

# NEUE ZEITSCHRIFT FÜR

4

Juli · August 1996

DEM 13,- / FRF 55,- / NLG 16,- / ITL 13000 / ATS 97,- / CHF 13,- NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

# MUSIK

A black and white portrait of Hans Werner Henze, a bald man with a thoughtful expression, resting his chin on his hand. He is wearing a dark suit jacket, a dark vest, a striped shirt, and a patterned tie. The background is dark with a hint of an orange glow on the left side.

**HANS  
WERNER  
HENZE**

**70**

PORTRÄT  
PER NØRGÅRD

50 JAHRE  
DARMSTADT

MUSIKSZENE  
AKTUELL



Hans Werner Henze, 1996  
Foto: Regine Körner

## Neue Musik

«Ein Komponist, oder auch jeder andere schöpferische Mensch, müßte, solange er fühlt, daß sich noch etwas mit ihm tut, daß er noch etwas zu entwickeln hat, Voraussagen und Prognosen (über sich selbst oder über Angelegenheiten, die ihn berühren) gar nicht oder aber doch mit Vorsicht von sich geben. Vermeintlich neue Kunstgriffe, Stilmittel, eine neue technische Leistung, neue Auswege aus lastenden Konventionen, alle diese Dinge haben es an sich, in kürzester Zeit Merkmale von Banalität anzunehmen. Diese Merkmale stellen sich ein, sobald gleich mehrere sich über die neuen, öffentlich gelobten und gefeierten Kunstgriffe hermachen, sie sich einverleiben, aneignen, ihren Stil damit vorübergehend à jour bringend, ihn als Produkt einer Gruppe und nicht mehr als Angelegenheit eines einzelnen sehend.

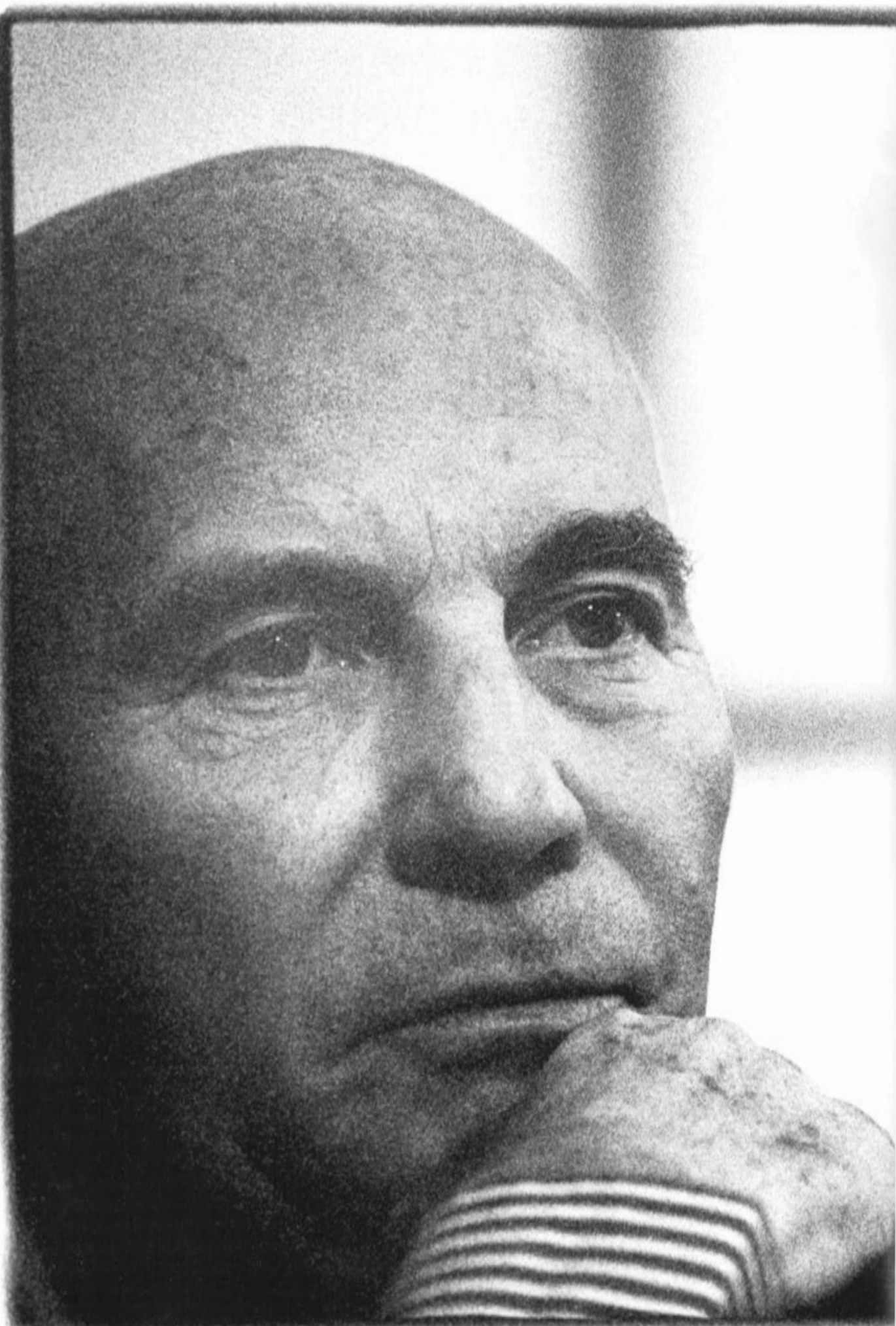
Die Resultate solchen Verhaltens, in Form und Manier einander zum Verwechseln ähnlich, tatsächlich auswechselbar, machen es, daß der neuen Idee das Lebendige abhanden kommt. Alles scheint praktisch und glatt geworden, es werden keine Wunder mehr erwartet. Auch mit wolkigen Verdunklungen des Notentextes, auch mit algebraischen Fiorituren können den abgenutzten Formeln dann keine neuen Akzente mehr aufgesetzt werden. Man hört sie immer wieder durch, die einzige Wirkung, zu der sie noch taugen, ist jene Art von Müdigkeit, die sich immer einstellt, wenn das Angebot stereotyper Objekte überhand nimmt.

Ein jeder muß für sich selbst entscheiden, ob er gern als Bestandteil einer Gruppe angesehen sein möchte oder ob er es vorzieht, seine Arbeit mit seinen eigenen Verantwortlichkeiten, Einsamkeiten, seiner eigenen Kälte zu versehen. Wozu bilden sich Gruppen? Wozu ist einer allein zu schwach? Wofür oder wogegen will man sich stark machen?

Freiheit, wilder und schöner neuer Klang, kann nur durch das Gefühl von Einsamkeit und Freiheit entstehen. Das wirklich Neue tritt nicht poliert, nicht etablierbar in Erscheinung, sondern robust, freigebig, nicht einzuordnen. Es kommt daher, ohne daß Trommeln gerührt werden (aber die leisen Dinge sind nicht immer die kleineren Revolutionen). Es bringt die Hoffnung auf Abenteuer mit sich, Metamorphose, es bringt Annäherung an die ungewissen Dinge im Dunkeln und an die im sehr hellen Licht. Es kann Erscheinungen, die im Bewußtsein der Musik prä-existieren, neu deuten, kann neue Zusammenhänge aufdecken. Es kann aus den vergilbten Folien der Konvention ein grünes Ölbaumblatt von Hoffnung machen, Leicht und Schwer in ein neues Gleichgewicht bringen, das Große und das Kleine. Es kann ganze Generationen zum Mond schießen.»

Freiheit, wilder und schöner neuer Klang, kann nur durch das Gefühl von Einsamkeit und Freiheit entstehen. Das wirklich Neue tritt nicht poliert, nicht etablierbar in Erscheinung, sondern robust, freigebig, nicht einzuordnen. Es kommt daher, ohne daß Trommeln gerührt werden (aber die leisen Dinge sind nicht immer die kleineren Revolutionen). Es bringt die Hoffnung auf Abenteuer mit sich, Metamorphose, es bringt Annäherung an die ungewissen Dinge im Dunkeln und an die im sehr hellen Licht. Es kann Erscheinungen, die im Bewußtsein der Musik prä-existieren, neu deuten, kann neue Zusammenhänge aufdecken. Es kann aus den vergilbten Folien der Konvention ein grünes Ölbaumblatt von Hoffnung machen, Leicht und Schwer in ein neues Gleichgewicht bringen, das Große und das Kleine. Es kann ganze Generationen zum Mond schießen.»

Hans Werner Henze (1955)



# «Man resigniert nicht. Man arbeitet weiter.»

ALBRECHT DÜMLING  
SPRACH MIT HANS WERNER HENZE  
ÜBER MUSIK UND POLITIK\*

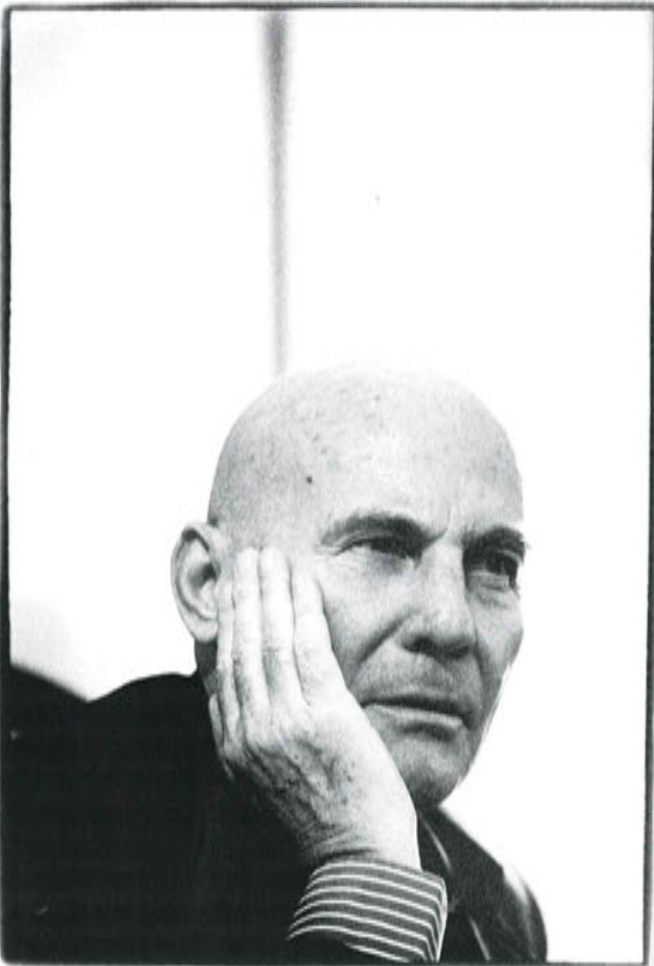
*In einem Brief hast du deine Freiheitsliebe aus den Erfahrungen mit dem Faschistendeutschland hergeleitet: «Daraus ist für mich die Notwendigkeit geworden, diese Emotionen zu verankern und ihre Inhalte mir selbst wissenschaftlich und politisch zu deuten.»*

Im Anfang waren es Emotionen, persönliche Reaktionen, nicht viel mehr als das. Die ersten Stücke, die ich in Heidelberg während meines Studiums bei Fortner und danach geschrieben habe, klingen so, als ob ich anfinde, meine Erlebnisse in musikalischen Formen darzustellen. Auch die Kriegserlebnisse. Zum Beispiel in meiner Zweiten Sinfonie (1948-49). Für den Bielefelder Musikverein schrieb ich damals ein Chorwerk, den *Chor der gefangenen Trojer*, eine Verdammung des Krieges aus dem zweiten Teil des *Faust*. Für mich ist auch das kleine Intermezzo *Wundertheater* aus dem Jahre 1948 eine Anklage des Rassismus (Antisemitismus) aus der Sicht von Cervantes.

