

Zeitschrift:	Dissonanz = Dissonance
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (2018)
Heft:	141
Artikel:	"Der Mensch ist ein Strandläufer am Meer der Ewigkeit" : Anmerkungen zu Heinz Hollingers Oper Lunea
Autor:	Brotbeck, Roman
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927446

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Der Mensch ist ein Strandläufer am Meer der Ewigkeit»¹

Anmerkungen zu Heinz Hollingers Oper *Lunea*

Roman Brotbeck

Am 4. März 2018 wird am Opernhaus Zürich Heinz Hollingers Oper Lunea – Lenau-Szenen in 23 Lebensblättern uraufgeführt. Im Zentrum steht der österreichische Dichter Nikolaus Lenau (1802–1850), der nach einem Schlaganfall zunehmend dem Wahnsinn verfiel. Mit der deutschen Romantik hat sich Holliger schon oft beschäftigt, aber bisher noch nie in solch experimenteller Vorgehensweise.

MA FIN EST MON COMMENCEMENT

Mit Fragmenten des späten Lenau komponierte Heinz Holliger von 2010 bis 2013 den Zyklus *Lunea, 23 Sätze von Nikolaus Lenau* für Bariton und Klavier. Das Werk wurde am 21. März 2013 im Opernhaus Zürich von Christian Gerhaher, Bariton, und Gerold Huber, Klavier, uraufgeführt. Ein Jahr später erfolgte in Frankfurt die Uraufführung der Fassung für ein Ensemble von 23 (!) Instrumenten mit Robert Koller und dem Ensemble Modern.

Unter den 23 Sätzen von Lenau gibt es nur ein einziges gereimtes Gedicht; Nikolaus Lenau hatte es acht Jahre vor seinem gesundheitlichen Zusammenbruch seinem Gedicht *Am Sarg eines Schwermütigen* als Epilog nachgestellt:

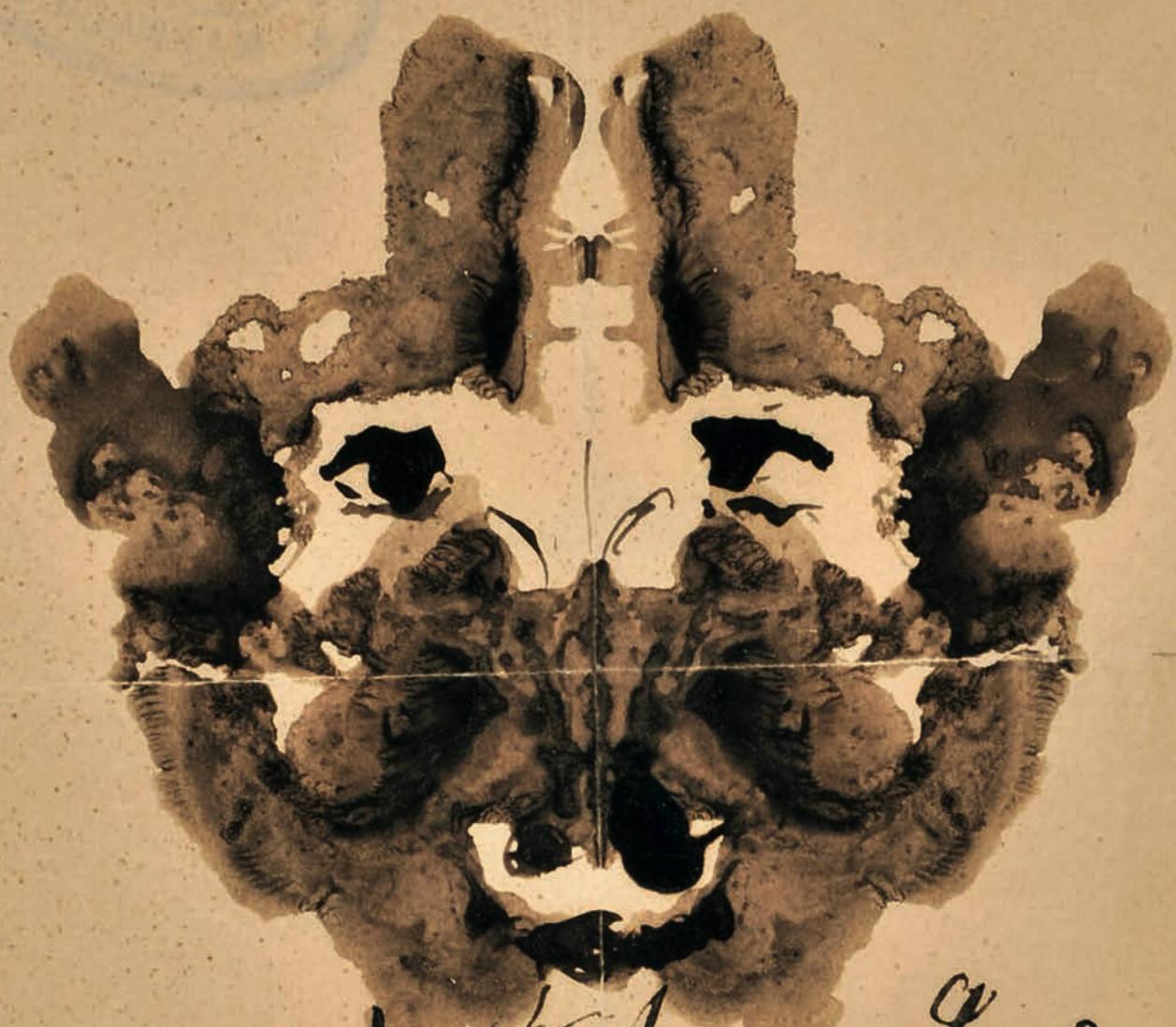
Um Mitternacht entstand dies Lied,
Zwölftmal erklang das Glockenerz,
Und zwölftmal Antwort gab mein Herz
Im dumpfen Strophensang
Dem dumpfen Glockenklang.

Lenau hat es in Erinnerung an den depressiven Schriftsteller und engen Schubertfreund Johann Mayrhofer gedichtet, der sich 1836 aus dem Fenster in den Tod stürzte. Im *Lunea*-Zyklus bildet es den letzten Teil; in der gleichnamigen Oper *Lunea*, die 2018 ebenfalls im Opernhaus Zürich uraufgeführt wird, steht dieses Gedicht am Anfang und läutet mit zwölf

unterschiedlich gefärbten Glockenschlägen auf Es wie ein Totenritual die Grundstimmung der Oper ein. Das eS steht für die Initialen von Schubert, der 1813 mit 16 Jahren das Nonett *Franz Schuberts Begräbnisfeier* (D 79) in es-Moll komponierte, und von Schumann, der 1850 den letzten seiner Lenau-Gesänge op. 90 *Der schwere Abend* mit dem Text «Dunkle Wolken hingen herab so bang und schwer» ebenfalls in es-Moll setzte. Der «Schlussvorhang» des *Lunea*-Zyklus ist also der Anfangsvorhang der Oper *Lunea*. – *Ma fin est mon commencement* heißt ein palindromisches Rondeau von Guillaume de Machaut, einem für Holliger wichtigen Komponisten des 14. Jahrhunderts.

