

Vera Viehöver

Erschienen in: „Warum wir eine Manonoper schrieben“. Grete Weil und Hans Werner Henze. In: Sibylle Schönborn (Hg.): Grete Weil.(= text + kritik Bd. 182, April 2009), S. 29–43.

„Warum wir eine Manonoper schrieben“

Grete Weil und Hans Werner Henze

In der 1992 erschienenen autobiographischen Erzählung „Guernica“ erzählt Grete Weil von dem Wiedersehen mit einem Jugendfreund, der – anders als sie selbst – schon früh in die USA emigriert ist und nun seit Jahrzehnten in New York lebt. Um das stockende Gespräch in Gang zu halten, erzählt Weil dem Freund, der sich früher sehr für Musik begeistert hatte, dass sie einmal das Libretto zu einer Oper verfasst habe:

„Für welchen Komponisten?“

„Hans Werner Henze.“

„Kenne ich nicht.“

Wieder bin ich verwirrt; es wäre früher ganz ausgeschlossen gewesen, daß er jemanden wie Henze nicht kannte.

„Dieser Henze ... ein Deutscher?“

„Ja, sicher.“

„Ein Nazi.“ Keine Frage. Eine Feststellung.

„Kein Nazi.“

„Wie willst du das wissen?“

„Er ist 1926 geboren.“

[...]

„Ist die Oper aufgeführt worden?“ [...] „Warst du dabei?“

Ich nicke, und wieder zuckt er die Achseln. „Chacun à son goût. Ehrlich, ich verstehe dich nicht. Daß du in diesem Land herumreisen magst. Schließlich haben die Deutschen deinen Mann umgebracht. Hast du das vergessen?“¹

Die Geschichte dieses missglückten Wiedersehens erzählt Grete Weil in dem Band *Spätfolgen*, in dem sie die Nachwirkungen der NS-Zeit in der Gegenwart der 80er und 90er Jahre schlaglichtartig erhellt. Noch Jahrzehnte nach dem Krieg ist ihre Zusammenarbeit mit einem deutschen Komponisten für den in Amerika lebenden Freund ein Skandalon und schlechthin unverständlich. Die Episode macht damit deutlich, welche Provokation unmittelbar nach dem Krieg für viele Opfer der Verfolgung darin liegen musste, dass eine soeben aus dem Exil zurückgekehrte Jüdin deutsche Künstler nicht etwa aus sicherer Distanz beobachtete, sondern den Kontakt mit ihnen bewusst suchte, ja sogar gemeinsame Projekte initiierte. Sie zeigt auch, dass Grete Weil es offensichtlich nicht problematisch fand,

mit einem Künstler zusammenzuarbeiten, der immerhin eine durch die diversen Institutionen des NS-Regimes - Hitlerjugend, Arbeitsdienst, Kriegsdienst - geprägte Kindheit und Jugend verlebt hatte, wenn er sich auch bereits vor Kriegsende innerlich gegen den Nationalsozialismus - und den regimetreuen Vater - auf die Seite der überzeugten NS-Gegner gestellt hatte.²

Grete Weil und ihr Lebensgefährte Walter Jockisch lernten den damals erst 21jährigen Hans Werner Henze 1947 bei den im Vorjahr ins Leben gerufenen Ferienkursen für Neue Musik auf Schloss Kranichstein kennen, die Jockisch in seiner Eigenschaft als Intendant und Regisseur an der Darmstädter Oper besuchte. In dem 1974 entstandenen Text „Über meine Zusammenarbeit mit Henze“ erinnert sich Weil an die Eindrücke dieser ersten Begegnung: „Ein schmales, verhungert aussehendes Bübchen mit dem nervös-sensiblen Gesicht des Menschen, der, zu jeder Freude bereit, schon um das Leid weiss, gegen das er ankämpfen wird mit grosser Tapferkeit, am Anfang ganz auf die Schmerzen der Liebe bezogen, erst später beginnt sein politisches Engagement, der Protest gegen Unrecht und Unterdrückung.“³ Es entwickelte sich eine Freundschaft, die seitens des gutsituierten Paares Weil/Jockisch wohl auch von dem Bedürfnis getragen war, dem hochbegabten, aber so gut wie mittellosen und noch dazu psychisch labilen Musiker Fürsorge und Unterstützung zuteil werden zu lassen. Sie führten ihn in Berliner Künstlerzirkel ein, machten ihn u.a. mit dem Komponisten Paul Dessau und dem Maler Werner Gilles bekannt und ermöglichten ihm schließlich auch seine erste Reise nach Italien, in das Land, das bekanntlich seine und später auch Ingeborg Bachmanns Wahlheimat werden sollte.⁴

Umgekehrt scheint aber auch Henze die beiden älteren Freunde als schutzbedürftig erlebt zu haben. In seiner 1996 veröffentlichten Autobiographie *Reiselieder mit böhmischen Quinten* widmet er der Erinnerung an „die Jockischs“, wie er sie nennt, eine längere, sehr einfühlsame Passage. „Das Bündnis Walter-Grete“, so schreibt er dort, „glich dem Zusammenrücken von Verfolgten, die irgendwie überlebt haben, um bis zum Ende ihrer Tage eng umarmt über die verlorenen Geliebten zu trauern und sie nicht zu vergessen; die unaufhebbare Leere beklagend, die sie zeitlebens um sich fühlten“.⁵