Im *König Hirsch* geht es um einen Tyrannen, der die Menschen quält und

drangsaliert. Es herrscht ein Belagerungszustand. Am Schluß gelingt es, durch das Wiedererscheinen des weißen Hirsches diesen Diktator zu töten und das Land zu befreien. Harry Kupfer hatte schon vor dreißig Jahren in Weimar ein ganzes Konzept für seine Inszenierung ausgearbeitet, deren Realisierung ihm damals nicht gestattet wurde. Erst jetzt kann er darangehen und wird es auch tun.

*Nach 1945 gab es im westlichen Teil Deutschlands zwei Haupttendenzen des Komponierens: einerseits den Nachholbedarf, der zur Wiederentdeckung von Hindemith, Bartók und Schönberg führte, und andererseits die tabula rasa, den Neuanfang beim Punkt Null. Was war deine Auffassung?* Wenn man, wie damals ich nach dem Zweiten Weltkrieg, zum ersten Mal Stücke wie den *Überlebenden aus Warschau* oder die *Ode an Napoleon* hörte – stark vom politischen Zeitgeschehen inspirierte Werke –, dann wußte man: Der Größte von allen hat es für richtig gehalten, sich künstlerisch mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen.



«Sicherlich haben politische Ereignisse, wenn sie mich persönlich betrafen, die Musik beeinflusst. Aber ich habe nicht besonders planmäßig in meinem Schreiben auf solche Ereignisse reagiert. Es gab während der späteren sechziger Jahre eine Zeit, als einige Leute revolutionäre Musik für identisch hielten mit einer gesellschaftlichen Revolution. Das ist natürlich überhaupt nicht der Fall.»

Mein Kompositionslehrer Fortner (bei dem ich von 1946 bis 48 studierte) hatte recht eigenartige Auffassungen. Zum Beispiel erzählte er mir zu meiner Verwirrung, die Zwölftontechnik sei schon um 1930 überholt und ausgelaugt gewesen und hätte bereits damals angefangen, in Vergessenheit zu geraten. Das fand ich verwunderlich, denn ich fand diese Musik außerordentlich interessant und aufregend, mußte sie mir allerdings einstweilen allein erarbeiten, bis ich bei Leibowitz studieren konnte. Als dann etwa ab 1950 in Darmstadt noch einmal bei Null angefangen werden sollte mit dem alten und neuen Serialismus, dem mißverstandenen Webern, habe ich das als eine andere Form von Gleichschaltung und Normierung empfunden. Deswegen bin ich auch nicht mehr nach Darmstadt gegangen. Ich wollte keiner Schule angehören, keiner

Gruppe. Mein Musikdenken wurde im Lauf der Zeit immer persönlicher.

»

*Wieweit haben historische Einschnitte für dich musikalische Zäsuren bedeutet? Waren mit Veränderungen des politischen Bewußtseins künstlerische Einschnitte verbunden?*

Sicherlich haben politische Ereignisse, wenn sie mich persönlich betrafen, die Musik beeinflusst. Aber ich habe nicht besonders planmäßig in meinem Schreiben auf solche Ereignisse reagiert. Es gab während der späteren sechziger Jahre eine Zeit, in der einige Leute revolutionäre Musik für identisch hielten mit einer gesellschaftlichen Revolution. Das ist natürlich überhaupt nicht der Fall. Es gab ja den Vorwurf gegen mich, ich schreibe «bürgerliche» Musik, während mein politisches Tun und Denken angeblich eher nach einer anderen Tonart verlangt hätte. Aber was wäre das für eine Musik gewesen?

Ende der sechziger Jahre beschäftigte mich die Frage «Was tut die Musik in der Revolution?» in starkem Maße. Ich bin ja auch in erster Linie nach Kuba gegangen, um mich nach den Zusammenhängen zu erkundigen in einem Land, in dem ein gesellschaftspolitischer und soziokultureller Prozeß tatsächlich stattfand. Seitdem weiß ich, wie es dort in Kuba mit der Musik bestellt ist – ich berichte ausführlich davon in meiner Autobiographie. Ich weiß nun mit Bestimmtheit, daß es sinnlos ist, von revolutionärer Musik zu sprechen, wenn man gleichzeitig Vorstellungen von einer politischen Revolution im Kopf hat.

*Beim Berliner Vietnamkongreß im Februar 1968 kamen wohl zum ersten Mal Emigranten wie Erich Fried und Herbert Marcuse mit jungen Deutschen zusammen. War das für dich wichtig?*

Es zeigte mir, daß ich nicht der einzige war aus einer späteren Generation, der sich für die Ideen und das Wirken dieser Studenten interessierte. Diese 68er-Bewegung war für mich das schönste und aufregendste Politikum seit dem Untergang des Nazifaschismus am Ende des Zweiten Weltkriegs. Es gehörte zur Aufarbeitung der Vergangenheit, die zuvor nie stattgefunden hatte. 1968 stand der Nazi deutlich als Feindbild im Raum – endlich. Mich hatte damals auch die amerikanische Studentenbewegung sehr interessiert, und ich beobachtete leidenschaftlich die Befreiungsversuche der Schwarzen in den USA. Es entstand das Gefühl, als ob der Druck nicht mehr auszuhalten gewesen wäre, diese Gefangenschaft in Gewohnheiten und unerträglichen Gesellschaftsbildern.

*Entwickelten sich damals bei dir konkrete Wirkungsabsichten?*

Es ging mir eigentlich in erster Linie darum, daß mein Publikum merkte, wo ich gesellschaftspolitisch und moralisch stehe und daß sich niemand da irgendwelchen Illusionen hingibt. Es war auch in diesem Sinn wichtig für mich, gewissermaßen als Antwort auf den Vorwurf, ich schiebe bürgerliche Musik. Alle westliche Kunstmusik ist bürgerlich, selbst wenn sie von so unbürgerlichen Menschen wie mir geschrieben wird.

Mich interessierte die Denkweise der Studentenbewegung sehr. In ihrer deutschen Variante hatte sie einen romantischen Klang. Es erinnerte ein bißchen – das habe ich früher nie gesagt, aber immer gedacht – an die Jungdeutschen nach der Befreiung vom napoleonischen Joch: dieses Aufblühen einer neuen deutschen Geistigkeit. Die war damals bekanntlich sehr fortschrittlich, antimonarchistisch und immer mit der Freiheits-Idee verbunden. Aber Freiheit wovon? Das wollte ich von diesen jungen und sehr klugen Menschen der Achtundsechziger-Revolution wissen. Ich habe damals die Freude gehabt, einige ihrer «Rädelsführer» kennenzulernen und mich mit

ihnen zu befreunden. Es existierte damals wie heute eine affektive Wärme zwischen uns, ein Einverständnis, das den Generationsunterschied vergessen macht.

*Gab es damals beim SDS die Forderung nach einer «nützlichen» Musik?*

Ich habe die Studenten immer gefragt, wie sie Musik sehen, was sie von ihr erwarten, nicht nur im Sinne einer Wirkung auf sie selber, sondern auch als Möglichkeit, eine bestimmte Art von fortschrittlichem Denken zu vermitteln. In diesem Sinne habe also auch ich Propaganda gemacht in meinen Stücken und fühlte mich damit schon etwas weniger überflüssig. Ich wollte mich nützlich machen. Das Komponieren ist mein Bestes. Was konnte ich tun, um es gesellschaftlich zu integrieren?

Diese Frage brachte mich allmählich auf den Impuls, mich um musikalische Kinder- und Jugendziehung zu kümmern, die Sprachlichkeit der Musik so früh wie möglich, also auf den Elementarschulen, den Kindern zu vermitteln. In einem modernen sozialistischen Staat, wie ich ihn mir vorstellte, wäre Musik sicher Hauptfach, so wie Latein und Deutsch, weil es doch ein außerordentlich wesentlicher Teil jedes Menschen ist – die Seelenkunst Musik. Das wissen wir spätestens seit Bach. Dann wird es ganz deutlich bei Mahler, von dem es Äußerungen dazu gibt, wie er seine Musik verstanden haben will. Ein außerordentlich willkommener Anlaß für mich war das Angebot der toskanischen Gemeinde Montepulciano, mit ihr über den Aufbau einer Art didaktischen Musik- und Theater-Festivals zu diskutieren.

Es wurde mir zur Hauptaufgabe, Kunst und besonders Musik in den Familien der Gemeinde heimisch zu machen, das Fernsehen zu bekämpfen. Meine Gesprächspartner, die Stadträte von Montepulciano, waren vorwiegend Kommunisten, ganz junge Leute, sehr intelligent. Auch mit mir gingen sie sarkastisch um, grob und unverblümt. Das hat mich nicht gestört.

Ich habe das Ganze als eine Herausforderung empfunden. Die Politianer Erfahrungen gehören zu den schönsten in meinem Leben, sehr erfüllt von Arbeit und dem Wunsch, daß es mir gelingen möge, Empfindung und Musik-Empfänglichkeit zu wecken und ein städtisches Musikleben aufzubauen.