HOLLIGERS DAVIDSBUND

1975 begann Heinz Holliger mit der Komposition seines monumentalen *Scardanelli*-Zyklus zu den späten Gedichten von Friedrich Hölderlin, den er während 16 Jahren erweiterte. Er entwickelte dabei eine Vertonungsform, bei der nicht nur einzelne Gedichte in Musik gesetzt, sondern das gesamte Leben und viele biographische Kontexte musikalisch verarbeitet werden; so spielt die Flöte, Hölderlins Instrument, eine entscheidende Rolle im Zyklus, und der Bruch in der Hälfte von Hölderlins Leben wird mit 37 und 73 zu den Strukturzahlen der Komposition: 73 Jahre alt ist Hölderlin geworden, 37 davon hat er als «unheilbar Geisteskranker» in Tübingen verlebt. Dieses biographische Komponieren hat Heinz Holliger seit



Ein Klecksport für den Landrat

Klecksographie nach Kerner

Justinus Kerner

AMAREKI
KIREAMA
ERAMIRA

AMERIC &
40.

hölzerne Holzst.
Hi-hat GRTR

Maracas

Bürste auf dunklem Fell
He/Klav. flachet Hand auf
Guero, Waschbrett
Text-Holzklavier

T.F.
(unv.)

KIRA MEA

ZU
S16

AMERIKA
MA REKIA
ERMI AKA
RAKAI ME
IMAKARE
KEMI ARA
AMERIKA
Wookee
claves
Mar
Gesp.

KADI E MA
Ki ARENA
KIRA MEA

RAKAI - ME
ERMI AKA
IMA KA RE
KARE KIKA

YF Y G & F.
MAKER AMI

RAMI KERA
RAKA MA
RRAA ME
AKRIME A
REI KA HA

EKA MI RA
KARINEA
KIA MERA
MARECIA

MA RE MA
REKIA

REMI A RA 3
KAMAKE

ERI M IKA

IMA KA RE

REKAMIA

AKRIMEA

BRATIA

ERMI AKA

IMA RE KI MA

ERMI AKA

MA KA RI E

MARI EKA

YF Y G & F.
KRAMIA

YFT KRAMEI

dem *Scardanelli-Zyklus* in unterschiedlicher Weise ausgebaut, einerseits in grossen musikalischen Gesamtdarstellungen von anderen sogenannt Geisteskranken wie dem Dichter Robert Walser (*Liederzyklus Beiseit*, 1991, und die Oper *Schneewittchen*, 1998) oder dem Maler Louis Soutter (*Violinkonzert*, 1996/2002), aber auch in vielen oft ironisch-witzigen biographischen Studien und Portraits, die er für unterschiedlichste Ensembles und Musikerinnen und Musiker komponiert hat, zum Beispiel mit den Instrumentalsoli für die Mitglieder des Chamber Orchestra of Europe im Werk *COnCerto? Certo! cOn soli pEr tutti (... perduto?)* (2000–2001) oder mit den Miniaturviolin-konzerten für die Konzertmeister der Camerata Bern (*Meta Arca*, 2012).

Dabei gibt es eine biographisch-künstlerische Konstellation – mit Robert Schumann könnte man von einem «Davidsbund» sprechen –, die Holliger als Komponist wie Interpret schon fast obsessiv beschäftigt: Es sind die Einfluss- und Wirkungskreise von Friedrich Hölderlin und Robert Schumann, auf die er immer wieder zurückkommt. 1987 hat er mit *Gesänge der Frühe* dem Verhältnis Hölderlin-Schumann eine Orchester-Kantate gewidmet, 2003 schrieb er zum Verhältnis Clara und Robert Schumann und Johannes Brahms *Romancendres*, ein Duo für Cello und Klavier. Und die Oper *Lnea*, die sich mit dem geisteskranken Nikolaus Lenau biographisch auseinandersetzt, spielt erneut in diesem Kreis, wenn auch quasi als Hohlform. Denn Lenau erwähnte Hölderlin nie, aber dessen Sprache ist in Lenaus Texten virulent. Schumann ist Lenau 1838 in Wien in einem Kaffeehaus begegnet, wagte ihn aber nicht anzusprechen, später wurde er ihm dann bei einem privaten Empfang vorgestellt, aber eine persönliche Beziehung zwischen den beiden musikalisch-literarischen Doppelbegabungen entstand nicht. Als sich der späte Schumann 1850 kompositorisch mit Lenau auseinandersetzte, fügte er den *Sechs Gesängen* op. 90 noch ein Requiem an, weil er glaubte, dass Lenau schon tot sei. Dieser starb aber erst einige Wochen später.

Und doch sind diese «Abwesenden» in *Lnea* präsent und werden von Holliger in unterschiedlichen Emanationen und Figuren evoziert. Und auch die Schatten anderer Zeitgenossen von Lenau tauchen in der Oper auf: Der schwäbische Poetenkreis um Ludwig Uhland, Gustav Schwab, Justinus Kerner und Graf Alexander von Württemberg, in dessen Schlösschen in Serach bei Esslingen die Dichter sich trafen; dann der Lenau-Verehrer Franz Liszt, aber auch J. S. Bach, W. A. Mozart und Franz Schubert, der 1827 zusammen mit Lenau zu den Trägern der Kranzbänder an Beethovens Sarg zählte.

TRAUMOPER

Im Vergleich zu Holligers bisherigen biographischen Auseinandersetzungen, die auf eine handlungsähnliche Linearität noch anspielen, z.B. im Violinkonzert, bei dem die vier Lebensabschnitte von Louis Soutter in den vier Sätzen nachvollziehbar sind, ist die Zeit bei *Lnea* wie aufgehoben.

Es gibt keine Handlung, keinen Ablauf, keine Zeitstruktur. Wie im Querschnitt werden die Lebensstränge von Nikolaus

Lenau (1802–1850) evoziert. In den 23 Lebensblättern, die sich assoziativ und ohne erkennbare Logik folgen, vermischen sich Orte, Figuren, Begegnungen, Zeitabschnitte und auch die unterschiedlichen Ruf- und Kosenamen des als Nikolaus Franz Niembsch im ungarischen Csatád (heute Rumänien) geborenen Dichters, der ab 1820 den Adelstitel Edler von Strehlenau trug und daraus ab 1830 sein Pseudonym Lenau ableitete, mit dem er als Dichter Metternichs Zensursystem zu entgehen versuchte, das gerade 1830 auf Grund der französischen Julirevolution und der Polenkrise besonders repressiv alle Veröffentlichungen im gesamten deutschen Bund kontrollierte.

In *Lnea* gibt es kein handelndes und auch kein lyrisches Ich, keine klar abgrenzbaren Figuren, keine psychologische Rollenführung. Alles ist wie in einem Traum, in dem Schreckliches und Glückliches, lange Zurückliegendes und eben gerade Erfahrenes ineinanderfliessen und ein kontrollierendes und erklärendes Bewusstsein ausgeschaltet ist.