Offensichtlich entstand schon recht bald die Idee, gemeinsam, das heißt zu dritt, eine Oper zu schreiben und zu inszenieren. Weil erinnert sich, dass es allerdings eine Weile dauerte, bis der geeignete Stoff gefunden war: „Wir hatten noch kein Sujet, aber sprachen immer wieder darüber, so müsste es sein, so könnte es werden, bis Henze eines Tages kam und sagte, er habe die *Manon Lescaut* des Abbé Prévost gelesen, das sei der Stoff.“⁶ Die „*Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*“, wie der Originaltitel des 1731 erschienenen Romans lautet, handelt von den verhängnisvollen Folgen einer unzügelbaren Leidenschaft. Der Philosophiestudent des Grieux begegnet unmittelbar vor Beginn seines Theologiestudiums der jungen Manon Lescaut, die gegen ihren Willen in ein Kloster gebracht werden soll. Des Grieux, von einer heftigen Zuneigung erfasst, verwirft alle seine Pläne und flieht mit ihr nach Paris. Das Liebesglück ist jedoch nur von kurzer Dauer: Manon

lässt sich auf Betrügereien und fragwürdige Affären ein. Um sie nicht zu verlieren, lässt des Griex sich selbst mehr und mehr in das gefährliche Leben der Geliebten und ihres skrupellosen Bruders hineinziehen. Als Manon schließlich zusammen mit Dirnen und Verbrechern nach Amerika deportiert wird, folgt ihr des Griex. Von der Opferbereitschaft ihres Geliebten beeindruckt, erkennt Manon endlich den Wert wahrhafter Liebe und willigt in die Heirat ein. Doch zur Hochzeit kommt es nicht mehr, denn als das Paar wegen einer Duellaffaire noch einmal fliehen muss, stirbt Manon entkräftet in der amerikanischen Wüste.

Die Idee, dieses Sujet zu vertonen, kam Henze nach eigener Aussage allerdings nicht, wie Weil behauptet, nach der Lektüre des Prévostschen Romans, sondern nachdem er Georges Clouzots 1948 gedrehten Film „Manon“ gesehen hatte, der die Handlung in die Zeit der Résistance verlegt. Dieser Film habe zwar keinen besonderen Eindruck auf ihn gemacht, aber der Name „Manon Lescaut“ habe ihm gefallen. Der Roman sei ihm zu dieser Zeit ebenso noch unbekannt gewesen wie die nicht minder berühmten, im 19. Jahrhundert entstandenen Vertonungen des Stoffes.⁷ Nachdem allerdings Freunde eindringlich gewarnt hätten, es sei „crazy, ein bereits von Auber, Massenet und Puccini erfolgreich gesetztes Sujet zu wählen“, habe man wenn schon nicht von der Idee, so doch von dem allzu bekannten Titel Abstand genommen: „So nannten wir unser Stück *Boulevard Solitude*.“⁸ Von nun an traf man sich, wie Grete Weil berichtet, immer wieder zu dritt, bis das Szenarium feststand. Erst danach, als „die Folge der Bilder [...] festgelegt, ihr Inhalt bestimmt“ war, habe für sie die Arbeit am Schreibtisch und für Henze die Kompositionsarbeit begonnen.⁹ Den Text, den Weil ihm nach und nach lieferte, habe er größtenteils akzeptiert, wie er war; nur gelegentlich habe er selbst ein paar Zeilen geschrieben.¹⁰ Diese intensive Arbeitsphase fand größtenteils im Sommer 1950 in Grete Weils Haus in Rottach-Egern statt, wohin sie Henze eingeladen hatte [Abbildung 1: Henze-Photo von Weil]. Für Henze wurde die Oper ein großer Erfolg, ja eigentlich bedeutete *Boulevard Solitude* seinen Durchbruch zum international bekannten Komponisten. Für Grete Weil war es nach der Veröffentlichung der Erzählung „Ans Ende der Welt“ (1949) ein weiterer kaum beachteter Schritt in die literarische Öffentlichkeit der jungen Bundesrepublik Deutschland. Immerhin gehen einige Kritiker der beiden ersten Inszenierungen, d.h. der Uraufführung im Landestheater Hannover und der Erstaufführung an der Düsseldorfer Oper (beide 1952), auch auf das Libretto ein. Sie kommen zu sehr unterschiedlichen Urteilen über die Leistung der Librettistin: Während etwa der Kritiker der *Neuen Zeitung* Weil als „eminent begabte Autorin“ eines „fesselnden Librettos“ bezeichnet,¹¹ meint der Rezensent der *Abendpost*: „Man kann beim besten Willen nicht behaupten, daß die Verse Grete Weils Dichtung wären. Sie sind von Banalität und Langweiligkeit erfüllt, so daß es ein Glück ist, daß man das meiste von dem gesungenen Text nicht versteht.“ Vorgeworfen werden Weil vor allem „erotische Geschmacklosigkeiten“¹², etwa in einem Dialog zwischen Manon und ihrem Bruder.

