i> Heads	69
Piccadilly Circus Station, London <i>Foto: Ulf Müller-Moewes</i>	71

<i>Oskar Kokoschka</i> Michael Tippett	89
<i>Tamer Serbay</i> [ohne Titel], im Watt der Nordsee	90
<i>Tamer Serbay</i> [ohne Titel], vor der Flut 2 an der Nordsee	91
Carl Gustav Jung	93
<i>Julião Sarmento</i> Sonho Negro	97
<i>Carsten Nicolai</i> Geteilte Welt	102
<i>Carsten Nicolai</i> Corpus	103
<i>Herbert List</i> Der Geist des Lykabettos I	106
<i>Ludwig von Hofmann</i> Tanzendes Paar	111
Tarotkarten aus dem <i>Zigeunertarot</i> (Walter Wegmüller)	114ff
<i>Julião Sarmento</i> Catorze Anos Depois (I)	121
<i>Antony Gormley</i> Another Place	122/123
<i>Antony Gormley</i> Another Place	124/125
<i>Man Ray</i> Noire et Blanche (Kiki and the Mask – positiv)	126
<i>Man Ray</i> Noire et Blanche (Kiki and the Mask – negativ)	127
<i>Jörg Kaminski</i> 170719932041	130
<i>Jörg Kaminski</i> Position: Erwartung des Horizonts	132
<i>Joseph Beuys</i> Zauberinnen	136
<i>Joseph Beuys</i> Zauberinnen	137
<i>El Lissitzky</i> Das dritte Auge	142
<i>Eithné Jordan</i> Double Faced Head	143
Plakat zum Festival of Britain 1951	149
Der <i>Skylon</i> im Bau	150
Entwurf der Waterloo Station von Gordon Taits	151
Modell der South Bank in London	151

Homes for All	152
Gremlin Grange	152
Wohlstandssymbole der bürgerlichen Nachkriegsgesellschaft	153
Szene aus dem Film <i>Seven Days To Noon</i>	154
Szenen aus dem Film <i>The Lavender Hill Mob</i>	155
Szenen aus dem Film <i>Passport To Pimlico</i>	156
<i>Wilfried Hösl</i> London, September 1995	158
<i>Franz Radziwill</i> Der Todessturz Karl Buchstätters	159
<i>Tony Oursler</i> Who's	161
<i>Victor Kraus</i> Quadratur	166
<i>Victor Kraus</i> 1, 2	167
<i>Jochen Missfeldt</i> [ohne Titel]	169

# Inhalt

	Seite
<b>Die Handlung</b>	4
<i>Michael Tippett</i> Leitgedanke zur Partitur <i>The Midsummer Marriage</i>	7
<i>Walt Whitman</i> Song of Myself, 48/Gesang von mir selbst, 48	8/9
<i>Peter Jonas</i> Nachruf auf Michael Tippett	10
<i>Richard Jones</i> Gedanken zu Tippett und <i>The Midsummer Marriage</i>	12
Zeittafel Michael Tippett	14
Die Bühnenwerke Michael Tippetts	18
<i>Robert Gernhardt</i> Eigentlich nicht	20
<i>Botho Strauß</i> Komm, o Freund	21
<i>Jolyon Brettingham Smith</i> Dichter in dürftiger Zeit. Oder: Bilder der Versöhnung für eine zerrissene Welt. Michael Tippett, der Komponist Großbritanniens nach dem Zweiten Weltkrieg	22
<i>William Blake</i> Eingang	34
<i>William Butler Yeats</i> Eh die Welt erschaffen war	34
<i>William Butler Yeats</i> Er gedenkt vergessener Schönheit	35
<i>William Blake</i> Lachendes Lied	35
<i>William Butler Yeats</i> aus: Lapis Lazuli	36
<i>Michael Krüger</i> Im Labyrinth	38
<i>Jolyon Brettingham Smith</i> »Bilder der Vergangenheit und Formen der Zukunft«. Zu Tippetts Oper <i>The Midsummer Marriage</i>	40
<i>John Donne</i> Der Floh	51
<i>William Blake</i> aus: Die Hochzeit von Himmel und Hölle	52
<i>T. S. Eliot</i> <b>Burnt Norton I</b>	54
<i>T. S. Eliot</i> Burnt Norton III	55
<i>Tomas Tranströmer</i> Die Steine	56