Eigentlich befinden wir uns während der ganzen Oper im Kopf des kranken Lenau. Von seiner Geisteskrankheit sind ausführliche Berichte von teils sehr berühmten Ärzten, Freundinnen und Freunden dokumentiert: Lenau hatte in Erinnerungsfetzen sein ganzes Leben fantasiert, wobei sich real Erlebtes und Gewünschtes vermischten. In einer Nacht muss er im Traum als Husar in ungarischen Schlachten gekämpft haben und davon am nächsten Morgen völlig erschöpft gewesen sein. In der ersten Zeit der Krise hatte Lenau noch Text-Fragmente geschrieben, die damals allerdings nur als Dokumente seines geistigen Verfalls aufgefasst wurden, obwohl sie in ihrer literarischen Modernität auf Kafka und Celan vorausweisen: «Der Schwimmer, mit den Händen ausschlagend, schlägt den Tod beständig ab –»; oder: «Mein Wiederhall bin ich – ein ewig starrer, festgebundener. Ein Wiederhall der an den Fels genagelt.»; oder: «Der Mond ist ein leuchtendes, schwebendes Grab», ein Satz der auch mit dem Titel «*Lnea*» korrespondiert, – ein Anagramm von «Lenau».

In einem durchaus experimentellen Verfahren wurden mit den 23 Sätzen des Zyklus *Lnea* die 23 Szenen der Oper *Lnea* geschaffen, die Blätter genannt werden. Der Librettist Händl Klaus baute in jedes Blatt einen der Sätze ein und schuf darum herum die Szenerie. Allerdings stellte er die ursprüngliche Abfolge der Sätze des *Lnea*-Zyklus völlig um. Händl Klaus ist bei seiner Libretto-Arbeit ins gesamte Schaffen und Leben von Lenau eingetaucht; verschiedenste Episoden aus Lenaus Lebens- und Krankheitsgeschichte werden evoziert, aber ohne jede Chronologie. Alles ist gleichsam immer präsent, und Episoden, die in Lenaus Leben Jahrzehnte auseinanderliegen, werden in der Oper wie im Nu miteinander verbunden.

Möchte man nach Vorbildern für diese Art Oper suchen, so wäre am ehesten an die ebenfalls alpträumhafte Oper *Pelléas et Mélisande* von Claude Debussy zu denken, bei der eine dramatische Logik teilweise auch aufgehoben ist und sich alles an einem Unort und in einer Unzeit bewegt. Und wie bei Debussy wird auch in *Lnea* alles durch die musikalische Zeit bestimmt und durch die Möglichkeit der Musik, unterschiedliche Zeitintensitäten zu verbinden und übereinander zu lagern.

Die musikalische Zeitbehandlung – so Holliger – sei wie ein kaputes Uhrwerk, das manchmal fast stillstehe und dann wieder überraschend vorwärts- oder rückwärtsrase.²

DREI FÜR SIEBEN – ZWEI FÜR EINEN

Lunea ist eine ernste Oper, und wie in einer Opera seria weist sie fünf Hauptrollen auf, zwei Männer- und drei Frauenpartien, aber das ist dann auch schon das einzige, was mit der Operntradition vergleichbar ist. Denn die Rollenverteilung ist sehr ungewöhnlich: Die drei Frauen repräsentieren insgesamt sieben verschiedene Figuren, und die beiden Baritone – auf Bass- und Tenorlage wird verzichtet – stellen die gespaltene Figur von Lenau dar. Hinzu kommt ein kleiner Madrigalchor (12 Stimmen), der eng in die musikalische und sprachliche Textur eingebunden ist und wie ein Echoraum die Hauptrollen spiegelt, kommentiert oder die musikalischen und sprachlichen Figuren weiterspint. Zudem werden gewisse Instrumente dermassen solistisch verwendet, dass sie quasi zu dramatischen Figuren werden, insbesondere die Violine. Lenau hat selbst ausgezeichnet Geige gespielt und eine Guarneri besessen, mit der er sich nach seinem Schlaganfall 1844 von seinem beginnenden Wahnsinn therapiieren wollte. Wie einen Säugling soll der kranke Lenau sie in den Armen gehalten und von ihr Genesung erhofft haben.

Für die Regie, die eine solche textlich-musikalische «Verknäuelung» auf der Bühne visualisieren muss, ist *Lunea* eine enorme Herausforderung. Sollen Handlungsreste und Realien aus Lenaus Leben konkretisiert und bebildert werden? Oder soll alles aus den Assoziationsräumen im Kopf des kranken Lenau heraus dargelegt werden?

Gerade weil das Libretto so anspruchsvoll ist und kein traditionelles Handlungslibretto darstellt, hat Holliger bei der Vertonung die Sprache und die Verständlichkeit der Sprache prioritätär behandelt. Auch Duette sind – wie bei Mozart – so gesetzt, dass die Worte verstanden werden können. Auf stimmliche Verfremdungen, die den Scardanelli-Zyklus dominierten, wird verzichtet, oder sie sind direkt nachvollziehbar, zum Beispiel, wenn vom Wort ein semantischer Schatten abgeleitet ist, wie «Versteht ihr mich – ich – ch – ch – ch», was dann in eine Art Fauchen umschlägt. Der Fasslichkeit und auch der Intonationskontrolle wegen, erlaubt Holliger sich in *Lunea* – durchaus als Novum – die Verdoppelung der Gesangsstimmen durch einzelne Orchesterinstrumente.

Die wichtigste Achse der Oper ist das Duo Lenau-Schurz, das manchmal in getrennten Rollen auftritt, oft im Duett verschmilzt, wobei Schurz hauptsächlich die Rolle von Lenaus *alter ego* spielt. Mit der Erhebung von Anton Xaver Schurz (1794–1859) zur Opernfigur lassen Heinz Holliger und Händl Klaus einer sehr wichtigen Person in Lenaus Leben die gebührende Gerechtigkeit widerfahren. Denn der Wiener Spitzbeamte (ab 1850 Hofbuchhalter), der auch als Gelegenheits-

Seite 6: Heinz Holliger, *Lunea*, Blatt 1, Takt 28, Manuskript der Partitur

Seite 7: Heinz Holliger, *Lunea*, Skizze zu Blatt 1

GE. *Kein Vorhang. In völliger Finsternis - ein Kopf, unbewegt*
 Pirato schwingt sich auf Sitschakkotapotio Hurrah und (Glockenerz) KIT
 et cetera (dunkles) Erstes Blatt Niclikni plöktjo (dunkles) hängt auf
 ab (dunkles) hängt auf

Herv: széna
 Kb höver Schwester
 Kedves léany (testver) hetegáp
 Inöver lónya (Lunea, 23) Chor TB
 (Klavierfassung?)
 ev. + Rhythmus (es)
 Tonitance, Gring
 Redvesz