*In einem Interview mit Hansjörg Pauli aus dem Jahre 1971 hast du gesagt: «Wir dürfen nicht in den Fehler verfallen, unseren Weg der Solidarisierung mit der Arbeiterklasse als einen Weg der Selbstverstümmelung zu sehen. Das ist er nicht.» Gilt das auch für Montepulciano?*

Und wie! Die Sache mit *Pollicino*, um ein Beispiel zu nennen, hat so angefangen, daß 1978 die Gemeinde auf meine Empfehlung hin einen jungen Musikologen, Gastón Fournier Facio, einen Costaricaner, als Kultur animator engagierte. Er war und ist ein hochinteressanter Linker aus Mittelamerika und ein ungewöhnlich warmherziger Mensch. Eines Tages ist er nach Montepulciano gekommen und wurde dort mein bester Mitstreiter. Die eigentliche, tägliche Basisarbeit dort, die hat er gemacht. Ein halbes Jahr nach seiner Ankunft konnten die Kinder schon kleine *tunes* auf ihren Blockflöten spielen. Das war wirklich recht zauberhaft und rührend anzuhören. Nach dem vierten «Cantiere» hatten sie mich zusammen mit Gastón im städtischen Autobus in Marino besucht, vor einem Tagesausflug nach Rom. Sie sprangen in den Pool und blieben dort fast den ganzen Tag, etwa zwanzig Kinder. Mittags bekamen alle Makkaroni und auch Wein, dem sie mühelos zusprachen. Einer von ihnen, Stefanello, sagte plötzlich: «Perché non scrivi una opera per noi?» Und ich habe sofort geantwortet: «Scrivo! Ich schreibe euch eine Oper.» Sie konnten es nicht fassen. Dann waren wir so klug, die musikalische Schlüsselposition der Einstudierung mit einem Profi, Jan Latham-König, zu

besetzen. Die Regie machte der junge Willy Decker. Der norddeutsche Maler Peter Nagel ließ die Politianer Kinder Szenen aus *Pollicino* malen und übertrug sie dann auf das Bühnenbild. Zwei toskanische Volkslieder, die damals schon lange nicht mehr gesungen wurden, sind seit der Aufführung von *Pollicino* wieder gebräuchlich in Montepulciano. Du kannst dir nicht vorstellen, was das für jemanden wie mich bedeutet. Man ist dann plötzlich nicht mehr allein. Ich habe mit der *Pollicino*-Aktion wirklich mein Bestes gegeben. Die Premiere war 1980. Es waren über hundert Politianer dabei, vorwiegend Jugendliche, die nun alle zu singen und zu musizieren verstanden. Damit war eine erste Schlacht gewonnen. Der nächste Punkt war die Vergrößerung der Musikschule, das Hinzuziehen von mehr Lehrpersonal. Jetzt studieren dort über 500 Kinder aus der Stadt und ihrer Umgebung regelmäßig ein Instrument oder Gesang.

*Hat diese musikerzieherische Arbeit, das Lehren von Musikverständnis, mit einem politischen Konzept zu tun?*  
 Jeder Mensch, der sich mit Musik beschäftigt, sollte eigentlich auch komponieren können. Man sollte es in der Schule lernen dürfen. Komposition ist lehrbar. Es sollte jeder dieses *patrimonio mentale* entwickeln dürfen. Ungeweckt, unerkannt schlummert sonst diese Begabung vor sich hin bis an sein Lebensende und hat sich für den Besitzer solchen Reichtums niemals nützlich machen können. Nach meinem ersten «Cantiere» kamen die Gemeinderäte nach Marino, um über den Weiterverlauf zu sprechen. Einer von ihnen brachte mir die Mitgliedskarte der PCI, der Kommunistischen Partei Italiens. Ich weiß noch heute, wie stolz ich da war. Jeder Mensch sucht nach einer Identität.

*Unter den Begriff «politische Musik» hast du auch Dinge gefaßt, die sonst nicht darunter subsumiert werden. So hast du in einem Beitrag über Musik im NS-Staat über deinen «durchaus antifaschistischen Schönheitsbegriff» gesprochen.*

Alles das, was die Faschisten verfolgen und hassen, ist für mich schön.

*Hat dein Selbstverständnis als politischer Musiker Auswirkungen auf die Verwendung und Erweiterung des musikalischen Materials?*

Wahrscheinlich hat es das. Aber ich gehe ja bekanntlich sehr traditionalistisch und konservativ mit solchen Erweiterungen um. Ich unternehme sie nicht der Erweiterung zuliebe, sondern zugunsten meines künstlerischen Darstellungswillens. Meine Sympathien liegen bei den einfachen Menschen, die den Acker bestellen oder in der Fabrik arbeiten, bei den unterprivilegierten Einwanderern und allen solchen, die den *mainstream*-gesteuerten Vertretern der Mittelklasse suspekt sind. Man könnte sagen, daß meine von Kampf und Widerstand handelnde Liedersammlung *Voices* («Stimmen») 22 Versuche über das neue politische Lied sind, neue Formen von Gesang, der eines Tages vielleicht sogar von Laien bewältigt werden könnte.

Gleichzeitig war die Arbeit daran für mich ein probates Mittel, um mich nach zehnjähriger Enthaltung wieder einmal in Richtung auf das Theater zurückzubewegen. Ich schrieb *Wir erreichen den Fluß*, ein Stück, bei dem es sich um die Unterdrückung der einfachen Leute handelt, der Armen, und um bisher nicht dagewesene Dimensionen von Vernichtung der Schwachen, der Opfer, um Krieg, Massenmord, und wo von dem Unglück geredet wird, das die Unterlegenen trifft, und von dem Hochmut, mit denen die Sieger die Unterlegenen behandeln.

*Wie aber bringt man Kleinbürger in die Oper, um ihnen We come to the river zu zeigen?*

Ich selbst habe ja auch etwas mit der Musikauffassung der einfachen Leute

zu tun. Das ist die Welt, in der ich aufgewachsen bin, wo man sich konkrete, wenn auch falsche Vorstellungen über das Schöne in der Kunst machte. Es gilt für uns Kreative, die Sehnsucht des Menschen nach Frieden, nach Stille und Harmonie zu stillen, oder doch wenigstens zu verstehen und zu versuchen, diese Sehnsucht so edel und so rein im Kunstwerk zurückzugeben, wie man es nur vermag. Vielleicht sind Bescheidenheit und Solidarität auch die erste Voraussetzung, um den einfachen Menschen für die Kunst zu interessieren und ihm die Schwellenangst vor dem modernen Musiktheater zu nehmen.

*Gibt es für dich dabei stilistische Grenzen oder Probleme? Man hört ja gelegentlich den Vorwurf des Eklektizismus.*

Auch Goethe war Eklektiker und legte großen Wert darauf. Jedes Genre hat seine eigene Form und damit auch seine eigene (Umgangs-)Sprache. Kammermusik beschäftigt sich mit den intimen Dingen (Klaviermusik vermutlich noch mehr). Sinfonik wird für ein großes Forum geschrieben. Und im Musiktheater werden Dichtung und bildende Kunst hinzugezogen, um ein Gesamtwerk entstehen zu lassen, das sich an die zahlenmäßig größte Hörschaft wendet.

In der Sinfonik geht es bei mir im Laufe der Zeit allerdings immer persönlicher zu, ab Nummer 7. Man könnte den Eindruck gewinnen, daß mich heute ein direkter Konnex mit den politischen Ereignissen unserer Zeit immer weniger interessiert. Man müßte dann aber bitte auch bedenken, daß wir nicht gerade in rosigen Zeiten leben. Soeben hat der Zusammenbruch eines ersten großen Versuches von Sozialismus stattgefunden. Das schwächt die ganze Linie doch sehr, stimmt nachdenklich, macht Sorgen. Man verliert den Überblick.

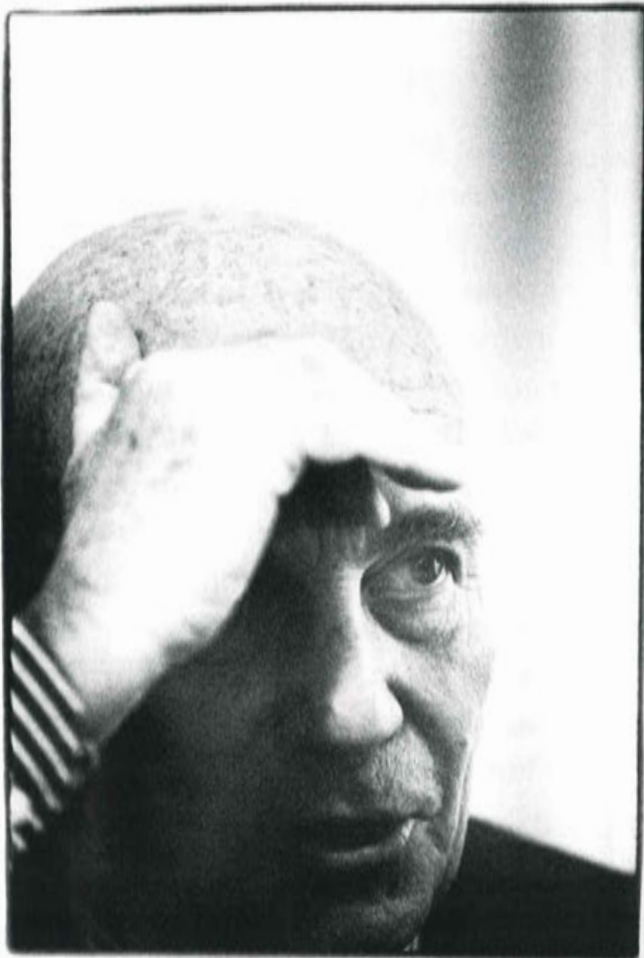


Foto: Wilhelm Hösl

« Jeder Mensch, der sich mit Musik beschäftigt, sollte eigentlich auch komponieren können. Man sollte es in der Schule lernen dürfen. Komposition ist lehrbar. Es sollte jeder dieses *patrimonio mentale* entwickeln dürfen.

Ungeweckt, unerkannt schlummert sonst diese Begabung vor sich hin bis an sein Lebensende und hat sich für den Besitzer solchen Reichtums niemals nützlich machen können.»

*Mehrfach hast du der deutschen Kleinbürgerlichkeit den gleichsam natürlichen Antifaschismus der Italiener gegenübergestellt. Italien erschien gegenüber Deutschland als die politisch reifere Nation. Ist das auch heute noch so?*

Wahrscheinlich. Schau dir die frischen Ergebnisse des letzten Wahlkampfes an: Zum ersten Mal seit Gründung der Republik, also zum ersten Male in fünfzig Jahren, hat Italien nun eine Linksregierung. Das Volk hat das Vordringen der Neofaschisten abgeschmettert. (Anm.: Korrekturfassung aus Marino vom 28.4. Henzes erste Antwort war skeptischer ausgefallen.)