<i>Tomas Tranströmer</i> Präludium II	57
<i>Otokar Březina</i> Sommersonnenwende	58
<i>William Blake</i> Der Garten der Liebe	59
<i>Robert Braunmüller</i> Eine moderne Zauberflöte? Tippetts Oper <i>The Midsummer Marriage</i> und ihr Vorbild	60
<i>Rose Ausländer</i> Lichtkraft	67
<i>Michael Tippett</i> aus: Glaubensfragen	68
<i>Moses Mendelssohn</i> Nach Wahrheit forschen	69
<i>Jorge Luis Borges</i> Das Labyrinth Elsa	70
<i>Michael Tippett</i> aus: Vom Standpunkt eines Komponisten	72
<b>Das Libretto</b>	73
<i>Michael Tippett</i> aus: Die Bühne	88
<i>Thomas Wagner</i> Selbsterkenntnis ist Selbstbefreiung. Zur Person und zum Werk von C. G. Jung	92
<i>W. H. Auden</i> If I could tell you	96
<i>Walt Whitman</i> Ein Selbst sing ich	96
<i>Hans Henny Jahnn</i> Vor der eisernen Gittertür des Parks	98
<i>Hans Blumenberg</i> Wenn die Sorge objektiv ist, muß das Glück subjektiv sein	101
<i>Hans Blumenberg</i> Warum sollte die Welt fortbestehen müssen	102
<i>Hans Blumenberg</i> Wer an die Götter nicht glaubt	103
<i>Siegfried Höfling</i> Erfahren statt begreifen. Der psychologische Zugang zu Tippetts Oper <i>The Midsummer Marriage</i>	104
<i>Michael Tippett</i> aus: Glaubensfragen	113
<i>Ingrid Zellner</i> Tarot – Spiegel der Seele	114
	177

<i>James Joyce</i> aus: Dubliner	118
<i>James Joyce</i> aus: Jugendbildnis des Dichters	119
<i>James Joyce</i> aus: Ulysses	120
<i>William Blake</i> aus: Die Hochzeit von Himmel und Hölle	121
<i>Michel Leiris</i> Frucht ohne Liebe	122
<i>T. S. Eliot</i> aus: Der Familientag	126
<i>T. S. Eliot</i> aus: Die Cocktail Party	127
<i>Ulrich Schreiber</i> Von Freud zu Jung – eine heitere Mythologie. Beziehungsauber in Tippetts <i>The Midsummer Marriage</i>	128
<i>Paul Valéry</i> Pythia	138
<i>T. S. Eliot</i> aus: Das Totenamnt	141
<i>Wolfgang Borchert</i> Das Brot	144
D. H. Lawrence an Thomas Dacre Dunlop, 7. Juli 1914	145
<i>Ingmar Bergman</i> aus: Szenen einer Ehe	146
Festival of Britain 1951	148
Ealing Comedies	154
<i>Cesare Pavese</i> Atlantic Oil	157
<i>Hans Blumenberg</i> Es mag sein, daß die Welt nicht zu existieren verdient Es wäre gut zu wissen	158
<i>Hans Blumenberg</i> Alles über Futurologie. Ein Soliloquium	159
<i>Michael Dorner</i> Glücklose Augen	160
<i>T. S. Eliot</i> Little Gidding V	168
Autorenverzeichnis	170
The Story in English	171
Résumé en français	172
Bilderverzeichnis	173
Nachweise	179

Bayerische Staatsoper, Staatsintendant Peter Jonas

Spielzeit 1997/98

Programmheft zur Münchner Erstaufführung THE MIDSUMMER MARRIAGE von Michael Tippett am 25. Februar 1998 im Nationaltheater München