XIII Kanon blod
 LENAU ng
 Um Mitternacht entstand dies Lied,
 Zwölftmal erklang das Glockenerz,
 Und zwölftmal Antwort gab mein Herz
 > Im dumpfen Strophensang
 Dem dumpfen Glockenklang.
 al forte

Döbling. Lenau bedeckt die Wand mit seiner Schrift - ein schwarzes Band
 X krt. Wimperthal!
 (wie unter Strom, mit falschem ungarischen Akzent - ausstoßend)

Herz: SZÍY Waschbrett, Metrafelv
 Liebe Schwester!, Pflg. 1 Cimb. + Klav. LENAU (mit CHOR) Decken Liebe schwesterin
 Liebe Schwester! Meine gestörte Lebensfülle hat sich so bald in Heu zersplittert und sie ist so
 zersplittet daß mein Herz sich goldgeiret und suß verzürnt in einem Heiligsten mit vier Kammern
 forte Pirato Simongi und Sitschakkotapotio Hurrah
 etcetera Niclikniplöktjo hal

Er reißt daran, halb hängt es herab; er hält die Flamme der Lampe daran - es entzündet sich,
 er bläst wild hinein. Ascheflocken sinken zu Boden, er reißt sich die Schuhe von den Füßen
 zermalmt bloßfüßig die Asche, hält inne

halb: Tsch
 Ich glaub an diesen süßen Kuß. Ich glaube, daß ich sterben muß.
 Die Asche singt

LENAU (SCHURZ?) (tropiert)

und SUSS Ich glaub an diesen süßen Kuß. verziert in einer Hussar
 Ich glaub dass ich sterben muß.

CHOR
 daß : mein herz : harruh : (...ich harr' der Ruh'... und Varianten -
 ein : in : ev. als Schrift, die abgezogen wird)
 her: zér : heu :
 in heilig : vier :
 Sitschak tollakko potto Sitschak otto
 Tschilopott - loptzo
 oio
 akko-tlapo/ akko klapo

Tschlopott - loptzo
 oio
 akko-tlapo/ akko klapo

sw' Sitschak loppot
 schakota (potto)

Otippi Rapito Torapi

SERACH
 RACHES
 SACHEIR
 RAS ECH
 SA RECH
 SECH RA
 RECH SA
 RACHE SE
 ESARCH
 ECHARS
 ERSACT
 ERCHSA
 SCHARE
 HARACHE
 HERCHA
 RASCHE
 ASCH EIR
 RESCHA
 SECHAR
 CHARES
 ARE SCH
 SCHARET *(Sch Gott wach)*
 ARCHES
 ERA SGH
 ESRACH
~~REBACH~~
 RACH
 SEHR WETT
 ACH SEHR
 ACH SEHR
 SEHR
 churruf, vertakt (räumlich)
 SEHR WETT

3
 BE — RGE
 BER GTE
 SA — N-DOR
 OH
 SCHWER VERMISSTER
 MEIN BEWEINTENDE

Heinz Holliger, Lunea, Skizze zu Serach, dem Wohnort von Graf Alexander von Württemberg, Blatt 15.

schriftsteller tätig war, wurde schon zu Lenaus Lebzeiten seiner beschützenden Rolle wegen angegriffen und später oft unterschätzt. Schurz heiratete 1821 Lenaus Schwester Therese und war Lenau dann ein wichtiger Begleiter, vor allem bei dessen Anfängen als Dichter und während der sechs Jahre von Lenaus psychischer Erkrankung. Schurz reiste nach dem Ausbruch der Krankheit 1844 sofort nach Stuttgart und freute sich darüber, dass Stuttgarts beste Ärzte sich um den berühmten Patienten kümmerten, darunter Karl Eberhard Schelling (der Bruder des Philosophen), vor allem aber der reformorientierte Psychiater Albert Zeller, Leiter der Irrenanstalt Winnental bei Stuttgart, der mehr als ein halbes Jahrhundert vor Sigmund Freud davon ausging, dass der «Wahn der meisten Verrückten» ein glücklicher und eigentlich ihr «höchstes Kleinod» sei. Erst als sich Lenaus Zustand in Winnental zunehmend verschlechterte, holte Schurz den inzwischen schwer dementen Dichter nach Oberdöbling bei Wien. Er kümmerte sich auch darum, dass dem erkrankten Lenau die Einnahmen aus den amerikanischen Landbesitzungen von immerhin 400 Morgen bzw. 1920 Acres, für deren Kauf Lenau während seines amerikanischen Auswanderungsversuchs 1832–1833 einen Grossteil seines Vermögens verwendete, nicht völlig entgingen. Später schrieb Schurz eine monumentale, fast 800 Seiten umfassende Biographie in zwei Bänden, die 1855 unter dem Titel «Lenau's Leben» erschien. Sie ist ein Meisterwerk einer empathischen Biographik: Schurz beschreibt detailliert und manchmal schon fast mit psychoanalytischem Blick Lenaus familiäre Verhältnisse, die Jugendzeit in Ungarn, die unsteten Studienjahre mit ständigen Fachwechseln, die zahlreichen und sehr unterschiedlichen Frauenbeziehungen, den Wiener und Stuttgarter Freundeskreis. Dabei bemüht er sich um grösste Objektivität, verurteilt nie, sondern versucht die oft unverständlichen und chaotischen Lebensentscheidungen von Nikolaus Franz Niembsch von Strehlenau auch für sich selber nachvollziehbar zu machen. Eindrücklich ist die fast 200 Seiten umfassende detaillierte Schilderung von Lenaus geistigem Verfall und der vergeblichen Therapieversuche.

Wenn Schurz in der Oper wie ein geistiges Hologramm von Lenau erscheint, so entspricht das also bis zu einem gewissen Grade auch der Realität mindestens von Lenaus letzten Lebensjahren, während derer das Ehepaar Xaver Anton und Therese Schurz ihren Schwager und Bruder Lenau sehr eng betreuten und in den Tod begleiteten.

DIE FRAUEN

Den beiden Baritonen werden drei Sängerinnen gegenübergestellt, die jeweils in Hauptrollen die drei wichtigsten Frauenfiguren und dazu noch in Nebenrollen weitere Frauen in Lenaus Leben darstellen. Das ist zuallererst Sophie (Sopran), die langjährige Geliebte Sophie von Löwenthal. Weil Sophie verheiratet war, blieb es vermutlich eine platonische Liebe. In der Oper singt dieselbe Sopranistin zudem die Rolle von Lenaus Mutter, die ihren Sohn fast inzestuös liebte und verwöhnte. Damit steht das Sophie/Mutter-Paar in der Oper für die kontrollier-

den Figuren, die auch andere Frauenbeziehungen Lenaus überwachten und verhinderten, ihn selber aber letztlich nicht verstanden. So schreibt Sophie dem schwer kranken Lenau geradezu empörend banal, indem sie einen Spruch aus einem Volkslied zitiert, was bei Lenau einen Wutanfall auslöst: «Duck dich und laß vorüber gahn, das Wetter will sein Willen han!»