So sehr Grete Weil in ihren rückblickenden Texten die Intensität der künstlerischen Zusammenarbeit mit Henze hervorhebt, sie sieht sich doch in ihrer Funktion als Librettistin eher als Dienstleisterin denn als eigenständige Künstlerin: „H. W. Auden, der später zwei Libretti für Henze schrieb, hat gesagt, das Textbuch sei ‚ein Privatbrief des Autors an den Komponisten.‘ So habe ich es gehalten. Es ging mir nicht darum, ein für mich gültiges Theaterstück zu schreiben, ich wollte Worte für HENZES Musik finden.“¹³ Henze teilte diese Auffassung von der Aufgabe des Librettisten. In einem einige Jahre später gegebenen Interview bekräftigt er, dass in einer Oper „alle szenischen und textlichen Vorgänge für die Musik erfunden werden und nicht die Ambition haben [sollten], literarisch für sich existieren zu wollen.“¹⁴ Der Komponist legte zudem besonderen Wert auf die in der traditionellen Oper eher selten genutzten Ausdrucksformen Pantomime und Tanz und betrachtete auch die Bühnenbilderei als eigene Kunstform. Filme und Graphiken zählt er ebenfalls ausdrücklich zu den Quellen der Inspiration für den Opern-Komponisten.¹⁵ Was Henze also vorschwebte, war eine neuartige Form des Musiktheaters, das alle Künste unter der Führung der Musik integrieren und dabei eine im Vergleich zur traditionellen Oper stärkere *visuelle* Wirkung entfalten sollte. Neben dem Regisseur Walter Jockisch und dem Dirigenten Johannes Schüler wirkten denn auch der Choreograph Otto Krüger und der eigens aus Paris geholte Bühnenbildner Jean-Pierre Ponnelle an der Inszenierung von „Boulevard Solitude“ mit. Die Faszination für das Visuelle und insbesondere für das Medium Film war etwas, das Grete Weil und Henze verband. Schon lange vor der Entstehung der Oper hatte Weil ihr Interesse an den besonderen Möglichkeiten des Films bekundet. In einem im Nachlass aufgefundenen Essay zum „Einfluss des Films auf moderne deutsche Prosa“, der wohl um 1930 entstanden ist,¹⁶ äußert sie die Ansicht, dass der Film dem Theater in bestimmter Hinsicht überlegen sei, und lobt einige zeitgenössische Autoren dafür, vom Filmisch-Visuellen ausgehende Schreibweisen entwickelt zu haben. Es ist anzunehmen, dass Weil die multimediale Inszenierung von „Boulevard Solitude“ auch als einen Versuch gesehen hat, die Grenzen des traditionellen Theaters zu überwinden und sich einer vom Visuellen ausgehenden Ästhetik zu nähern, bei der das Bild weitgehende Autonomie erlangt und der Mensch, wie sie in dem erwähnten Essay weiter schreibt, nicht „einziger Träger der Handlung“¹⁷ ist. In dem bereits erwähnten Text über die Zusammenarbeit mit Henze jedenfalls kennzeichnet Weil das ästhetische Konzept, das der Inszenierung zugrunde lag, als ein im Kern visuelles. Man habe des Grioux' Weg in die „undurchdringliche Einsamkeit“ im wörtlichen Sinne „zeigen“ wollen: „Zeigen, nicht im Strom einer veristischen Erzählung, nicht als spannendes Drama, sondern in lyrischen Bildern [...]“¹⁸ Die sieben Schauplätze – Bahnhofshalle, Mansardenzimmer in Paris, elegantes Boudoir, Universitätsbibliothek, Kaschemme, Schlafzimmer und Gefängnisvorplatz – sind somit mehr als kontingente Orte der Handlung. Sie sind für sie im Sinne ihrer Ästhetik des Zeigens „Bild-Zeichen“: „Wir verwenden das Bild, in dem der Zuschauer, mit einbezogen, zur eigenen Entscheidung aufgefordert wird. Bahnhof, Bibliothek, Kaschemme sind nicht mehr nur Ort, vom Ablauf der Handlung bestimmt, Kokain und Schnee nicht mehr nur Attribute der Story; sie alle sind

Zeichen und das bedeutet, sie sind die Sache selbst. Die Identifizierung von Ort und Mensch ist vollzogen.“¹⁹ Grete Weils Textbuch zur Oper erschien bereits 1951 unter dem Titel „Boulevard Solitude. Lyrisches Drama in sieben Bildern“ bei Schott in Mainz. Der im gleichen Jahr ebenfalls bei Schott veröffentlichte Klavierauszug enthält gegenüber dem Textbuch einige Varianten, die für die folgenden Ausführungen jedoch nicht erheblich sind.²⁰

„Warum wir eine Manonoper schrieben“ ist einer der beiden Texte betitelt, in denen Grete Weil auf die Zusammenarbeit mit Henze zurückblickt. Die Frage nach dem „Warum“ stellt sich in der Tat. Mit Blick auf Henze gestellt, müsste sie allerdings zunächst lauten: Warum überhaupt eine Oper? Die nach dem Krieg im Bereich der Neuen Musik tonangebende Darmstädter Schule, d.s. Boulez, Stockhausen, Nono u.a., hatte bekanntlich die Oper als angeblich bürgerliche und damit historisch überholte Kunstform für tot erklärt. Für Henze jedoch barg – und dies führte auch bald zum Bruch mit der Darmstädter Avantgarde – gerade die Oper ein revolutionäres Potential. Sie biete mehr als andere Kunstformen Möglichkeiten der Verständigung und sei „nicht für die Herrschenden geschrieben worden, sondern brüderlich für die Brüder“. Nicht die Oper sei reaktionär, bürgerlich sei viel mehr „ein lineares (undialektisches) Fortschrittsdenken“, das nach „andersartigen Formen von Musik und Musikmachen ruff[e], wie um der Realität zu entgehen [...]“. ²¹ Eine Oper zu schreiben bedeutete für Henze also an sich schon einen gegen bürgerlichen Reaktionismus gerichteten Akt - und keinesfalls einen Rückfall in eine veraltete bourgeoise Musikästhetik. Mit Blick auf das gesamte Produzententeam bleibt jedoch die Frage nach den Gründen für die Stoffwahl. Warum entschied man sich für ein Sujet, das das Opernpublikum als ziemlich verbraucht wahrnehmen musste? Wenn Henze auf diese Frage in einem kürzlich anlässlich seines 80. Geburtstags gegebenen Interview lapidar antwortet, er sei eben „jung und naiv“²² gewesen, vermag das nicht zu überzeugen. Eher ist davon auszugehen, dass das Künstlergespann Vorteile darin sah, einen Stoff aufzugreifen, dessen Bekanntheit mit großer Sicherheit vorausgesetzt werden konnte und der Qualitäten eines Mythos besaß. Für Henze steht die Oper mit dem Mythos als Erzählform *per se* in enger Verbindung. Jeder Opernheld, so erklärt er in einem seiner Essays unter Berufung auf Auden, sei „eine lokal gefärbte Verkörperung irgendeines Mythos“.²³ Grete Weils besonderes Interesse an mythischen Erzählungen ist ebenfalls bekannt. Bereits zu Beginn der 50er Jahre, also wahrscheinlich kurz nach Abschluss des Manon-Librettos, entstand ihr unveröffentlicht gebliebener Antigone-Roman. Doch nicht nur der Antigone-Mythos hat Weil bis an ihr Lebensende beschäftigt. Auch das mythische Geschwisterpaar, dessen Liebe von 'anderer' Art ist, taucht in immer wieder neuen Variationen in ihren Texten auf (vgl. dazu die Beiträge von Sibylle Schönborn und Elke Liebs in diesem Band). Die Geschwister Manon und Lescaut, die die Grenzen der bürgerlichen Rechtskonventionen um der gemeinsamen Sache willen skrupellos ignorieren und deren Gangsterpärchen-Beziehung mit der romantischen Liaison zwischen Manon und des Grioux konkurriert, mögen die Autorin noch zusätzlich für den Stoff eingenommen haben.