*Ein weiteres Beispiel politischer Musik ist die Gemeinschaftskomposition Jüdische Chronik (1960). Wie waren hier Absichten und Wirkungen?*

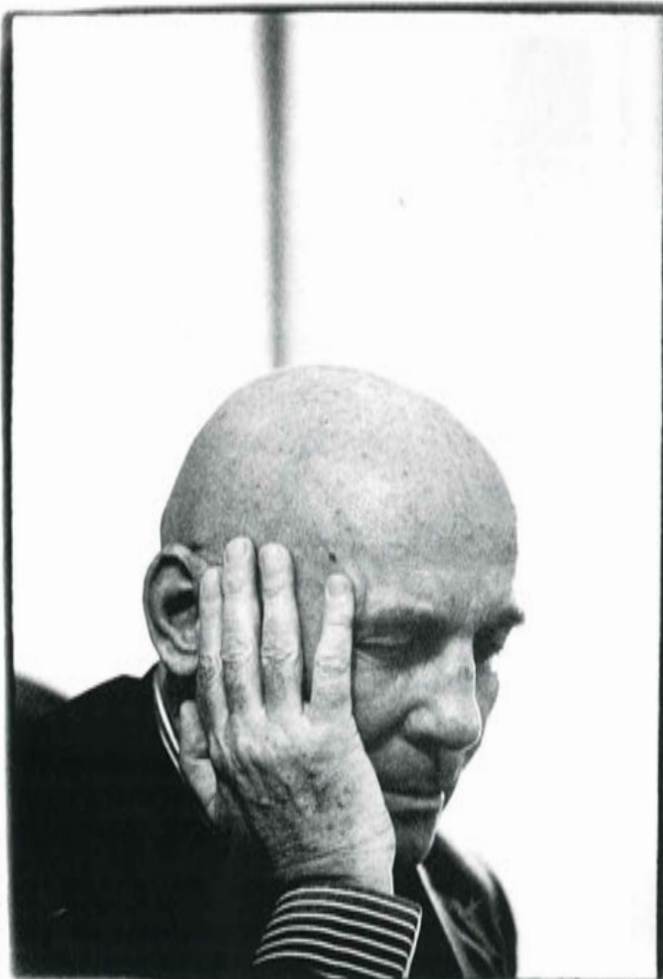
Die Idee dazu stammte von Paul Dessau. Er wollte, daß Komponisten aus der DDR und aus der Bundesrepublik

zusammen an dieser wohl ersten Protestaktion gegen die neofaschistische antisemitische Welle in Deutschland teilnehmen. Das Stück ist auch als Schallplatte herausgekommen. Ob es wirklich etwas bewirkt hat, weiß ich nicht. Es ist ja heute mit der Ausländerfeindlichkeit schlimmer als vorher. Da kommt schon so etwas wie Resignation auf. Man hegt dann den leisen Verdacht, daß die Musik womöglich doch nichts bewirken kann im realen Leben der Menschen, daß sie zu moralischen Verbesserungen nichts Wirkungsvolles beitragen kann. Eigentlich müßte man so etwas wie die *Jüdische Chronik* für Soli, Chor und Orchester auf der Straße machen, mit modernen Mitteln der Elektronik und der Rockmusik, um das tatsächlich an die richtigen Adressaten gelangen zu lassen. Ansonsten erreicht man mit Chor und Orchester nur das traditionelle Konzertpublikum. Die jungen deutschen Faschisten, die Schwarze erschlagen und Ausländerwohnungen

anzünden, haben von der *Jüdischen Chronik* nie etwas gehört. Sie wissen nicht, daß sich sechs deutsche Komponisten zusammengetan haben in den frühen sechziger Jahren, um etwas gegen den Rassismus und gegen die Intoleranz zu tun.

*Hat es vom Floß der Medusa in letzter Zeit Aufführungen gegeben?*

Es gibt immer mehr. Die nächsten werden in der kommenden Saison in Birmingham und London unter der Leitung von Simon Rattle stattfinden sowie in Berlin mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester und dem Rundfunkchor unter Elgar Howarth. Meine Stücke sprechen sich langsam herum. Der Boykott aus den siebziger Jahren, eines der Resultate des Hamburger *Medusa*-Skandals vom Herbst 1968, ist vorüber.



« Man könnte den Eindruck gewinnen, daß mich heute ein direkter Konnex mit den politischen Ereignissen unserer Zeit immer weniger interessiert. Man müßte dann aber bitte auch bedenken, daß wir nicht gerade in rosigen Zeiten leben. Soeben hat der Zusammenbruch eines ersten großen Versuches von Sozialismus stattgefunden. Das schwächt die ganze Linie doch sehr, stimmt nachdenklich, macht Sorgen. Man verliert den Überblick.»

*Und wie geht es – um noch einmal einen Musterfall politischer Musik zu nennen – mit den Voices?*

Es gibt immer wieder neue Einstudierungen. Es gibt sogar zwei oder drei Ensembles an englischen Universitäten, die damit herumreisen. Das Stück wird ziemlich oft gemacht. Nur in den Vereinigten Staaten wurde es noch nie gegeben, auch *Medusa* nicht. Sowohl Hans-Klaus Jungheinrich als auch Gerhard R. Koch haben übrigens *Voices* als mein «*Lied von der Erde*» bezeichnet, was mir – wie ich gestehen muß – sehr gefallen hat. Das trifft die Sache genau. Leider sind die Aufführungen wegen der vielen Nebeninstrumente ziemlich aufwendig.

\*

*Du hast einmal das Mißtrauensvotum und den Sturz von Helmut Schmidt 1982, der den Rechtsruck in der Bundesrepublik auslöste, als «Schwarzen Freitag» bezeichnet. Was bedeu-*

*tete für dich der 9. November 1989 und danach der Zusammenbruch der Sowjetunion?*

Ich war sehr erfreut, daß die Mauer gefallen ist. Die DDR war kein angenehmes Land, obwohl es sich «sozialistisch» und «demokratisch» nannte. Meine Freunde und Bekannten in der Musikwelt der DDR haben viel über die landesübliche Gängelung der Einzelperson geklagt. So kann man mit Menschen nicht umgehen. Das sind die sowjetrussischen Methoden der Einschüchterung, wie sie auch in Kuba praktiziert werden: Informanten, Wanzen, Spitzel, die Unterwanderung des Privatlebens...

*Ist mit dem Scheitern der sozialistischen Länder die Idee des Sozialismus nicht überhaupt diskreditiert?*

Warten wir noch einige Jahre, bis die Welt sich von dem großen Schock erholt hat und man wieder durchatmen kann. Es ist gewiß ein großer Sieg des anderen Lagers zu vermelden.

*Es wird jetzt über die Vergangenheit geurteilt, auch über die der DDR-Komponisten. Sie hätten sich entweder für Anpassung oder für Widerstand entscheiden sollen. Gab es nur diese Alternative? Wie war beispielsweise das Verhalten von Paul Dessau?*

Dessau hat sich um Anpassung sehr bemüht. Aber es ist ihm nie so recht gelungen. In den letzten Jahren lag er richtig im Clinch mit den Mächtigen, war zu dem geworden, was man in Kuba einen *conflictivo* nennt. Er war nur zu stolz, das irgendeinem Wessi zu sagen. Mit Ruth Berghaus ging es ähnlich. Sie müssen beide tolle Sachen erlebt haben, bestehend aus erwachsenen Menschen nicht zumutbaren Restriktionen.

*Du schreibst gegenwärtig an einer neunten Sinfonie nach dem Roman Das Siebte Kreuz von Anna Seghers. Von sieben Sätzen habe ich fünf im Kasten. Hans-Ulrich Treichel ist wie-*

der mein Librettist und hat das sehr schön gemacht. Man kann ja den Erzählstil der Seghers nicht einfach übernehmen. Was wir machen, sind sieben Visionen, sieben Bilder aus dem Werk. Das erste ist ein Monolog des Flüchtlings Heisler; er hat sich die Hand aufgeschnitten, blutet furchtbar, hört im Lehm liegend die Hunde und Alarmpfeifen – das ist der erste Satz. Der zweite handelt von dem Übergang in die Totenwelt. Es kommt dann ein Gesang der Platane, die für die Herstellung der sieben Folterkreuze gefällt wird. Ihn singen die Frauen. (Die Männerstimmen sind die KZ-Wächter, die den Baum töten.) Der vorletzte Satz, die Szene im Mainzer Dom, wo sich der Flüchtling versteckt hat und fast erfriert, ist eine Szene mit Echo-Wirkungen. Gott antwortet ihm nicht, sondern nur seine eigene fragende Stimme hallt zurück. Erst im letzten Teil kann man aufatmen, wenn er das fremdländische Boot besteigt und seinem Land, seinen Verfolgern in die Freiheit davonfährt. Das ist nicht, was man als ein unpolitisches Werk betrachten könnte.

*Wann ist der Plan dafür entstanden? Anna Seghers gehörte bislang nicht zu den von dir verwendeten Autoren.*  
 Ich kannte sie nicht einmal, obwohl sie in der Nähe der Dessaus bei Zeuthen in der Mark wohnte, auf der anderen Seite des Sees. Sie sollte einmal eines Nachmittags zu Kaffee und Kuchen kommen; leider erschien sie nicht. Das Buch habe ich zum ersten Mal vor etwa zehn Jahren gelesen. Dann kam der Auftrag der Berliner Festwochen und des Berliner Philharmonischen Orchesters für ein neues Stück. So kam es, daß ich darüber nachzudenken begann, wie man als deutscher Komponist heute eine Neunte Sinfonie schreiben kann. Was macht man da? Schostakowitsch hat die Konfrontation einfach mit einem Allegretto übersprungen und vermieden, mit einem lustigen Stück – völlig legitim natürlich. Aber ich dachte: Wenn schon... Der Chor ist naheliegend, damit der Vergleich möglich wird.

*Beethoven schrieb mit seiner Neunten den Entwurf einer Gegenwelt gegen eine schlechte Gegenwart...*

In meinem Fall ist es nicht unähnlich, aber doch anders. Es fängt an mit der Widmung. Sie lautet im Augenblick noch «Dem Andenken der deutschen Antifaschisten». Vielleicht sage ich aber auch «Dem Andenken an die Helden und Märtyrer des deutschen Antifaschismus». Es hat sie ja wirklich gegeben, die heldischen Kämpfer der deutschen Arbeiterklasse. Das wird immer wieder gezeugnet oder vergessen.