Die zweite Figur (Sopran) ist Marie Behrends, Bürgermeisterstochter aus Frankfurt und Lenaus Braut, die er kaum gekannt hat, denn er lernte sie erst zwei Monate vor seinem Schlaganfall im mondänen Baden-Baden kennen, projizierte jedoch übertrieben in sie alle seine Schwärmerien und Sehnsüchte hinein, nicht zuletzt auch finanzielle, die allerdings enttäuscht wurden. Marie bleibt als Figur engelhaft blass und in sich selbst gekehrt. Ihre Darstellerin singt allerdings auch die kurze dramatische Rolle von Karoline Unger. Lenau hatte die führende deutsche Sängerin für das italienische Fach und die Opern von Donizetti 1839 kennengelernt. Mit Karoline Unger dringt für einen kurzen Moment die grosse Musikgeschichte in *Luna* ein: Mozarts Sohn Franz Xaver war einer ihrer Klavierlehrer, sie selber sang bei der Uraufführung von Beethovens Neunter die Altpartie; Gesangsunterricht nahm sie beim Schubert-Freund und -Sänger Johann Michael Vogl und bei Mozarts erster grosser Liebe und seiner späteren Schwägerin Aloisia Lange-Weber. Im 11. Blatt kann sich Karoline in Szene setzen: Textlich wird die Antonia aus Donizettis *Belisario* zitiert, die Karoline Unger 1836 an der Uraufführung in Venedig sang. Dazu kommt die berühmte Arie *Lascia ch'io pianga* aus Händels *Rinaldo*, Holliger setzt sie über einen chromatisch absteigenden Ciaccona- Bass, einen passus duriusculus, der für Schmerz und Leid steht und auch von den chromatisch bestimmten Pauken mitgespielt wird. Da wird Operngeschichte gefeiert und jene Perspektive gezeigt, welche sich für Lenau eröffnet hätte, wenn er wirklich den Mut gehabt hätte, Karoline Unger zu heiraten.

Die Marie/Karoline-Sängerin muss also zwei gegensätzliche Frauen darstellen, deren Gemeinsames darin besteht, dass sie in Lenaus Leben nur für ganz kurze Zeit eine bedeutende Rolle spielten und beide von Sophie von Löwenthal für Lenau nicht «freigegeben» wurden.

Die dritte Frauenfigur (Mezzosopran) ist Therese, Lenaus Schwester. Ihre Darstellerin singt zudem die Rolle der mütterlichen Stuttgarter Freundin Emilie Reinbeck und auch Berta (Adalberta Hauer), mit der Lenau in seinen frühen Zwanzigern mehrere Jahre eine Beziehung und wohl auch eine Tochter hatte. Die Therese-Darstellerin singt jene Frauen, die Lenaus Entwicklung empathisch begleiteten; vor allem in der Stuttgarter Zeit ist Emilie Reinbeck eine wichtige Beraterin. Im Hause von Georg und Emilie Reinbeck kam es am 29. September 1844 zum berühmten «Riss» in Lenaus Leben, zum Schlaganfall mit Gesichtslähmung, der Mitte Oktober 1844 zum ausbrechenden Wahnsinn führte (wahrscheinlich wegen einer frühen syphilitischen Infektion).

Oft treten die Frauen auch als Ensemble auf, was die Identifikation der wechselnden Einzelrollen erschwert und die Frauen immer wieder auch zu einem «Chor» im Kopfe Lenaus werden lässt.

DER «RISS» ALS ZENTRALACHSE

Der Schlaganfall vom 29. September 1844, den Lenau als «Riss» in Briefen und Gesprächen schon Jahre im Voraus erwähnt und gefürchtet hatte, ist in der Oper die zentrale Achse. Der Riss wird schon im zweiten Blatt mit einer abrupten Pause von 8 Sekunden sehr deutlich markiert. Im weiteren Verlauf von *Lunea* geht es symmetrisch sowohl nach vorne ins zunehmende Verdämmern als auch reziprok zurück, indem Erinnerungen und Backflashes aufblitzen – an die ungarische Jugend, an die Geliebten, an das Amerika-Abenteuer, bei dem Lenau der Enge des restaurativen Europas entkommen und ein freies Leben als Farmer führen wollte. Wie zwei Magnete, die in gegensätzliche Richtung ziehen, wirkt in der Oper dieses zeitliche Auseinanderstreben.

In den Rückblenden und für die gesamte Formstruktur der Oper, aber auch im «Gesamtkosmos Holliger» spielt der Arzt und Schriftsteller Justinus Kerner, ein naher Freund Lenaus, eine bedeutende Rolle. Als zwanzigjähriger Medizinstudent betreute und beobachtete Justinus Kerner 1806 in der von Johann Hermann Heinrich Ferdinand von Autenrieth geleiteten Tübinger Universitätsklinik den neu eingelieferten Patienten Friedrich Hölderlin.³ Von Autenrieth, bei dem Kerner studierte, war ein aufgeklärter und innovativer Psychiater, der davon ausging, dass Geisteskranken heilbar sind; es gelte nur, ihr störreiches Wesen zu brechen. Die Methoden dazu waren Folterinstrumente: Gesichtsmasken und Zwangsjacken. Kerner nahm von solchen Methoden später Abstand und wurde einer der wichtigsten deutschen Ärzte. Er führte als Oberamtsarzt in Weinsberg eine offene psychiatrische Klinik, in der die Patienten durch Gartenbau, Musik und andere kreative Tätigkeiten geheilt werden sollten. Auf dem Turm, der auf seinem Grundstück stand, waren Äolsharfen angebracht, deren ätherischem und irrealem Klang Kerner in einer frühen Form von Musiktherapie ebenfalls heilende Kräfte zumass. Lenau hatte Kerner oft in Weinsberg besucht und dort auch die Äolsharfen gehört. Über Kerners Glauben an Geister und sein Interesse für Medien machte sich Lenau allerdings eher lustig. Auch Lenaus späterer Psychiater, Albert Zeller, bezog deswegen öffentlich Stellung gegen Kerner. Lenaus «Riss» hielt Kerner aus der Distanz vorerst bloss für eine psychische Überspanntheit. Als er ihn in der Klinik von Winnental aber persönlich besuchte, gehörte er zu den ersten, die ihm gar keine gute Prognose stellten.⁴

Im Jahr von Lenaus Tod 1850 begann Kerner sogenannte Klecksographien zu machen, gemäß eigener Aussage seien ihm wegen seiner zunehmenden Erblindung – Kerners medizinisches Spezialgebiet waren Fettgifte und die zahlreichen Selbstversuche mit verdorbenen Würsten hatten die Erblindung wohl befördert – beim Schreiben immer mehr Tintenkleckse aufs Papier gekommen, bis er schliesslich das Papier gefaltet habe: So entstanden symmetrische Gebilde «zum Beispiel Götzenbilder, Urnen, Mumien usw. Das Menschenbild wie das Tierbild tritt da in den verschiedensten Gestalten aus diesen Klecksen hervor, besonders sehr häufig das Gerippe des Menschen.»⁵