Wie aus einem ihrer Programmheftbeiträge hervorgeht, sieht Weil in der Geschichte der Manon Lescaut tatsächlich einen modernen „Mythos, von dem Franzosen des 18. Jahrhunderts intelligent erzählt, gültig für alle Zeiten“. ²⁴ Dieser Manon-Mythos wird von ihr jedoch in entscheidenden Punkten neu akzentuiert bzw. umgeschrieben. Zunächst ist in der Henze-Oper, anders als in den berühmten Vertonungen des 19. Jahrhunderts, nicht Manon, sondern des Grioux die Hauptfigur. Er stellt für Weil den Prototypus des „geistigen Menschen“ dar, der einem hübschen jungen Mädchen, einem „Luder“, so sehr verfällt, „dass er sein ganzes übriges Sein vergisst“ und am Ende „der völligen Einsamkeit ausgeliefert“ ist. Zwar sei auch Manon einsam, doch gehe sie im Gegensatz zu ihrem Liebhaber nicht an ihrer Einsamkeit zugrunde, sei diese doch „das ihr gemässe Element“. ²⁵

Mit der Konzentration auf des Grioux als zentrale Figur weicht Weil zwar von den älteren Opern-Libretti ab, nähert sich doch zugleich der Romanvorlage an, in der des Grioux' Schicksal ebenfalls im Mittelpunkt steht. Doch anders als den Romanlesern wird dem Publikum von „Boulevard Solitude“ ein versöhnliches Ende verweigert. Schon bei Prévost, so begründet Weil, sei Manons „Wandlung zur opfernden Frau, die in der Wüste den Liebestod stirbt, [...] mehr Zugeständnis an den Geschmack der Zeit als innere Notwendigkeit“ gewesen. Massenets und Puccinis Librettisten hätten sie dann im 19. Jahrhundert vollends zur Sentimentalen gemacht, „zur reuevollen Sünderin“, zu einer „Verwandte[n] der edlen und wirklicher Liebe fähigen Kameliendame“. Nach Wedekind, Strindberg und Freud aber sei „diese zarte Auflösung des Triebhaften nicht mehr möglich“. ²⁶

Darüber hinaus besteht die Bearbeitung, die Grete Weil vornimmt, vor allem in einer konsequenten Verdichtung der Romanhandlung. Die wesentlichen Elemente der Handlung übernimmt sie ebenso wie die zentralen Handlungsorte – abgesehen von allen Geschehnissen, die im Roman nach Manons Verhaftung liegen. Auch im Detail nimmt sie einige Veränderungen vor. So begegnen sich in ihrer Version des Stoffes Manon und Armand, wie der Protagonist hier wohl in Anspielung auf den Liebhaber der Marguerite in der „Kameliendame“ bzw. der Violetta in Verdis Oper „La Traviata“ heißt, in einer Bahnhofshalle, so dass von vornherein ein Gegenwartsbezug deutlich wird. Besonders auffällige Akzentsetzungen nimmt sie darüber hinaus in den Bildern 4 und 5 vor. Das 4. Bild zeigt Armand und seinen Freund Francis in der Universitätsbibliothek: Armand hat schweren Herzens Manon entsagt und sich wieder seinen Büchern zugewandt. Während der Chor auf Latein Verse aus Catulls „Carmina“ intoniert, taucht die Geliebte unvermutet auf und antwortet auf die Catull entlehnten Liebesworte Armands ebenfalls in der Sprache Catulls. Indem sie den 109. Gesang des Catull in deutscher Sprache singen, schwören sie einander ewige Liebe. Weil lässt damit an zentraler Stelle die Möglichkeit einer Kontinuität der humanistischen Tradition bis in die Gegenwart hinein aufscheinen – doch nur um sie im nächsten Augenblick als Illusion zu entlarven. Im 5. Bild zeigt sich, dass Armands Vertrauen in die Werte des Humanismus naiv war und der Wirklichkeit nicht mehr gerecht werden kann: Manon hat nämlich längst Beziehungen zu einem neuen Liebhaber aufgenommen. Armand, der nun offenbar drogensüchtig geworden ist und unter Entzug leidet, trifft in einer

Kaschemme auf Lescaut und bettelt ihn um Kokain an. Weil lässt den im Drogenrausch Delirierenden hier in die Rolle des Orpheus schlüpfen, der den endgültigen Verlust seiner Eurydike beklagt. Im letzten Bild beobachtet Armand als ein zur Tatenlosigkeit verurteilter Zuschauer, wie Manon zusammen mit anderen gefesselten Mädchen von einem Gefängnis in ein anderes transportiert wird. An dieser Stelle, die im Roman die Scharnierstelle zwischen Vor- und Nachgeschichte bildet, bricht die Geschichte ab.