*Anna Seghers, die ihren Roman im Exil schrieb, verzichtete darin bemerkenswerterweise weitgehend auf Autobiographisches. Ist die neue Symphonie für dich ebenfalls eine Betrachtung von ferne, oder gibt es persönliche Bezüge?*  
 Sehr starke Bezüge. Das fängt schon damit an, daß ich jahrelang in der Gegend gewohnt habe, in der das KZ lag, dem die sieben Helden des Buches entwichen waren: unweit von Rüsselsheim, zwischen Frankfurt und Mainz. Ich kenne diese Dörfer am Main. Es ist eine eigenartige, ziemlich flache Flußlandschaft mit dem Taunus dahinter. Ich kann mir lebhaft vorstellen, wie sich ein Verfolgter fühlt, wenn er sich dort verstecken und um sein Leben rennen muß, wie schwer das ist, weil die Leute alle so rechtschaffen sind. Das wird also ein sehr persönliches Stück sein. Es hat mit meinen eigenen Problemen, mit meinen eigenen Erfahrungen zu tun.

*Warum sollte man heute auf den deutschen Widerstand hinweisen?*

Um ein geschichtliches Kontinuum zu erhalten. Das ist so die Art von Beitrag, den ein Komponist leisten kann, wenn er mithelfen möchte, daß jene Zeit, jene Frauen und Männer, jene Widerstandskämpfer nicht in Vergessenheit geraten und die Ehrungen erfahren, die ihnen zustehen.

*Böswillige könnten dies als Flucht aus der Gegenwart deuten...*

Da habe ich eine Antwort, die ich schon einmal einem jungen Berliner gegeben habe. Er fragte mich, warum

ich eine Oper über einen japanischen Stoff schrieb und nicht etwa über den aktuellen Fall der Mauer. Ich sagte ihm: Eine Oper ist weder ein Film noch eine Zeitungsreportage. Man macht deshalb besser eine Art von zweiter Vergangenheit zu seinem Thema, Ereignisse, Bewegungen und Inhalte, die man verstandesmäßig ermessen kann. Das Neue vom Tage kann man in seiner Aktualität gar nicht darstellen: wenn die Musik fertig ist, ist die Aktualität schon wieder verblaßt. Man kann nur seine eigenen Reflexionen auf die Wirklichkeit komponieren und darstellen und tut es auch. Einen brauchbaren Überblick erhält man nur mit der Zeitdistanz.

*Wenn Werke wie Jüdische Chronik Ereignisse wie die rassistischen Brandattentate von heute nicht verhindern können – sind sie dann zwecklos? Soll man dann resignieren?*

Man resigniert nicht. Man arbeitet weiter. Mir sagte vor wenigen Jahren einmal Annerose Schmidt, Direktorin der Hochschule für Musik «Hanns Eisler» Berlin: «Eines Tages werden die Leute wieder anfangen, Marx zu lesen.» Besser kann man das gar nicht sagen. Es ist also noch nicht aller Tage Abend. Es geht ja auch gar nicht anders mit der Zukunft der Welt. Je globaler man es sieht, um so einsichtiger wird die Notwendigkeit, daß wir unser Brot mit den vielen Millionen Hungernden in der ganzen Welt teilen müssen.

\* Das Gespräch fand am 25. März dieses Jahres in Basel statt.

# «NOLENS VOLENS POLITISCH»

## EINIGE ASPEKTE DER ÄSTHETIK HANS WERNER HENZES

HANNS-WERNER HEISTER

Das Wichtigste seiner Ästhetik formuliert, konkretisiert und realisiert ein Komponist in der Regel jeweils im Werk selber. Zugleich freilich gibt es ebenso regelmäßig auch eine Spannung zwischen Beabsichtigtem und Bewirktem, einen programmatisch-intentionalen Überschuß; und selbst wenn dieser vollständig im Werk objektiviert wäre, bliebe doch noch als schließendes Kettenglied des Musikprozesses der seinerseits mehrgliedrige und mehrdimensionale Rezeptionsprozeß von der Wahrnehmung über das Verstehen bis zu den Wirkungen, die durch das Werk nicht eindeutig und vollständig determiniert sind.

Mit eigenen Kommentaren und verbal formulierten Vermittlungen aller Art als zusätzlichem Medium der Produktion versuchen daher die Komponisten, die Rezeption zu lenken und so die von ihnen gemeinten Bedeutungen möglichst vollständig zu übertragen und verständlich zu machen. Um diese explizite, formulierte Dimension von Henzes Ästhetik geht es hier.



Foto: Anthony Chikmoy

Das allgemeine Problem der Rezeption und speziell des Verstehens erscheint in neuer Musik durch die gegenüber früheren Zuständen im Prinzip nochmals gesteigerte Fremdheit und Neuartigkeit der Musiksprache besonders bedrängend.<sup>1</sup> Und seine wenigstens ansatzweise Lösung ist eine dringliche Aufgabe gerade für jene Musiker, die politisch-soziale, auf öffentliche Wirksamkeit zielende Intentionen haben. So muß es für Henze eine Herausforderung sein, denn er ist «ein politischer Musiker»<sup>2</sup> par excellence, der mit seiner Musik etwas ausdrücken, aussprechen, vermitteln und bewirken und damit dazu beitragen will, die Welt besser zu begreifen und zu verändern.

«Ich bedaure das Fehlen authentischer Hinweise bei neuen Stücken immer: die Prosa ist im Musikleben schließlich dazu da, dem Hörer das Betreten unbekannter Räume zu erleichtern, zu kaum was anderem wird sie gebraucht. Ja, vielleicht noch zur Interkommunikation zwischen Kollegen, und zwischen Lehrer und Schüler. Wenn die Hinweise fehlen, besteht die Gefahr von Mißverständnissen in viel größerem Maße noch, als sie ohnehin schon latent da ist. Mir geht es nur darum, daß der Hörer zur richtigen Tür eingelassen wird: Wenn das geglückt ist, kann kaum noch was schiefgehen, und keine Prosa ist mehr vonnöten. Aber es muß halt glücken, man muß sich die größte Mühe geben, daß es glückt. Diese Mühewaltung, die man immer wieder auf sich nehmen muß (und die von Arbeit zu Arbeit andere Gestalt haben sollte, je nach Thema, entsprechend der musikalischen Form, die man gern verstanden, mitvollziehbar gemacht wüßte), ist bereits Teil der kompositorischen Arbeit. Einer Arbeit, wohlgernekt, verstanden als brüderliche Geste für den anonymen Hörer in der Menge, den du erreichen willst, und nicht als Rechenschaftsbericht für Musikwissenschaftler.»<sup>3</sup>

Schon hier bemerken wir, da (so Schönberg) Kunst weniger von Können als von Müssen kommt, die Konfiguration des Nolens-volens: das Moment des – auch selbstauferlegten – Zwangs, der Selbstverpflichtung zur Optimierung der künstlerischen Kommunikation, was allemal produktiver ist als jene verbreitete Selbstgefälligkeit von Komponisten zwischen Solipsismus und Illusionen, die meinen, ihre Musik würde es rein von sich aus schon machen. Die Vermittlungs-, Verstehens- und Wirkungs-Probleme gehen über «reine» Ästhetik hinaus in angewandte Ästhetik. Denn lösen können sie weder Kompositionen noch Komponisten. Es bleibt eine kulturelle, letztlich politische, auf Zukunft verweisende Aufgabe. In diesem Zusammenhang bemüht sich Henze immer wieder um Förderung von Musik und Bildung eben nicht zuletzt durch Förderung von Musik-Verstehen durch publizistische Projekte. Eine solche pädagogische Dimension ist für Henzes Ästhetik durchaus keine *contre cœur* hingegenommene Erweiterung in Richtung Musizierpraxis, sondern ein genuines, konstitutives Moment. Das geht dann bis hin zu regelrechter Musikpädagogik in Form von Kinder- als Volkstheater mit seinem *Pollicino* (1980), uraufgeführt im Kontext und von Mitwirkenden des *Cantiere Internazionale d'Arte* in Montepulciano und zumal von Kindern des Ortes. Nicht zuletzt auch wegen einer solchen kulturpolitischen Perspektive und in diesem Zusammenhang ging Henze schließlich mehrfach zu eigener kulturell-sozialer «Basisarbeit» über – im Fall des «Cantiere» oft eine Kärrnerarbeit.<sup>4</sup>

**B**esonders für einen derart auf Kommunikation bedachten Komponisten wie Henze ist auch bei verbalen Äußerungen die durchaus wichtige Funktion der Selbstverständigung und -vergewisserung der nach außen gekehrten des Bemühens um Verständigung untergeordnet bzw. in diese integriert – eben als «Teil der kompositorischen Arbeit»<sup>5</sup>. Er versucht, sich noch besser verständlich zu machen: im Interesse des eigenen Werks wie bestimmter musikalischer und gesellschaftlicher Ziele. Grundlegend ist dabei seine relativ konstante politische Haltung, die zunächst antifaschistisch-nonkonformistisch, dann sozialistisch-humanistisch war – und dies, dem «falschen Zeitgeist» wie schon Beethoven widerstehend – heute noch ist. Von der Weite und Vielfalt entsprechender Kommunikationsanstrengungen zeugt schon die große Menge veröffentlichter Texte und der große Fächer von «Textsorten»: «Werknotiz, Szenario, Inhaltskonzept, Übersetzung; Tagebuch, literarisches Tagebuch; Brief, Leserbrief, öffentliche Verlautbarung; Vortrag, Festrede, Nachruf; Programmheftnotiz, Werkeinführung; Gespräch, Interview, Podiumsdiskussion; Vorwort, Essay, Aufsatz».<sup>6</sup> Am detailliertesten wird Henze in *Die englische Katze. Ein Arbeitstagebuch 1978-1982*, Werkstattbericht wie Selbstverständigung, die aber eben bereits im Hinblick auf spätere Veröffentlichung notiert wurde; die Gattungsbezeichnung spielt nicht zufällig auf Brechts *Arbeitsjournal* an, aus dem Henze wiederum einen Ausschnitt als einen der beiden Motto-Texte der *Voices* (1973) zitiert.