Diese Klecksereien von Kerner, die später in den Persönlichkeitstests des Schweizer Psychiaters Hermann Rorschach

Weltruhm erreichten, waren der formale Impuls zur spiegel-symmetrischen Grundstruktur der gesamten *Lunea*-Oper. Im Libretto sind ganze Verse in Spiegelschrift übertragen, und gewisse Wörter werden fast leitmotivisch repetiert, etwa «gidlusch», die Umkehrung von «schuldig», oder «(F)feuer» «Reue». «Wir falten dich und spalten dein Gesicht» singen Schurz, Sophie und die Chorsolisten in symmetrischer Anlage, während der Chor den Text Stückweise rückwärts flüstert: «chid netlaf riw netlaps dnu tchi-seg nied». Dadurch entsteht bisweilen eine Kunstsprache, die wohl nur bei einzelnen Wörtern als Spiegelform unmittelbar erkennbar ist. In der Musik hat Holliger Krebsformen, die die konsequente Übertragung solch literarischer Verfahrensweisen gewesen wären, nur sparsam verwendet, weil ihm die Fasslichkeit des anspruchsvollen Librettos ein zentrales Anliegen war. Der musikalische Krebs wird schon nach wenigen Tönen vom menschlichen Ohr kaum noch erkannt, und das Rückwärtslesen einer Melodie zerstört deren Identität; bei der gesprochenen Sprache sind kurze Umkehrungen eher nachvollziehbar, und sie werden schon von Kindern oft geübt.

META-SCHURZ: H – WIE HEINZ HOLLIGER

Der Ton *H* taucht in vielen biographisch geprägten Kompositionen Hollingers auf – auch bei *Lunea*. Er ist so etwas wie der symbolische Schlüssel zur Oper: Denn hier wird keinesfalls eine objektiv-medizinische Darstellung gezeigt; es ist vielmehr eine Oper, in der Holliger Lenaus Geisteskrankheit intensiv nachlebt und mit seinem eigenen musikalischen Leben und Schaffen nachvollzieht.

Holliger wirkt auf einer Meta-Ebene wie als zweiter «Schurz», der sich biographisch mit Lenau identifiziert und dessen Leben in der Oper auch verteidigt. Die ganze Oper ist von entsprechenden persönlichen und autobiographischen Anspielungen und Referenzen durchzogen. In den Szenen, die an Lenaus Jugend in Ungarn erinnern, hört man die musikalischen Techniken, die Holliger von seinem ungarischen Lehrer Sándor Veress erlernte. Er greift erstmals auch auf sein Lied *Möwenflug* nach dem Gedicht von Conrad Ferdinand Meyer zurück, in dem er harmonisch komplexe symmetrische Strukturen konstruiert hat. Holliger hatte es Veress 1957 zum 50. Geburtstag geschenkt und bisher nicht veröffentlicht; aber in der symmetrischen Oper ergibt die Anspielung auf das symmetrische Lied der Jugend einen tieferen Sinn. Das einzige klar erkennbare Zitat der Oper – das späte Klavierstück *Nuages gris* von Franz Liszt (1881), ein Lenau-Verehrer und wie Lenau auch in Ungarn geboren – ist eigentlich ein Zitat des Zitats, denn Holliger hat es schon in seinen *Liszt-Transkriptionen* (1986) bearbeitet, die er dreissig Jahre nach dem *Möwenflug* seinem Lehrer Sándor Veress zum 80. Geburtstag widmete.

Im 15. Blatt legt Holliger der an Hölderlin erinnernden Stelle «Bin ich eine Alpenlerche oder ein Kondor – ein singender



Lenau.

Nach einem Daguerreotyp 1844.

Im Besitze des Freiherrn Arthur von Löwenthal.

Punkt am Himmel oder eine jauchzende Weltkugel?» Skizzen seines nicht realisierten 3. Streichquartetts zugrunde, in dem dieser Text hätte vertont werden sollen. Im 8. Blatt wird gar eine ganze Komposition von Holliger eingebaut, nämlich das Solo für die Geigerin Marieke Blankestijn aus dem *COncerto*, bei dem er in Anspielung auf den Namen der Geigerin die Sage vom weissen Stein verarbeitete: Ein Knabe versteht wegen eines weissen Steins in seiner Hosentasche plötzlich die Sprache der Vögel. In diesem 8. Blatt lesen Sophie, Marie und Lenau aus Briefen vor, wobei man vor allem ihr Lesen sieht und bloss Fragmente von dem hört, was sie lesen; nur die Geigerin mit dem weissen Stein «versteht» alles und übersetzt es in einen zwitschernden Vogelgesang. So verschmelzen Lenaus Interesse und Liebe für die Vögel und ihren Gesang – die er in der Jugend auch als arglistiger Vogelfänger auslebte – mit Holligers Privatmythologie, um das Nichtausgesprochene in den

vielen Briefen Lenaus allegorisch zu benennen. Solche Allegorien bleiben ohne Vorwissen und Offenlegung durch den Komponisten selbst in ihren Tiefendimensionen unverständlich. Aber es gibt bei Holliger eben nicht nur diese chiffrierte Welt, sondern daneben auch eine direkte und unmittelbar verständliche. So umrahmt Holliger dieses stumme Lesen mit einem Streicherensemble, das die Szene zu einem kleinen Violinkonzert mit hochvirtuoser Solopartie macht und – gerade in seiner Rätselhaftigkeit – einen märchenhaften Ruhepunkt bildet.

In gewissen biographischen Details ist Holliger als Metaschurz weniger objektiv als der reale Lenau-Biograph: Lenaus von Sophie diktiertter Abschiedsbrief (11. Blatt) an Karoline von Unger wird als Duett von Lenau und Sophie gesungen und mit zwei Piccolos, Kontrafagott und Peitschen begleitet. Holliger macht daraus eine kleine Folterszene; und das Duett selber habe er so bünzlig gesetzt, wie man in der Schweiz in den

30er Jahren komponiert habe. Einen möglichst grässlichen Klang habe er gesucht. Die darauffolgende Szene mit Lenaus Mutter wird vom Vibraphon begleitet, ein Instrument, das Holliger nicht mag. Da wird also durchaus parteiisch vertont, und gewisse Figuren, die Lenaus Leben dominierten und einschränkten, werden mit der Musik kritisch kommentiert.

Umgekehrt gibt es für den liebenden Lenau in der Partitur immer wieder Herzen, zum Beispiel gleich im ersten Blatt (Abb. S. 6): Der ungarische Akzent, mit dem Lenau nach dem Schlaganfall plötzlich Deutsch gesprochen hatte, wird in diesem Blatt imitiert, und auf dem Wort «Herz» bilden sowohl die Singstimme als auch die Instrumente in den melodischen Figuren ein Herz nach. Solche «Augenmusik» ist für das Gehör schwer erkennbar, aber Holliger lässt es nicht bei der Augenmusik bewenden, denn im Tamtam und den keuchenden Hörnern erklingt in Quintolen das Herzschlagmotiv, welches die ganze Oper durchzieht. Dem allegorischen Madrigalismus des Partiturbildes, der sich nur dem Vorwissenden erschließt, wird also der symbolisch unmittelbar verständliche Herzschlag beigestellt.