Der Musikwissenschaftler Hans-Joachim Wagner hat in seiner 1988 erschienenen Dissertation zu „Boulevard Solitude“ zu Recht auf den symmetrischen Aufbau der Bilderfolge hingewiesen, aus dem sich situative Äquivalenzen zwischen Bild 1, 2 und 3 bzw. 5, 6 und 7 ergäben: Die Bilder 1 und 5 zeigten jeweils das Zusammentreffen von Armand und Manon, die Bilder 2 und 6 die Zweisamkeit, in die Lescaut einbricht, und die Bilder 3 und 7 die Einsamkeit Armands, in der Manon für ihn unerreichbar sei. Das Universitätsbild stehe nicht ohne Grund im Zentrum der Oper, denn es zeige die Einsamkeit des Menschen, der sich aus der realen Welt in eine Welt der Bücher, der Wissenschaft und Kunst zurückgezogen hat. Auf diese Weise werde ein „Flucht- und Kompensationsmechanismus“ aufgezeigt, der insbesondere für den Künstler typisch sei.²⁷ Die „Einsamkeit“ deutet Wagner dann aber im Folgenden nicht allein als Merkmal künstlerischer Existenz, sondern unter Verweis auf den französischen Existentialismus als Signum des Menschseins schlechthin. Insbesondere in der Zusammenschau mit den Dramen Jean Anouilh und Jean Cocteau²⁸ offenbare sich die existentialistische Grundaussage von „Boulevard Solitude“. So sei „Anouilhs existentialistische Philosophie mit ihrer Unmöglichkeit von zwischenmenschlicher Liebe aufgrund unterschiedlicher Auffassungen und Idealisierung des Gegenüber [!] sowie die daraus resultierende Einsamkeit“ auch das Thema der Oper.²⁹ Und wie Cocteau „Orphée“ zeige auch „Boulevard Solitude“ „ein Sinnbild des Seins“, in dem „zugleich [...] das Allgemeine und das Individuelle aufgehoben“ sei.³⁰ Die Oper verdeutliche am Beispiel des Gireux, dass das Individuum stets „auf sich selbst zurückgeworfen“³¹ bleibe, mithin zur Einsamkeit verurteilt sei.

Wagner verfällt hier in den ontologisierenden Sprachgestus, der für die existentialistische Literaturinterpretation, wie sie vor allem in den ersten Nachkriegsjahrzehnten gepflegt wurde, charakteristisch ist: Jenseits aller konkreten historischen Implikationen wird auf diese Weise die im Zentrum der Oper stehende „Einsamkeit“ ohne weiteres zum Signum einer *condition humaine* erhoben, die im Wandel der Geschichte unwandelbar immer die gleiche bleibt. Der Blick auf eine mögliche *condition historique* der „Solitude“ wird dadurch verstellt. Vieles spricht jedoch dafür, dass konkrete zeitgeschichtliche Bezüge in der Oper eine größere Rolle spielen, als es zunächst erscheinen mag. Grete Weil selbst deutet dies – allerdings recht vage – an, wenn sie in dem Text „Warum wir eine Manonoper schrieben“ zur Begründung der Stoffwahl feststellt, die Einsamkeit stelle „ein zentrales Problem unserer Zeit“ dar.³² Was für eine Art von Einsamkeit ist hier jedoch gemeint?

Interessant ist in diesem Zusammenhang zunächst, dass sowohl Henze als auch Weil immer wieder betont haben, die Wahl des Manon-Stoffes habe für sie vor allem private Gründe gehabt. In einem Film über Grete Weil, der in den 80er Jahren gesendet wurde, bemerkt der Komponist mit Bezug auf „Boulevard Solitude“: „Es sind eigene Geschichten, Privatleben im Libretto. Auch Dialoge mit Freunden.“³³ In ihrem Text über die Zusammenarbeit mit Henze weist Grete Weil ebenfalls ausdrücklich auf die private Dimension des Themas hin: „Die vernichtende Kraft der Liebe, das Ausgeliefertsein des geistigen Menschen, seine Einsamkeit. Ein grosses Thema, Henzes eigenes Thema.“³⁴ In seiner Autobiographie gibt der Komponist über das „Privatleben im Libretto“ bereitwillig Auskunft. Als er im Jahr 1950 nach Berlin gekommen sei, habe ihn die Ruinenlandschaft mit ihren „stehengebliebenen Brandmauern, Häuserskeletten und Schutthaufen“ zutiefst verstört. Um so mehr habe er sich von den „anrühigen Pinten und neuen Nightclubs“ angezogen gefühlt, die für ihn eine faszinierende nächtliche Gegenwelt zur Trümmerwelt des hellichten Tages gebildet hätten. Groß sei damals sein Wunsch gewesen, „in dieses extreme Gegendeutschland, in diese antibürgerliche, absonderliche, sehr am Rande der guten Gesellschaft existierende Bohème aufgenommen zu werden.“³⁵ Aber es sei ihm nie ganz gelungen, denn am Ende habe er sich „dann doch immer ein wenig vor dem Absinken und Untergehen“ gefürchtet. Immerhin habe er sich unter dem Eindruck von „zu viel Trümmer[n], Kälte, Schnee“ einer „Art kaltherziger Promiskuität“³⁶ hingegeben, die zum Ende seiner ersten festen homosexuellen Beziehung und schließlich auch zu einem Selbstmordversuch geführt habe.