**H**enzen Ästhetik gehört zum Typus der Künstler- und Produzenten-Ästhetik; im Unterschied oder Gegensatz zur mindestens tendenziell explizit ausgearbeiteten Philosophen-Ästhetik wird hier vor allem kasuell argumentiert. Es gibt aber gerade bei Henze doch einen zumindest latent systematischen Zusammenhang, Kristallisationspunkte und Konstanten bei allem historisch-biographischen Wandel: Henze hat keine eigentliche Systematik oder gar ein ästhetisch philosophisches System entwickelt, denkt aber doch durchaus systematisch. Während Schönberg in seiner *Harmonielehre* schreibt, er habe eine «schlechte Ästhetik» durch eine gute «Handwerkslehre» ersetzt, ist für Henze Technisches explizit in das übergreifende Semantische und letztlich Politisch-Gesellschaftliche integriert. Denn ob der Musiker bzw. der Komponist es wollen oder nicht, wissen, nicht wissen oder nicht wissen wollen: «Musik ist nolens volens politisch» – so die Überschrift zu einem Gespräch 1969.<sup>7</sup>

Zentral von Anfang an war der Wille zu Neuem, zum Anderen, zur Veränderung bestehender Verhältnisse – und das ist immer nicht nur musikalisch gemeint. Gerade weil er, so Henze zugespitzt 1968, tendenziell «Musik als Akt der Verzweiflung» faßt, muß notfalls – wiederum nolens volens –, um die welthistorische Not zu wenden, Musik zurücktreten. «Notwendig sind nicht neue Museen, Opernhäuser und Uraufführungen. [...] Notwendig ist die Schaffung des größten Kunstwerks der Menschheit: die Weltrevolution.»<sup>8</sup>

Soweit eruierbar, ging es Henze seit Beginn seines musikalischen Denkens, noch in seiner prä- und frühkompositorischen Phase, um Musik als gezielten Gegen-Entwurf zur Welt, wie sie nur einmal ist – nicht zur Realität schlechthin, sondern deutlicher als Gegenbild zur Barbarei, als deren extremste Gestalt sich ihm schon biographisch von Väterwelt und Vater her der Nazismus einprägte.

Dabei faßt Henze Musik nicht als romantische Gegenwelt, gar verklärend oder restaurativ, sondern zielt eben auf neue, neuartige Schönheit, die anders ist als das Althergebrachte oder Konventionelle, und, so zumal in den fünfziger Jahren, zugleich eine Alternative auch zu manchen vorrangig aufs Technisch-Strukturelle konzentrierten Avantgardismen war. Technisch-Handwerkliches, «Metier» hinkte dabei – fast notwendigerweise – anfangs der Vorstellung und Absicht nach. «Die Musik, die ich vor meiner musikalischen Ausbildung schrieb (ich begann im Alter von 12 Jahren zu komponieren), war frei, auch von Nachahmungen alter Klangwelten, ungefügt, angefüllt mit allen sichtlichen Zeichen von Nicht-Wissen. Weder war ich imstande, meine sperrige, auseinanderklappende Harmonik auszubalancieren, noch konnte ich mit einem melodischen Einfall mehr anfangen, als ihn in seinem Rohbau niederzuschreiben.» Nun folgt eine entscheidende Formulierung: «Aber von Anfang an hatte ich eine Sehnsucht nach dem vollen, wilden Wohlklang, den ich später in bestimmten Werken der Neuen Musik vorfand, und der das war, was mir in meinem kleinen, abgeschlossenen westfälischen Bauerndorf, in dem ich aufwuchs, als Musik vorgeschwebt hatte.»<sup>9</sup> Solcher Klang, das Sinnliche, geradezu Körperliche von Musik, prägt die Idee

der nicht-absoluten Musik Henzes und scheint manchmal konkreten Werkideen, auf deren Präzision Henze durchaus besteht<sup>10</sup>, sogar voranzugehen: Zum Gitarrenkonzert *An eine Äolsharfe* schrieb er in seinem Tagebuch (1986 veröffentlicht): «Ich muss einen Weg finden oder mehrere Wege, den Klang meinen (seit Jahren bedachten und geplanten) Vorstellungen, Sehnsüchten [!] nach diesem Stück getreu aufs Papier zu bringen.» «Die Idee zu der Musik» – die im rein Klanglichen natürlich nicht aufgeht –, so resümiert Petersen, «war demnach schon lange da, bevor der Komponist auf die Gedichte Mörikes gestoßen ist.»<sup>11</sup>

**M**it Musik als utopischem Klang und imaginär-realer Antizipation von konkreter Utopie – «Freiheit, wilder und schöner neuer Klang» variiert Henze um 1954 den Gedanken<sup>12</sup> – wie mit der Intention auf radikale Veränderung verknüpft ist die Konzeption von Musik als Sprache. Und zwar eine Sprache und Musik, die «mit der Menschheit auf Du und Du» sein möchte, wie es Thomas Mann im *Faustus*-Roman formulierte: kommunikabel, dabei jedoch alles andere als populistisch, so welt- und realitätshaltig wie irgend möglich, von anspruchsvoller Radikalität in Gestalt wie Gehalt. Dazu gehört die für progressive politische Musik charakteristische Semantisierung von möglichst allen Dimensionen des Musikprozesses von der Konzeption über den Tonsatz bis hin zur Ausführung.<sup>13</sup> In besonders enger Affinität zur Wortsprache auch und gerade als poetischer Sprache hält Henze Vokal- und Instrumentalmusik im Sinne einer Dialektik von Cantando und Sonando, von Singen und Klingen, wechselseitig füreinander durchlässig. Und umfassend bündeln sich solche Bestrebungen zur Vermittlung von Musik, Realität und anderen Künsten im Musik-Theater – das ja tatsächlich auch am ehesten «Gesamtkunstwerk» ist.

**I**m Kontext der politischen Bewegungen um 1968 konkretisierte Henze dann 1972 sein musiksprachliches Konzept mit dem über Pablo Neruda vermittelten Begriff der *musica impura*<sup>14</sup>, einer «unreinen», von Realität und «Realien» einschließlich von Elementen der Tradition, der Vulgärmusik usw. «befleckten» Musik.<sup>15</sup>

Aber schon sehr früh, um 1954, wird seine Idee einer gegebenenfalls sozusagen plebejisch-ungehobelten, realitätsgesättigten, neuartigen Musik in Umrissen deutlich: «Das wirklich Neue tritt nicht poliert, nicht etablierbar in Erscheinung, sondern robust, freigebig, nicht einzuordnen. Es kommt daher, ohne daß Trommeln gerührt werden (aber die leisen Dinge sind nicht immer die kleineren Revolutionen). [...] Es kann aus den vergilbten Folien der Konvention ein grünes Ölbaumblatt von Hoffnung machen.» Und schon 1959 faßte Henze Musik als Sprache dezidiert in Zusammenhang mit Politischem, mit «Bekanntnis», Engagement, Wirkungs-

absicht. Dafür zitierte er sehr ausführlich, über zwei Seiten lang, kongeniale Gedanken Ingeborg Bachmanns; abschließend den folgenden: «Die Musik, ihrerseits, gerät mit den Worten in eine Bekenntnis, das sie sonst nicht ablegen kann. Sie wird haftbar, sie zeichnet den ausdrücklichen Geist des Ja und Nein mit, sie wird politisch, mitleidend, teilnehmend und läßt sich ein auf unser Geschick. Sie gibt ihre Askese auf, nimmt eine Beschränkung unter Beschränkten an, wird angreifbar und verwundbar. Aber sie braucht sich darum nicht geringer zu fühlen. Ihre Schwäche ist ihre neue Würde. Miteinander, und voneinander begeistert, sind Musik und Worte ein Ärgernis, ein Aufruhr, eine Liebe, ein Eingeständnis. Sie halten die Toten wach und stören die Lebenden auf, sie gehen dem Verlangen nach Freiheit voraus und dem Ungehörigen nach bis in den Schlaf. Sie haben die stärkste Absicht zu wirken.»

In gewissem Gegensatz zu vielen seiner programmatischen verbalen Äußerungen finden wir bei Henze nicht einen Mangel an auch nur rein struktureller Komplexität, sondern eine Fülle, oft fast ein Zuviel an Komplexität im Sinne einer vielfältigen, vielschichtigen, multidimensionalen Strukturierung von Material, Sprache und Realitätsbezügen. Denn bei Henze sind in der Regel selbst Reihenvorgänge nicht bloße Strukturen und Klangfolgen, sondern haben etwas zu besagen. Er folgt darin vor allem Alban Bergs Konzeption, eingeschlossen das im Werk chiffriert objektivierete Autobiographische.

Da erwächst ein gewisser Widerspruch zwischen der Verwendung von komplexen Codierungs- und Verschlüsselungsverfahren bis hin zu manieristisch-esoterischem *conceito*<sup>16</sup> einerseits und Henzes im Prinzip auf breite, wenngleich Bildung voraussetzende und fördernde Verständlichkeit bedachter Musikkonzeption andererseits. Analog dazu verhält es sich mit dem Spannungsverhältnis von veröffentlichtem, direkt faßbarem Programm und erst durch musikanalytische Untersuchung sichtbar werdenden Bedeutungsgefügen – seine eigenen Kommentare sind eben kein «Rechenschaftsbericht für Musikwissenschaftler»<sup>17</sup>. Auch mag Henze in manchen Werken (und als eine Schicht des Bedeutungsgefüges in fast allen) eine «künstlerische Intimsphäre» (so eine Formulierung Caroline Mattenklotts) konstituiert haben, die gar nicht öffentlich zugänglich sein soll, sondern allenfalls einläßlicher analytischer Bemühung. Das sind teils höchst private – auch darin großen Traditionen spätestens seit Dufay folgende – Zuordnungen von Buchstaben, Tonbuchstaben, Zahlen, Namen, teils oft noch komplexere Silben-Wort-Ton-Konfigurationen von allgemeinerer Bedeutung, die eine generative Tiefenstruktur und eine semantische Zwischenschicht des Werks bilden. Auch hier, fast zirkelhaft, erscheint wiederum verbale Kommentierung nahezu unerläßlich. Gelegentlich gibt Henze etwas davon preis: «Gestern Faustos 36. Geburtstag, er wollte keine Feierlichkeiten [...], aber ich machte ihm auf Anthonys Rat eine aus 36 Noten bestehende Melodie mit dem Titel *Serenata romagnola* für Altblockflöte [...]. Das Stück beginnt mit den Noten F und A.»<sup>18</sup>