Als Meta-Schurz setzt Holliger auch den zweischneidigen Amerika-Aufenthalt im 13. Bild musikalisch und textlich um. Lenau fand sich in der Neuen Welt nicht zurecht, war aber doch von den Niagarafällen begeistert und beschrieb sie eindrücklich. Holliger machte mit den Buchstaben des Wortes AMERIKA ein anagrammatisches Puzzle (Abb. S. 4). Musikalisch entfaltet sich in der Amerika-Szene eine Art Urwaldmusik, die jene musikalischen Abenteuer-Klischees evoziert, die wohl auch Lenau selber von Amerika in sich trug und deren Nicht-Eintreffen dann auch Teil seiner Enttäuschung waren, denn er fand jene ursprüngliche und reine Natur, die er sich erhofft hatte, nicht vor und war enttäuscht, dass auf seinen riesigen Ländereien nur Eichhörnchen herumtollten und «dass Amerika gar keine Nachtigall hat.»

Von ähnlicher Direktheit ist auch das gleich nachfolgende 14. Blatt, in dem zwei zentrale Momente von Lenaus Krankheit evoziert werden, nämlich zuerst sein Sprung aus dem Fenster am 12. Oktober 1844, als er im Nachthemd durch die Strasse rannte und «Ich will in den Krieg» und «der Ungar ist los» geschrien hat. Hier begleitet eine volle Brassband im Stile einer Militärmusik die Szene; im gleichen Blatt folgt dann die chronologisch früher gelegene Reaktion Lenaus auf den Schlaganfall am 29. September 1844: mit dem Spiel eines steirischen Tanzes auf der Geige wollte er sich vom beginnenden Wahnsinn befreien, wobei er dazu fürchterlich mit den Füßen stampfte. Diese verrückte Szene wird von der verstärkten Geige allein begleitet, deren Klang im ganzen Theatersaal über Lautsprecher verteilt wird. Während Holliger sonst in seinen Werken oft viele Zitate hineinwebt, kommen sie in *Lnea* nur gerade hier vor: Nämlich zu Beginn des Stückes die Melodie der schon erwähnten *Nuages gris* von Franz Liszt. Und am Schluss rufen und singen alle Sänger und der Chor «Gerettet! Vivat guarnerius!». Da sei ihm beim Komponieren, so Holliger – wohl wegen des «Gerettet!» aus Goethes *Faust* – das «Veni creator spiritus» aus Mahlers Achter Sinfonie eingefallen und quasi in die Feder gelaufen.

ZETTELKASTEN DER MUSIKGESCHICHTE

Heinz Holliger war aufgefallen, wie sich Händl Klaus bei der Arbeit am Libretto ständig Notizen machte und alles, was ihm einfiel oder zusties, sofort notierte. Dieses Verfahren hat Holliger beim Komponieren übernommen und einen umfangreichen Zettelkasten mit kleinen musikalischen und sprachlichen Einfällen geschaffen, auf den er bei der Arbeit an *Lnea* zurückgriff (Abb. S. 7). Während er zum Beispiel bei der Oper *Schneewittchen* vorerst nur die Gesangsstimmen komponierte und die andern Stimmen später hinzufügte, ist *Lnea* viel diskontinuierlicher entstanden, das Werk ist gleichsam aus vielen einzelnen Zetteln zusammengefügt. Das erklärt die grosse Bedeutung der Lokalstrukturen, bei der gleichsam für jeden Satz und manchmal sogar für ein einzelnes Wort eine spezifische kompositorische Lösung gesucht wird. Dabei wird das Orchester oft wie ein Setzkasten verwendet. Zwar besteht es aus 34 Instrumenten, aber als Ganzes hört man es kaum; dominierend ist ein kammermusikalisches Setting mit allen möglichen Kombinationen, darunter auch reine Streicher- oder reine Bläsersätze, manchmal wird der Gesang gar nur noch mit einem einzigen Instrument begleitet.

Neben der bereits erwähnten Bedeutung der Geige, die in Lenaus Leben eine so wichtige Rolle spielte, ist das Cymbalom das zentrale Instrument in *Lnea*. Sein Klang dominiert die Gesamtfarbe der Oper, ähnlich der Glasharmonika in Holligers *Schneewittchen*. Das Cymbalom hat als Schlaginstrument eine enorme dynamische und klangfarbliche Spanne, und es kann harmonische wie melodische Funktionen übernehmen. Bei Holliger hat es zuweilen Continuo-Charakter, es tritt aber auch solistisch mit verschiedensten Instrumenten kombiniert auf und spielt einmal eine veritable Solokadenz (Blatt 14); in der Oper steht es aber auch generell für alle «ungarischen» Konnotationen.

Andere wichtige Instrumente sind die Pauken, die manchmal wie eine Solostimme verwendet werden, und die Posaune, die im 6. Blatt wie eine Jazzposaune gesetzt ist, um Lenaus schwülstige Liebeserklärung an die Mutter zu begleiten. Beim brutalen Husarenlied (Blatt 14), in dem kreisende Geier die Beute der bald toten Soldaten unter sich verteilen, röhchelt und wispert die Posaune nur noch. Diese Beispiele belegen, wie wörtlich und realistisch Holliger den Text oft vertont.

Eine Gegenstrategie zu den zahlreichen Lokalstrukturen und der damit verbundenen Zersplitterung bilden in *Lnea* die Ensembles, Trios, Duette, oft noch in Kombination mit dem Madrigalchor. Solche Ensembles sind neu in Holligers Schaffen, zumal solche, die wie jene von Mozart auf musikalische und Textverständlichkeit und Durchsichtigkeit aller Stimmen angelegt sind. Sie erinnern entfernt an die Nummern in Mozarts Opern, auch in Bezug auf ihre dramatische Funktion, denn sie stehen nicht für Einigkeit und Harmonie, sondern für die Differenz und das Auseinanderstreben der Figuren. In diesen nummernähnlichen Gebilden werden Stilmasken aus der ganzen Musikgeschichte verarbeitet: Melodiebildungen, die mit kleinen Umspielungsintervallen an die Gregorianik erinnern und an Lenaus Prägung durch den Katholizismus anspielen,

Renaissance-Polyphonie, die nach dem Tactus-Prinzip komponiert ist, Choräle, strenge Kanons, eine Chaconne, Opernhafte, Pseudo-Volksmusikalische (oft chromatisch gestaucht), eine Deklamationsarie, Bach-Passionen oder eine Bach-Arie mit obligater Begleitung – aber alles das nur angespielt, ohne konkrete Zitate, sondern nur so dem Sinn nach bzw. aus Hollingers Gedächtnis heraus.