Den Melancholiker des Grioux entwarf Weil offensichtlich als eine Identifikationsfigur für Henze. Er diene ihm offenbar als ein Alter Ego, an dem er jenes „Absinken und Untergehen“ durchspielen konnte, dem er in der Realität zuletzt doch entkam. Auch wenn diese psychologische Begründung für die Wahl des Manon-Stoffes sicher nicht ganz von der Hand zu weisen ist, erscheint es mir wichtig, auch die kollektive Dimension der Erfahrung von „zu viel Trümmer[n], Kälte, Schnee“³⁷ ins Auge zu fassen. In seinen 1964 unter dem Titel „Essays“ veröffentlichten Marginalien zur unmittelbaren Nachkriegszeit beschreibt Henze das Leben nach dem Krieg als eine unendliche Fahrt durch ausgestorbene Trümmerlandschaften: „Wir fahren pausenlos [...] in diesem Lande auf und ab, keine Hauptstadt findend, und das, was an Städten vorhanden war, waren Orte, wo in der Hitze der Wind den Trümmerstaub auftrieb, im Winter der Nebel das Nicht-Vorhandensein eines Zentrums verheimlichte.“³⁸ Diese endlosen trümmersäumten Straßen, den dominierenden visuellen Eindruck jener Jahre, sah Henze in den Gemälden des Malers Werner Heldt, mit dem er sich in dieser Zeit anfreundete, gültig ins Bild gebracht. Heldts Phantasie sei, so schreibt er in seiner Autobiographie, „von Spuk und Geistertum besetzt [gewesen]“, und seine Malerei, „Berliner Landschaften von grenzenloser Einsamkeit, jeglicher Lebewesen beraubt“, gebe ihm „auch heute noch jedesmal, wenn mir eine vor Augen kommt, einen Stich ins Herz“.³⁹

Werner Heldts Gemälde und Zeichnungen kreisen geradezu monomanisch um ein einziges Thema: die ausgestorbenen Straßen der Stadt Berlin.⁴⁰ Immer wieder öffnen sie den Blick auf Häuserzeilen, die von keinem menschlichen Leben mehr bewohnt sind, und visualisieren eine beklemmende Ereignislosigkeit. [Abbildung 2: Heldt] Es liegt daher durchaus nahe, in diesen Bildern eine Hauptanregung für den zumindest Anfang der 50er Jahre etwas modisch klingenden Titel „Boulevard Solitude“ und zugleich für die zentrale Bildidee der Inszenierung zu sehen. Denkt man an Grete Weils oben zitierte Äußerung zurück, die Schauplätze der Oper seien als Bild-Zeichen zu verstehen, so dürfte das auch für *den* Ort gelten, der alle anderen Orte, den Bahnhofsvorplatz, die Kaschemme, das Mansardenzimmer, das Boudoir und zuletzt auch die Bibliothek in sich aufnimmt: den Boulevard, **der im Übrigen auch auf dem Cover des Klavierauszugs visualisiert wird (Abbildung 3: Cover)**

Einer weiteren Bemerkung Henzes ist im Zusammenhang mit dem Schauplatz „Boulevard“ nachzugehen: In den Marginalien zum Jahr 1952 beschreibt er noch einmal das Lebensgefühl seiner Generation in den ersten Nachkriegsjahren: „Man denkt sich eine Wirklichkeit aus unter *enfants du paradis*, Masken und Larven. Romantik und Schwärmerei, mit denen man lebte, spielten sich vor Berliner Mondlandschaften ab wie auf Bildern von Werner Heldt [!] [...]“⁴¹ Henze stellt hier einen Bezug zwischen Heldts Straßenlandschaften und Marcel Carnés Film „Les enfants du paradis“ (deutsch: „Kinder des Olymp“) her, der, schon während des Krieges gedreht, nach Kriegsende ein Millionenpublikum erreichte. Im Mittelpunkt der Filmhandlung stehen die rätselhaft anziehende Garance, die in einer zweifelhaften Halbwelt zu Hause ist, und der als weißer Pierrot erfolgreiche Pantomime Baptiste, der ihr rettungslos verfällt. Auch in diesem Film wird also eine Variante des Manon-Mythos erzählt – und auch hier ist der Boulevard der zentrale Schauplatz der Handlung, genauer: der „boulevard du crime“, wie der erste Teil des Films betitelt ist. Auf diesem Boulevard findet die Geschichte um Garance und Baptiste schließlich auch ihr bitteres Ende: Baptiste verliert Garance, für die er soeben seine Familie verlassen hat, im Gewühle auf dem Boulevard, der plötzlich von unendlich vielen weißen Pierrots und Gestalten in Masken und Larven bevölkert ist [Abbildung 4: Schlusszene des Films „Les enfants du paradis“].

Der weiße Pierrot – in der französischen Komödientradition seit jeher der Melancholiker – hat nun am Ende der Oper seinen symbolisch aufgeladenen Auftritt. In der letzten Regieanweisung heißt es: „Aus Manon heraus wachsen einige Manon-Tänzerinnen, aus Armand heraus wachsen einige Pierrots in Weiß.“⁴² Versteht man die weißen Pierrots, die zum Schluss den Boulevard der Einsamkeit füllen, als visuelles Zitat, so wird damit nicht nur die Ikonographiegeschichte der Melancholie wachgerufen, sondern auch das Bild eines gigantischen Karnevals, der alles verschlingt und in dem die Liebenden zum Untergang verurteilt sind. Die nach der Uraufführung viel diskutierte Frage, ob die Oper eine Perspektive der Hoffnung lasse,⁴³ ist damit auf sarkastische Weise schon beantwortet. Der Boulevard, die Straße, kann somit im Sinne der visuellen Ästhetik, zu der sich Weil bekennt, als Bild-Zeichen für eine Topographie ohne Mitte, mithin für eine dezentrierte, orientierungslos gewordene Gesellschaft verstanden werden, in der die Einsamkeit des