**D**as Nolens-volens, die Spannung von gesellschaftlich-politischer Wirkungsabsicht als selbstgesetztem Ziel des Komponierens und dem Zwang, permanent sich mit den herrschenden Verhältnissen auseinanderzusetzen und dem status quo opponieren zu müssen, erhält schließlich, wie die Dialektik der Kommunikation, für Henze noch eine weitere, fast paradoxe Dimension: «Man möchte schreiben, in Ruhe gelassen sein. Man stellt sich taub, als genüge es, die schrecklichen Nachrichten einfach nicht mehr zur Kenntnis zu nehmen, als ob die Kriege gar nicht existierten, und schon sei da ein Gleichgewicht wiederhergestellt, und die nötige Ruhe für kontemplatives Komponieren wäre da. Statt dessen hört man es nachts ballern.»<sup>19</sup> Aber, trotz vormusikalischer Anwendungen von Verzweiflung und deren Ausdruck in und als Musik, bleibt für Henze ein Kern von fraglos gültigem Engagement verbindlich, den er, nicht ohne freundliche Ironie, beispielsweise einmal so formuliert hat: «Wenn die Autoren von Bekenntniswerken [...] so sagen: «Hier stehe ich, ich kann nicht anders», kommt mir immer der Wunsch, sie möchten es weniger feierlich machen [...]. Solch ein Pessimismus! Hier sitze ich und kann nicht weiter. Ich glaube, daß es nur eines gibt, wo einer nicht anders können sollte: im Glauben, daß es weitergehen, daß es Fortschritte geben wird. Im Glauben an den Sieg der Vernunft, an die in jedem einzelnen Bewohner der Welt ruhende Genialität.»<sup>20</sup>

<sup>1</sup> Vgl. u. a. Heister, Hanns-Werner: «Chiffrierung und Dechiffrierung. Probleme der Sinnvermittlung in neuer Musik», in: *Verbalisierung und Sinngehalt. Über neue semantische Tendenzen im Denken in und über Musik*, Wien und Graz 1989 (Studien zur Wertungsforschung Bd. 21), S. 27-57.

<sup>2</sup> So der Untertitel von Peter Petersens für die Henze-Forschung bahnbrechendem Buch aus dem Jahr 1988 (s. Anm. 6).

<sup>3</sup> Henze, Hans Werner: *Die englische Katze. Ein Arbeitstagebuch 1978-1982*, Frankfurt a. M. 1983, S. 217.

<sup>4</sup> Siehe Henze, Hans Werner: ebd. und Bultmann, Johannes: *Die kulturpädagogische Arbeit Hans Werner Henzes am Beispiel des Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano*, Phil. Diss. Köln 1994.

<sup>5</sup> Henze, Hans Werner: *Die englische Katze...*, a. a. O., S. 217.

<sup>6</sup> Petersen, Peter: *Hans Werner Henze. Ein politischer Musiker. Zwölf Vorlesungen*, Hamburg 1988, S. 228; ausf. S. 226-240.

<sup>7</sup> Henze, Hans Werner: *Schriften und Gespräche 1955-1979*, hg. v. Hans-Peter Müller, Berlin (DDR) 1981., S. 124; vgl. Henze, Hans Werner: *Schriften und Gespräche 1955-1975*, hg. v. Jens Brockmeier, München 1976, S. 132.

<sup>8</sup> Henze, Hans Werner: *Schriften und Gespräche 1955-1979*, a. a. O., S. 123.

<sup>9</sup> Ebenda, S. 21.

<sup>10</sup> Siehe z. B. Henze, Hans Werner: *Die englische Katze...*, a. a. O., S. 186.

<sup>11</sup> Petersen, Peter: *Hans Werner Henze. Werke der Jahre 1984-1993*, Mainz u. a. 1995, S. 85, Fußnote 36.

<sup>12</sup> Henze, Hans Werner: *Schriften und Gespräche 1955-1984*, erw. Neuausg., hg. v. Jens Brockmeier, München 1984, S. 25.

<sup>13</sup> Henze, Hans Werner: *Schriften und Gespräche 1955-1979*, a. a. O., S. 139.

<sup>14</sup> Ebenda, S. 173-181.

<sup>15</sup> Ausf. dazu Petersen, Peter: *Hans Werner Henze. Werke der Jahre 1984-1993*, a. a. O.

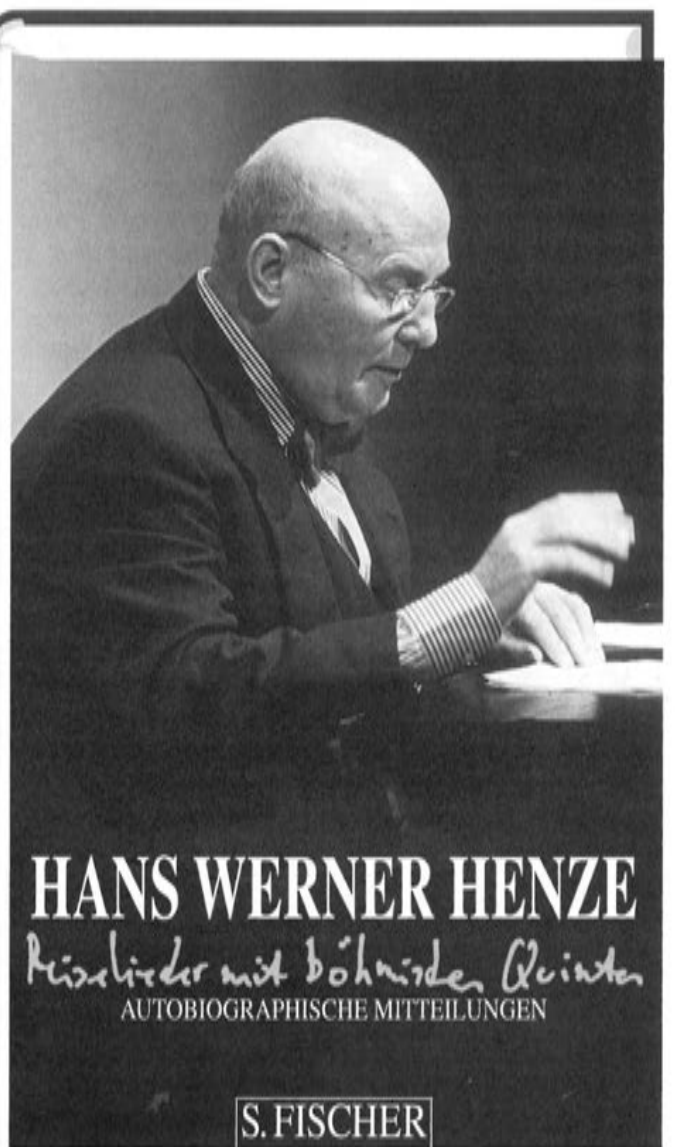
<sup>16</sup> Mattenklott, Caroline: *Figuren des Imaginären. Zu H. W. Henzes «Le miracle de la rose»* (Zwischen/Töne. Musik und andere Künste, hg. v. H.-W. Heister, Bd. 3), Hamburg 1995.

<sup>17</sup> Henze, Hans Werner: *Die englische Katze...*, a. a. O., S. 217.

<sup>18</sup> Henze, Hans Werner: *Die englische Katze...*, a. a. O., S. 80.

<sup>19</sup> Ebenda, S. 261.

<sup>20</sup> Ebenda, S. 136.



## HANS WERNER HENZE

*Reiselieder mit böhmischen Quinten*

AUTOBIOGRAPHISCHE MITTEILUNGEN

S. FISCHER

632 Seiten. Leinen. DM 68,-

Zu seinem 70. Geburtstag am 1. Juli stellt sich Hans Werner Henze, überragender Komponist und Schriftsteller eigenen Wuchses, mit seiner großen Autobiographie der Welt, in der er berühmt ist. Hinreißend erzählt er von seinem Weg und seinem Werk, seinen Leiden und Leidenschaften, seinen künstlerischen, politischen, moralischen Überzeugungen, von Menschen und Landschaften.

S. FISCHER



# VENUS UND ADONIS

HANS WERNER HENZES KOMPOSITION EINES MYTHOS®

WULF KONOLD

Etwas ungewöhnlich ist es schon, einen Beitrag über eine Oper zu schreiben, die – außer dem Komponisten – noch niemand kennt und die erst in einem halben Jahr, am 11. Januar 1997, als Auftragswerk der Bayerischen Staatsoper in München uraufgeführt werden wird. *Venus und Adonis – Oper in einem Akt für Sänger und Tänzer* nennt Hans Werner Henze sein am 27. September 1995 in der Partitur abgeschlossenes jüngstes musikalisches Bühnenwerk, dessen Libretto Hans-Ulrich Treichel verfaßt hat, mit dem Henze zuvor bereits bei der Oper *Das verratene Meer* zusammengearbeitet hatte. Auch hier setzt der Komponist also die Tendenz fort, mit demselben literarischen Partner unterschiedliche, ja gegensätzliche Projekte zu erarbeiten – erinnert sei nur an die Arbeit mit Ingeborg Bachmann (*Prinz von Homburg, Der junge Lord*) und mit Wystan Hugh Auden und Chester Kallman (*Elegie für junge Liebende, Die Bassariden*) in den fünfziger und frühen sechziger Jahren und mit Hans Magnus Enzensberger (*El Cimarrón, La Cubana*) und Edward Bond (*We come to the River, Orpheus, The English Cat*) in den siebziger und frühen achtziger Jahren.

Das neue Werk kann – im Vergleich zu dem aus einem Roman des skandalumwitterten japanischen Schriftstellers Yukio Mishima abgeleiteten ersten gemeinsamen Projekt – kaum gegensätzlicher ausfallen: dort eine im Textentwurf fast krude anmutende, Tabus brechende und zugleich Tabus setzende Pubertätsgeschichte aus einem exotischen Japan, hier dagegen ein antik-mythischer Stoff, der sich auf höchst komplexe Weise auf mehreren musikalisch und szenisch definierten, einander kommentierenden Ebenen ereignet.