Eine entscheidende Bedeutung bei all diesen Stilmasken hat der kleine Madrigalchor, dessen Partien einen extremen Schwierigkeitsgrad aufweisen. Der Chor wird von Holliger über weite Strecken wie ein zweites und quasi «vokales Orchester» verwendet: Im Chor spinnen sich die Stimmen der Solisten weiter, er kontrapunktiert sie, antwortet ihnen, flüstert einen Kommentar, übernimmt teilweise auch solistische Aufgaben und strukturiert grössere musikalische Abschnitte mit strengen Kanons und Chorälen, wie sie schon im *Scardanelli-Zyklus* vorkommen.

LE COMMENCEMENT SANS FIN

Die Teile, welche aus Heinz Holligers *Lunea*-Zyklus stammen und in alle Szenen eingearbeitet sind, erweisen sich in der Gesamtoper als architektonische Stützen, ähnlich wie die Choräle in den Bach-Passionen. Weil sie viel orchestraler besetzt sind als die eigentlichen Opernteile, fallen sie auch stilistisch auf und schaffen über die 23 Szenen hinweg einen grossformalen Rhythmus.

Das Experiment, um einen Liederzyklus herum eine Oper zu bilden, hat sich also gelohnt, auch wegen der oft geradezu kongenialen Verbindungen, die Holliger zwischen den ursprünglichen Teilen und den neuen Opernszenen knüpft.

Einheit schaffen auch gewisse Motive, die wie dunkle Wolken in verschiedenen Szenen auftauchen. Zum Beispiel die Tochter Adelheid, die Lenau mit der Haushälterin Adalberta Hauer gezeugt, aber aus Misstrauen gegenüber Adalberta mit ihren wechselnden Geschlechtspartnern nie anerkannt hat: Adelheid starb mit 18 Jahren 1844, also im Jahr von Lenaus «Riss» – auch so ein «Zufall» in Lenaus Leben.

Feuer, Asche und Todeskerze sind ein mit dem Tod und Auslöschen assoziiertes Motiv. Dieses ist in der Oper auch mit «Serach» (ein Fast-Anagramm von Asche) verbunden, dem Wohnort seines Freundes Alexander (in der Oper auch ungarisch Sándor genannt) von Württemberg, der am 7. Juli 1844 kurz vor Lenaus Verlobung an einem Hirnschlag starb (Abb. S. 8). Der Asche und dem Verbrennen hat Holliger mit *Romancendres*, in dessen Zentrum Clara Schumanns Einäscherung der Cello-Romanzen von Robert Schumann steht, schon ein ganzes Werk gewidmet. Nach dem «Riss» hat auch Lenau einen grossen Teil seiner Schriften und Briefe verbrannt, so als wollte er sich geistig auslöschen und reinigen. Die Todeskerze geht auf eine von Schurz erzählte Anekdote zurück: In Weidling hatte man dem starken Raucher Lenau zum Anzünden seiner Zigarette nämlich versehentlich eine Todeskerze gebracht, ein schlechtes Omen. Als man sich dafür entschuldigte, meinte Lenau, er werde ohnehin bald neben

dem Toten liegen, für den man die Totenkerze angezündet habe. Tatsächlich wurde Lenau dann wenige Jahre später auf dem Friedhof Weidling neben diesem Toten begraben. Das Kerzenmotiv wird bis zum Ende der Oper geführt, denn «candela» ist das letzte Wort des Librettos; es entstammt dem lateinischen Lenau-Satz «Transsubstantatio florum per apes in ceram, quae in altari ardet candela» und führt mit den Bienen, die Blumen in Wachskerzen verwandeln, direkt in den magischen Schluss bzw. Nicht-Schluss der Oper.

Nachdem die Oper mit dem Schlussvorhang beginnt, müsste am Ende der Anfangsvorhang folgen. So etwas war ursprünglich auch vorgesehen: Nur noch die Natur hätte erklingen sollen; der Klang von Kerners Äolsharfen und Vogelstimmen waren geplant. Aber das alles wurde Holliger schliesslich zu pathetisch und vordergründig, zu sehr Schluss, zu sehr Finale. In den letzten Tagen des Jahres 2017 schrieb er einen Schluss, der kein Schluss mehr ist, sondern gewissermassen ewig weiterklingen müsste. Auch hier ist fast nichts mehr komponiert; wie durch einen extremen Filter ist noch ein sechsstimmiger Choral der Bläser zu vernehmen; Flöte, Englischhorn und Fagott imitieren Vogelstimmen, und der Chor raunt im Stroh-bassregister – wie eine langgezogene Signatur – die Worte «Lunea-Lenau»: Eine Musik wie im Schatten einer Kerze, fast nicht mehr hörbare, irreal wirkende Klänge, alles transzendent, senza fine (Abb. S. 11). Der Schlussvorhang zu Beginn der Oper korrespondiert also am Ende mit gar keinem Vorhang.

In allen biographischen Zyklen von Heinz Holliger gibt es auch den Aspekt der Erlösung. Dadurch, dass Holliger sich gerade mit den «Verrückten» so intensiv auseinandersetzt, gibt er ihrem Leben und Leiden einen Sinn, schafft Gerechtigkeit und versöhnt, was zu Lebzeiten der «Portraitierten» oft nicht möglich war. Noch nie ist Holliger allerdings so sehr mit seinem eigenen Schaffen und Leben für eine Aussenfigur eingestanden wie für Lenau in *Lunea*. Und noch nie hat er den Aspekt der Erlösung in ein Anderes so offen zum Ausdruck gebracht wie mit dem Schluss der Oper *Lunea*.

Zu den Abbildungen:

Die Handskizzen und das Manuskript der Partitur wurden uns freundlicherweise von Heinz Holliger zur Verfügung gestellt.

Die Klecksographien von Justinus Kerner (S. 3 und Hintergrundbilder S. 5, 6, 9, 10, 13, 14) befinden sich im Besitz des Deutschen Literaturarchivs Marbach in Marbach am Neckar. Besten Dank für die Unterstützung durch Archivarin Gudrun Bernhardt.

Die Daguerreotypie wurde wohl im Spätsommer 1844 in Wien angefertigt und gilt als Lenaus letztes Porträt. Aus: Nikolaus Lenau, *Lenau und die Familie Löwenthal. Briefe und Gespräche. Gedichte und Entwürfe*; hrsg. von Eduard Castle, Leipzig: Max Hesses Verlag 1906, S. 448.

1 Heinz Holliger, *Lunea. 23 Sätze von Nikolaus Lenau*, 8. Satz.

2 Heinz Holligers Bemerkungen in diesem Text beziehen sich alle auf ein dreistündiges Gespräch, das der Autor am 22. November 2017 in Basel mit ihm über die Oper *Lunea* führte.

3 Mit dem kranken Holder setzte Justinus Kerner in den *Reiseschatten* (1811) Hölderlin ein eindrückliches Denkmal. Vgl. Justinus Kerner, *Die Reiseschatten*, Stuttgart: Steinkopf 1964.

4 Otto-Joachim Grüsser, *Justinus Kerner 1786–1862. Arzt – Poet – Geisterseher*, Berlin: Springer-Verlag 1987, S. 303.

5 Justinus Kerner, *Ausgewählte Werke*, Stuttgart: Reclam 1981, S. 370.