Einzelnen nichts „Ewig-Menschliches“ ist, sondern Ausdruck einer Verstörung, die ihre konkrete historische Ursache in der Erfahrung des Krieges hat. Insofern ist Henzes Bemerkung, es gebe viel „Privatleben im Libretto“, zugleich als Hinweis darauf zu verstehen, dass die private Verstörung und Orientierungslosigkeit, die bei ihm selbst in einer fundamentalen persönlichen Krise kulminierte, zugleich die einer ganzen Generation war. Aus dieser Perspektive betrachtet, erscheint auch Grete Weils Bemerkung, sie betrachte ihr Libretto als einen „Privatbrief an den Komponisten“, in einem neuen Licht. Diese wäre damit nicht nur eine Äußerung zum eigenen Rollenverständnis als Librettistin, sondern auch eine verschlüsselte Bitte, den Text als eine echte Mitteilung zu lesen. Was wäre dann die Botschaft dieser Mitteilung? Als Privatbrief aufgefasst, könnte man das Libretto zunächst als eine Solidaritätsadresse auffassen: Indem sie für Henze schreibt und die Problematik *seiner* Generation – und nicht der eigenen – ins Zentrum ihrer Arbeit stellt, signalisiert Grete Weil die Bereitschaft, sich denen möglichst unvoreingenommen zu öffnen, die nicht in gleicher Weise wie sie selbst Opfer des Nationalsozialismus sind und dennoch unter den Nachwirkungen der NS-Zeit leiden. Man könnte somit Weils Textarbeit als einen Versuch sehen, Henzes subjektive und zugleich kollektive Leidenserfahrung zu verstehen, ohne diese von vornherein vor dem Hintergrund der eigenen traumatischen Erlebnisse zu relativieren. Dass Weil bereit war, über Henzes rein biographisch bedingte Verstrickung in das nationalsozialistische System umstandslos hinwegzusehen, mag dabei auch mit Sentimentalitäten zusammenhängen. Manches spricht dafür, dass sie in ihm, dem selbsternannten Bohémien und extravaganten Kämpfer gegen bürgerliche Verkrustung, einen verloren gegangenen Teil ihrer eigenen Persönlichkeit erkannte. In einem im Nachlass aufbewahrten Brief an Klaus Täubert, in dem sie ihre Erinnerungen an Klaus Mann und seinen Umkreis aufschreibt, heißt es über die gemeinsam verbrachte Vorkriegszeit: „Wir waren, viel mehr wahrscheinlich als Hemingway und die seinen [!] nach dem ersten Krieg, eine lost generation, ich bin eine der wenigen, die es überlebt hat, vielleicht weil ich ein bisschen bürgerlicher war.“⁴⁴

Doch als „Privatbrief“ ernstgenommen, signalisiert das Libretto nicht allein Weils Bereitschaft, sich in die Befindlichkeit einer neuen *lost generation* einzufühlen, vielmehr fordert es ebenso Einfühlung in das eigene, vollkommen andere Leiden. Denn wenn Armand sich in der Szene „Kaschemme“ im Drogenrausch in Orpheus verwandelt und den Tod seiner Eurydike beklagt, wird in seinem Lied Grete Weils eigene, ebenfalls nur scheinbar „private“ Klage hörbar: „Verboten war es mir, mich umzusehen. Ich hab es doch getan, vor Sehnsucht stumm./ Ich sah Eurydike im Licht/ der strengen Keuschheit, die die jungen Toten umweht,/ seltsam und lieblich lächeln./ Dann löschte sie/ wie eine Kerze aus. [...] Ich bin Orpheus! Und glaube/ an den Rausch,/ an den Traum,/ an den Tod. [...] Ich habe eine neue Philosophie erfunden,/ eine Philosophie für die Toten./ Denn warum sollen nur die Lebenden eine Philosophie haben,/ da sie doch soviel vulgärer und schlechter als die Toten sind?/ [...] Ich sterbe vor Bitterkeit,/ wenn ich Ihnen bei der Arbeit zusehe,/ Leichenschänder! [...] Selbst Gestorbene sind so verfeinert,/ daß sie als Luxusgeschöpfe/ dahindämmern wollen./

Dies aber ist bedeutungslos./ Auch im Tod darfst du den Geist nicht verraten.“⁴⁵ Wenn Manon, ihr Liebhaber und Lescaut auf diese verzweifelte Totenklage in einem unbekümmerten Terzett antworten: „Töricht ist Ihr vieles Reden,/ das Geschäft kommt in Gefahr./ Schließlich langweilt es doch jeden,/ stets zu hören, was einst war“,⁴⁶ wird der Text zum sarkastischen Kommentar zu Restauration und kollektiver Verdrängung. Das Libretto offenbart damit, dass Grete Weil auch da, wo sie als „Dienstleisterin“ bescheiden in den Hintergrund trat, ihrer kritischen Position Raum zu verschaffen wusste.