Verantwortlich: Hanspeter Krellmann

Zusammenstellung, Redaktion und Gestaltung: Ingrid Zellner, Hanspeter Krellmann

Mitarbeit: Anett Opitz, Christina Schulze

Druck und Herstellung: J. Gotteswinter GmbH, München

#### Nachweise:

Originalbeiträge: Peter Jonas: Nachruf auf Michael Tippett (S.10); Richard Jones: Gedanken zu Tippett und *The Midsummer Marriage* (S.12); Jolyon Brettingham Smith: Dichter in dürftiger Zeit. Oder: Bilder der Versöhnung für eine zerrissene Welt. Michael Tippett, der Komponist Großbritanniens nach dem Zweiten Weltkrieg (S. 22); Jolyon Brettingham Smith: »Bilder der Vergangenheit und Formen der Zukunft«. Zu Tippetts Oper *The Midsummer Marriage* (S. 40); Robert Braunmüller: Eine moderne *Zauberflöte*? Tippetts Oper *The Midsummer Marriage* und ihr Vorbild (S. 60); Thomas Wagner: Selbsterkenntnis ist Selbstbefreiung. Zur Person und zum Werk von C. G. Jung (S. 92); Siegfried Höfling: Erfahren statt begreifen. Der psychologische Zugang zu Tippetts Oper *The Midsummer Marriage* (S.104); Ulrich Schreiber: Von Freud zu Jung – eine heitere Mythologie. Beziehungszauber in Tippetts *The Midsummer Marriage* (S.128); Michael Dorner: Glücklose Augen (S.160).

Abdruck des Librettos mit Genehmigung des Verlages Schott Musik International, Mainz (S. 73).

Michael Tippett, *The Midsummer Marriage* (Handlung), Royal Opera House, Covent Garden Limited, London 1996 (S. 4). – Michael Tippett, *The Midsummer Marriage*, Klavierauszug, Schott & Co. Ltd., London o.J. (S. 7).

– Walt Whitman, hrsg. von Ellman Crasnow, J. M. Dent, London 1996 (S. 8). – Walt Whitman, *Grashalme*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1968 (S. 9, 96). – Zeittafel Michael Tippett (Zusammenstellung: Anette Unger; S.14). – *Die Bühnenwerke Michael Tippetts* (Zusammenstellung: Christina Schulze; S.18). – Robert Gernhardt, *Lichte Gedichte*, Hoffmanns Verlag AG, Zürich 1997 (S. 20). – Botho Strauß, *Der junge Mann*, Carl Hanser Verlag, München Wien 1984 (S. 21). – Michael Tippett, *A Symposium on his 60th Birthday*, hrsg. von Ian Kemp, Faber and Faber, London 1965 (Deutsch von Ingrid Zellner: S. 27 Martin Cooper, S. 31 Norman Del Mar, S. 46 Robert Donington, S. 66 Peter Heyworth). – Michael Tippett, *A Child of Our Time*, Klavierauszug, Schott & Co. Ltd., London 1944 (Deutsch von Ingrid Zellner; S. 32). – William Blake, *Zwischen Feuer und Feuer*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1996 (S. 34, 35, 52, 59, 121). – William Butler Yeats, *Gedichte*, Peter Schifferli, Verlags AG. »Die Arche«, Zürich und H. E. Herlitschka, 1958 (S. 34, 35). – William Butler Yeats, *Werke I, Ausgewählte Gedichte*, Hermann Luchterhand Verlag GmbH, Neuwied und Berlin 1970 (*Lapis Lazuli* deutsch von Werner Vordtriede; S. 36). – Michael Krüger, *Aus der Ebene*, Carl Hanser Verlag, München, Wien 1982 (S. 38). – Christopher Fry, *Venus im Licht*, deutsch von Hans Feist, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1951 (S. 48). – John Donne, *Alchimie der Liebe*, Diogenes Verlag, Zürich 1996 (S. 51). – T. S. Eliot, *Werke*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1966/1988 (Gedichte S. 54, 55, 141, 168 zitiert nach: Suhrkamp Taschenbuch 1567, 1988; Dramen S.126, 127 zitiert nach: Suhrkamp Taschenbuch 1561, 1988). – Tomas Tranströmer, *Sämtliche Gedichte*, Carl Hanser Verlag, München Wien 1997 (S. 56, 57). – *Panorama moderner Lyrik*, hrsg. von Günther Steinbrinker in Zusammenarbeit mit Rudolf Hartung, Sigbert Mohn Verlag, o.O. 1960 (Otokar Březina; S. 58). – *Rose Ausländer*, Noch ist Raum, Gillis & Francke Verlag, Duisburg 1976 (S. 67). – Michael Tippett, *Essays über Musik*, hrsg. von Meirion Bowen, deutsch von Meinhard Saremba, Schott Musik International, Mainz 1998 (S. 68, 72, 88, 113). – Jorge Luis Borges, *Gesammelte Werke*, Carl Hanser Verlag, München 1983 (zitiert nach: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München 1986; S. 70). – C. G. Jung, *Worte der Seele*, hrsg. von Franz Alt, Herder-Verlag, Freiburg im Breisgau 1995 (S. 93, 94, 112). – W. H. Auden, *Gedichte/Poems*, Europa Verlags-AG, Wien 1973 (S. 96). – Hans Henny Jahnn, *Die Nacht aus Blei*, Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 1994 (S. 98). – Hans Blumenberg, *Die Sorge geht über den Fluß*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1987 (S.101). – *Tarot – Spiegel der Seele* (Ingrid Zellner; S.114). – James Joyce, *Werke*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. (S.118 *Dubliner*, deutsch von Dieter E. Zimmer, zitiert nach: Bibliothek Suhrkamp 418, Frankfurt a.M. 1984; S.119 *Jugendbildnis des Dichters*, deutsch von Georg Goyert, zitiert nach: Fischer Bücherei EC 11, Frankfurt a.M. 1960; S.120 *Ulysses*, zitiert nach: Deutscher Taschenbuch Verlag sr 49, München 1966). – Michel Leiris, *Leidenschaften*, Qumran-Verlag, Frankfurt a.M. (zitiert nach: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt a.M. 1992; S.122). – James George Frazer, *Der goldene Zweig*, deutsch von Helen von Bauer, Kiepenheuer & Witsch, Köln-Marienburg 1977 (zitiert nach: Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt a.M., Berlin, Wien, Ullstein Buch Nr. 3373; S.130). – Robert von Ranke-Graves, *Die Weiße Göttin*, deutsch von Thomas Lindquist unter Mitarbeit von Lorenz Wilkens, Medusa Verlagsgesellschaft mbH, Wien Berlin 1984 (zitiert nach: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek 1985; S.133). – Aldous

Huxley, Crome Yellow, Chatto & Windus, London 1974 (Deutsch von Ingrid Zellner; S.134). – Paul Valéry, Gedichte, Insel-Verlag Frankfurt a.M., o.J. (zitiert nach: Rowohlts Klassiker der Literatur und Wissenschaft, Band 11, 1962; S.138). – Wolfgang Borchert, Das Gesamtwerk, Rowohlt Verlag GmbH, Hamburg 1949 (S.144). – D. H. Lawrence, Briefe, deutsch von Elisabeth Schnack, Diogenes Verlag AG, Zürich 1979 (S.145). – Ingmar Bergman, Szenen einer Ehe, deutsch von Hans-Joachim Maass, © Ingmar Bergman, 1973, deutsche Ausgabe © Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 1975 (S.146, 147). – Festival of Britain 1951/Ealing Comedies (Dramaturgie; S.148-156). – Cesare Pavese, Sämtliche Gedichte, Claassen Verlags GmbH, Düsseldorf 1988 (zitiert nach: Cesare Pavese, Hunger nach Einsamkeit, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt a.M., 1991; S.157). – Hans Blumenberg, Die Vollzähligkeit der Sterne, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1997 (S.158). – Hans Blumenberg, Ein mögliches Selbstverständnis, Reclam Verlag, Stuttgart 1997 (S.159).