1 Grete Weil: „Guernica“, in: Dies. „Spätfolgen“, Zürich/Frauenfeld 1992, S. 5–27, hier S. 15f. – 2 Vgl. dazu Henzes Autobiographie: „Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926–1995“, Frankfurt/M. 1996. – 3 Grete Weil: „Über meine Zusammenarbeit mit Henze“. Typoskript aus dem Nachlass, S. 1. Abgedruckt im Programmheft zur Aufführung von *Boulevard Solitude* an der Bayrischen Staatsoper, München, 1974, S. 1. – 4 „Verstanden werden ist wunderbar.“ Hans Werner Henze im Gespräch mit Alfred Marquart. Hörfunksendung des SWR 2, 18. Juni 2006. Gedruckte Version unter: <http://www.swr.de/swr2/programm/2006/06/24/beitrag3.html> (19.11.2006). – 5 Henze: „Reiselieder“, a.a.O., S. 113f. – 6 Weil: „Zusammenarbeit mit Henze“, a.a.O., S. 1. – 7 Henze: „Reiselieder“, a.a.O., S. 113. – 8 Ebd. – 9 Weil: „Zusammenarbeit mit Henze“, a.a.O., S. 2. Vgl. auch Weils Darstellung der Arbeit an der Oper in dem Text „Hören. Grammophon und Schallplatten“ in diesem Band, S. XXX. – 10 Ebd., S. 3. – 11 H.H. Stuckenschmidt: Der arme Chevalier des Grieux. In: Die neue Zeitung, 19. Februar 1952. – 12 Willi Werner Göttig: Henze-Uraufführung skandalumwittert. In: Abendpost, 21. Februar 1952. – 13 Weil: „Zusammenarbeit mit Henze“, a.a.O., S. 2. – 14 Hans Werner Henze: „Komponist und Regisseur [1960]“. Gespräch mit Horst Georges. In: Ders.: „Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984“. Erweiterte Neuausgabe, München 1984, S. 86–89, hier S. 87. – 15 Hans Werner Henze: „'Boulevard Solitude' [1984]“. In: Ders.: „Musik und Politik“, a.a.O., S. 368–369, hier S. 368. Der Text entstand anlässlich der französischen Erstaufführung der Oper in Nancy. – 16 Grete Weil: „Der Einfluss des Films auf moderne deutsche Prosa“. Typoskript aus dem Nachlass. Münchner Stadtbibliothek Monacensia, S. 2. – 17 Ebd., S. 1f. – 18 Weil: „Zusammenarbeit mit Henze“, a.a.O., S. 2. – 19 Grete Weil: „Warum wir eine Manonoper schrieben“, in: Programmheft zur Inszenierung Wuppertal Spielzeit 1957/58, S. 2. – 20 Zum Vergleich der beiden Fassungen ausführlich: Hans-Joachim Wagner: „Studie zu 'Boulevard Solitude. Lyrisches Drama in 7 Bildern““, Regensburg 1988. – 21 Hans Werner Henze: „Die Oper gehört allen [1974]“. In: Ders.: „Musik und Politik“, a.a.O., S. 222–223, hier S. 223. – 22 „Verstanden werden ist wunderbar.“ Henze im Gespräch mit Alfred Marquart (Juni 2006), a.a.O. – 23 Hans Werner Henze: „Meine Theaterpläne [1964]“. In: Ders.: „Musik und Politik“, a.a.O., S. 89–90, hier S. 89. – 24 Weil: „Zusammenarbeit mit Henze“, a.a.O., S. 2. – 25 Weil: „Warum wir eine Manonoper schrieben“, a.a.O., S. 1. – 26 Grete Weil: „Manons Gestalt im Wandel der Zeiten“. In: Programmheft zu *Boulevard Solitude* des Operhauses Düsseldorf, Spielzeit 1952/53, o. P. – 27 Wagner: „'Boulevard Solitude'“, S. 105f. – 28 Dass Cocteau für *Boulevard Solitude* von Bedeutung gewesen ist, hat Henze selbst bezeugt, allerdings nicht als Vertreter existenzialistischer Denkmodelle, sondern vor allem als Gestalter. In der Oper sei „auch der Einfluß von Filmen, Graphiken und Literarischem Jean Cocteaus“ zu spüren. Vgl. Henze: „'Boulevard Solitude' [1984]“, a.a.O., S. 368. – 29 Wagner: „'Boulevard Solitude'“, a.a.O., S. 122. – 30 Ebd., S. 121. – 31 Ebd., S. 124. – 32 Weil: „Warum wir eine Manonoper schrieben“, a.a.O., S. 1. – 33 Frauengeschichten: Grete Weil. Sendung des Bayrischen Rundfunks, 10.09.1985. Zitiert nach Wagner: „'Boulevard Solitude'“, a.a.O., S. 101. – 34 Weil: „Zusammenarbeit mit Henze“, a.a.O., S. 1. – 35 Henze: „Reiselieder“, a.a.O., S. 107. – 36 Ebd., S. 111f. – 37 Ebd., S. 111. – 38 Hans Werner Henze: „Essays“, Mainz u.a. 1964, S. 12. – 39 Henze: „Reiselieder“, S. 108. – 40 Zahlreiche Beispiele für Heldts Straßenbilder bietet: Lucius Grisebach (Hg.): „Werner Heldt. [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Nürnberg, 2.12.1989 bis 11.2.1990.]“. Mit Beiträgen von Annie Bardon, Thomas Föhl, Lucius Grisebach und Diether Schmidt, 2. Aufl., Berlin 1990. – 41 Henze: „Essays“, a.a.O., S. 12. – 42 Grete Weil: Textbuch zu „Boulevard Solitude“, Mainz 1951, S. 23. – 43 Für den Regisseur der zweiten Inszenierung der Oper, die 1952 in Düsseldorf stattfand, Hartmut Boebel, gibt der Auftritt des Kinderchors am Schluss der Oper

„eindeutig sinngemäß eine ins Positive weisende Richtung“. Vgl. Programmheft zur Inszenierung des Opernhauses Düsseldorf, Spielzeit 1952/53. Archiv der Theatergeschichtlichen Sammlung des Landes NRW. - 44 Grete Weil: Brief an Klaus Täubert vom 14. Oktober 1976. Nachlass, München Monacensia. - 45 Weil: Textbuch zu „Boulevard Solitude“, a.a.O., S. 15f. - 46 Ebd., S. 16.