Für die Originalbeiträge alle Rechte vorbehalten.

#### *Abbildungen:*

Mike Evans, 1989, Archiv Schott Verlag (S. 6). – Morton D. Paley, William Blake, Phaidon Press Limited, Oxford 1978 (S. 19, 47, 65). – Hermann Pautsch, Metro (mit freundlicher Genehmigung; S. 20, 21). – Eric Walter White, Tippett and his Operas, Barrie & Jenkins Limited, London 1979 (S. 24, 29). – Michael Tippett, Those Twentieth Century Blues, Pimlico, London 1994 (S. 28). – Meirion Bowen, Michael Tippett, Robson Books Ltd., London 1997 (S. 30). – VG Bild-Kunst, Bonn 1998 (S. 33, 126, 127; Man Ray; S. 56, 57; Marina Abramović; S. 68, 69; Magdalena Abakanowicz; S.89: Oskar Kokoschka; S.102, 103; Carsten Nicolai; S.111: Ludwig von Hofmann; S. 136, 137; Joseph Beuys; S. 142: El Lissitzky; S. 159: Franz Radziwill). – Günter Weseler (mit freundlicher Genehmigung; S. 36, 37). – Manfred Hamm/Rolf Steinberg/Axel Föhl: Bahnhöfe, Nicolaische Verlagsbuchhandlung Beuermann GmbH, Berlin 1984 (S. 39). – William Blake, The Marriage of Heaven and Hell, Prestel-Verlag, München 1975 (S. 41, 53). – Udo Haafke/Elke Schwender, England, Artcolor Verlag GmbH, Hamm 1994 (S. 45). – Jochen Missfeldt (mit freundlicher Genehmigung; S. 58, 169). – Merve (mit freundlicher Genehmigung; S. 59). – Duane Michals, Werkübersicht, mit freundlicher Genehmigung des Schirmer/Mosel Verlages, München (S. 63). – Ulf Müller-Moewes (mit freundlicher Genehmigung; S. 71). – Tamer Serbay, Fotos: Heins Teufel (mit freundlicher Genehmigung; S. 90, 91). – Gerhard Wehr, C. G. Jung, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek 1969 (S. 93); Julião Sarmiento, Sammlung Klüser (mit freundlicher Genehmigung; S. 97, 121). – Herbert List Nachlaß Hamburg, Max Scheler (mit freundlicher Genehmigung; S.106). – Walter Wegmüller, Zigeunertarot, Sphinx Verlag, Basel o.J. (S.114–117). – Antony Gormley, Fotos: Dirk Reinartz, Installation des Cuxhavener Kunstvereins (mit freundlicher Genehmigung; S.122–125). – Jörg Kaminski (mit freundlicher Genehmigung; S. 130, 132). – Eithné Jordan (aus Privatbesitz, S. 143). – Mary Banham und Bevis Hillier (hrsg.), A Tonic to the Nation, Thames and Hudson, London 1976 (S. 149–151, S. 152 unten). – Colin Sorensen, London on Film, Museum of London 1996 (S. 152 oben). – Ulrich Kubisch, Laube auf Rädern, Georg Westermann Verlag GmbH, Braunschweig 1989 (S.153 oben). – Stefan Knittel, Victoria Motorräder 1901–1968, Schrader Verlag, Stuttgart 1995 (S. 153 Mitte). – Jürgen Lewandowski, Das Jahrhundert des Automobils, Südwest Verlag GmbH & Co. KG, München 1985 (S. 153 unten). – UGC London (S. 154–156). – Wilfried Hösl (S. 158). – Tony Oursler: Courtesy of the artist and Metro Pictures New York (S. 161). – Victor Kraus (mit freundlicher Genehmigung; S. 166, 167).

Titelbild und Umschlag: Mendell & Oberer

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