In einem knappen Satz hat Henze – in seinem in diesen Tagen erscheinenden kommentierten Werkverzeichnis – das Sujet des neuen Stückes zu formulieren versucht: «Drei namenlose Konzertsänger erleben miteinander, untereinander einige starke erotische Konflikte, deren emotionelle Ausbrüche immer wieder von tanzenden Doppelgängern – Träger der Handlung und der Namen Venus, Adonis und Mars – aufgefangen und weiter ausgetragen werden, bis es zu einem Eklat kommt, durch den die Form des ganzen Werks explosionsartig zerbricht.»<sup>1</sup>

Der Titel der neuen Oper verweist auf den in verschiedenen Varianten überlieferten griechischen Mythos vom schönen Jüngling Adonis, dem Sohn des Königs Kinyras von Zypern und seiner Tochter Smyrna (oder Myrrha). Diese inzestuöse Vereinigung von Tochter und Vater, der es gegenüber Smyrna an der angemessenen Ehrfurcht hatte mangeln lassen, war ein Werk der Göttin Aphrodite. Als der durch die Tochter verführte Vater die Wahrheit entdeckt und die Tochter töten will, verwandelt Zeus sie in einen Myrrhenbaum; aus ihm entspringt Adonis, schön von Jugend an. Er wird von Nymphen erzogen, und Aphrodite verliebt sich in ihn. Eine Mythenvariante berichtet, Zeus habe bestimmt, Adonis solle einen Teil des Jahres bei der Unterweltgöttin Persephone, einen anderen bei Aphrodite verbringen; eine andere überliefert, daß Adonis auf der Jagd mit Aphrodite von einem

wilden Eber getötet wurde; aus seinem Blut erwuchs die Rose, aus den Tränen Aphrodites die Anemone.

Dieser Mythos prägt die tänzerische Ebene von Henzes neuer Oper, erweitert allerdings um das ambivalente Verhältnis zwischen dem Kriegsgott Mars und dem jungen Adonis: einerseits väterliche Fürsorge für den unerfahrenen Jüngling, andererseits Eifersucht auf das neu erblühende Liebesverhältnis zwischen Aphrodite und Adonis.

Henze und Treichel ergänzen den griechischen Mythos und mit ihm die tänzerische Realisierungsebene durch zwei weitere musiktheatralische Bereiche: den Solo- und den Ensemblegesang. Den drei Tänzerpersonen sind – in gleicher Funktion, aber auf anderer ästhetischer Ebene – drei Gesangssolisten zugeordnet: Das bereits zitierte Werkverzeichnis nennt sie die Primadonna, den jungen Tenor und den Bariton, das Textbuch und die bisher in einem Henzes Handschrift faksimilierenden Vorabzug zugängliche Partitur konkretisieren diese Beschreibung, indem sie die beiden männlichen Gesangspartien genauer beschreiben: Clemente, junger Opernsänger (Tenor), und der Heldendarsteller (Bariton). In der Wahl der Gesangsfächer knüpft Henze bewußt an die dramatische Dreierkonstellation des italienischen *melodramma* des 19. Jahrhunderts an: Tenor und Bariton sind Rivalen im Kampf um die Gunst der Sopranistin; das latente Vater-Sohn-Verhältnis zwischen den beiden mag an ähnliche Konstellationen bei Giuseppe Verdi (*La Traviata*: Violetta – Alfred – Germont, *Rigoletto*: Gilda – Conte – Rigoletto, *Ballo in Maschera*: Amelia – Riccardo – Renato) erinnern.

Die tänzerische Mythenausdeutung verzichtet auf das Wort; die drei Protagonisten-Figuren werden – auf einer quasi allegorischen Ebene – ergänzt durch drei pantomimisch-tänzerisch gefaßte Tiergestalten: die Stute, den Hengst und den Eber – auch hier also die Erweiterung der Dramenstruktur durch eine – allerdings Episode bleibende – Allegorese. Die Erzählebene der drei Solosänger dagegen setzt in höchstem Maße auf das gesungene Wort und baut damit eine ganz eigene semantische Struktur. Der Librettist verwendet in den Ensembles und Monologen der drei Sänger eine schlichte Alltagssprache, die, zu Beginn in der eifersüchtig-ironischen Dialogpräzision fast boulevardesk, im Verlauf des Stückes – insbesondere in den Monologen – an poetischer Imagination gewinnt. Anhand dieser umfangreichen und außerordentlich aufschlußreichen Textebene läßt sich eine klar erkennbare Handlungsstruktur ablesen, die jedoch – von wenigen Momenten abgesehen – der unmittelbaren szenischen Realisierung entraten muß. In der Einleitung des Textbuches schreibt Treichel: «Vorne und auf Stühlen sitzen die drei Sänger in heutiger, bürgerlicher Konzertkleidung. [...] Die Sänger werden ihre Tanzlieder und Arien aus schwarz eingebundenen Partituren lesen.»<sup>2</sup>

Die dritte Darstellungsebene ist realisiert in den Madrigalen der Hirten, von denen Treichel schreibt: «Auf den Hügeln und im Geäst wohnen die Hirten. Von dort aus beobachten und kommentieren sie das Geschehen.»<sup>3</sup> Henze schreibt hier für sechs Madrigalisten, je drei Frauen- und drei Män-

nerstimmen: 2 Soprane, Alt, Tenor, Bariton und Baß. Zum Tanz und zum dramatisch-musikalischen Geschehen tritt als dritte Farbe eine betrachtende, lyrische Haltung, ein wenig orientiert an der Funktion der Chöre in der griechischen Tragödie, aber im Sinne der pastoralen Umdeutung in Monteverdis *Orfeo* – das Element des Arkadischen, auch das der Tradition der *favola pastorale* wird hier zitiert, zugleich artifizuell umgedeutet und verstanden als Teil einer Tradition, die von Poliziano über Monteverdi bis zur «Ariadne», *Daphne* und «Danae» eines Richard Strauss reicht.

Die Sprachebene der Hirtengesänge ist rein lyrisch – dies zeigt etwa der Text des ersten Madrigals:

«Der Morgen steigt auf, es sinken die Schatten  
zurück in die Nacht, rötlich färben sich Wälder und Hügel.  
Ein Erwachen, ein Zittern, ein Atmen,  
aus Staub wird Gras, aus Felsen springt Wasser.  
Schon blüht zart und rein die Anemone  
und schon wird beseelt von Tönen die Welt.  
Der Morgen steigt auf, glänzend und leicht.»

Die im Text skizzierte Handlung beginnt im Dialog zwischen Primadonna und Heldendarsteller. In der Szenenanweisung lesen wir: «Früher Morgen. Die Primadonna und der Heldendarsteller. Sie halten auf ihren Knien oder zu ihrer Seite die Tänzer für Venus und Mars, die im Augenblick noch leblos wie Puppen wirken.»<sup>4</sup>

Die beiden berichten einander ihre Träume; schnell wird ein aggressiv-eifersüchtiger Streit daraus – man spürt: die Primadonna ist dabei, aus der Liebesbeziehung mit dem Heldendarsteller auszubrechen – sie hat ein neues, junges Objekt der Begierde gefunden; der Heldendarsteller/Mars bemüht sich, die Geliebte zu halten, und spürt zugleich, daß er sie verlieren wird.

Nach der ersten Tanzszene tritt der junge Tenor auf; ein erstes Terzett stellt die inneren Wünsche der Protagonisten unkommentiert nebeneinander. Die nächste Szene zeigt uns Adonis und Mars «bei spielerischen Jagd- und Kriegsübungen»<sup>5</sup>. Der von den Sängern im Duett vorgetragene Text beleuchtet die ambivalente Haltung des jungen und des älteren Mannes: einerseits eine Lehrer-Schüler-Situation, ambitioniert, pathetisch; andererseits die unterschwellige Rivalität zweier Liebender. Noch scheint die Männerbeziehung zu überwiegen; als Venus sich Adonis zärtlich zuwendet, stößt er sie zurück und flieht. Doch der gereizte Dialog zwischen Primadonna und Heldendarsteller macht deutlich: die Abwehr hat die Liebesglut der Primadonna/Venus nur angefacht; der Heldendarsteller muß immer mehr erkennen, daß er und seine Liebe dem neuen Ziel nur im Wege stehen.

Endlich keimt auch in Adonis das Gefühl der Liebe; er wird nicht noch einmal den Umarmungen der Venus entfliehen. Es kommt zur Auseinandersetzung zwischen Clemente/Adonis und dem Heldendarsteller: Die Eifersucht verläßt die Bahnen des gesitteten Umgangs – es droht Gewalt. Mitten ins zärtliche tête-à-tête zwischen Primadonna und Tenor stürzt schrei-

end der Heldendarsteller und erdolcht den Nebenbuhler; «im gleichen Augenblick (der Himmel ist schwarz geworden, ein gleißender Blitz fährt herab) erscheint der Eber und tötet Adonis»<sup>6</sup>. Epilog und Totenklage der Hirten – im Wechselgesang mit dem «zum Planeten Venus aufliegenden Adonis, dem jungen Opernsänger»<sup>7</sup> – beenden das Stück.

Dieses höchst komplexe Ineinander von drei miteinander verklammerten und zugleich einander permanent kommentierenden Handlungsebenen hat Henze auf die musikalisch-dramatische Ebene übernommen; auch hier durchdringen einander drei Strukturelemente, die als «Madrigal» (Hirten), «Rezitativ/Tanzlied» (Sänger) und «Bolero» (Tänzer) bezeichnet sind. Ihre vielfältigen Beziehungen lassen sich am einfachsten in einem Strukturschema verdeutlichen (s. rechts).

Die Skizze macht deutlich, daß die tänzerischen Aktionen, die Henze als «Bolero I-VII» bezeichnet, fast durchweg parallel zu den sogenannten «Tanzliedern» stattfinden – die einzige Ausnahme: Die allegorische Vorwegnahme der Vereinigung von Venus und Adonis im Tanz von Stute und Hengst ist dem Hirten-Madrigal IV zugeordnet. In den Rezitativen I-V steht – alter Operntradition folgend – der Text im Vordergrund; nur dem Solorezitativ IV des Tenors ist eine Pantomime des Adonis zugeordnet. Alle drei szenischen Ebenen vereinen sich nur im Finale, in Totenklage und Epilog.

Die Tripelstruktur der Szene hat Henze ins Orchester hinein verlängert: Er verwendet – dies mag an *We come to the river* erinnern – drei kammerorchestrals Formationen, die er mit den Namen der Tänzer-Protagonisten Venus, Adonis und Mars benennt. Das «Venus»-Orchester ist besetzt mit 3 Flöten, Altsaxophon, 3 Posaunen, Tuba, Schlagzeug, Harfe sowie kleinem Streicherapparat (4 Violinen, 3 Violen, 3 Violoncelli, Kontrabaß). Das «Adonis»-Orchester verwendet 3 Oboen, 3 Fagotte, 4 Hörner, Schlagzeug, Celesta und ein wie in «Venus» besetztes Streicherorchester. Das «Mars»-Orchester schließlich ist besetzt mit 3 Klarinetten, 3 Trompeten, Baßtrompete, Schlagzeug, Klavier und wiederum gleichem Streicherapparat. Henze hat also ein traditionell mit dreifachem Holz, vierfachem Blech und Streichern besetztes Symphonieorchester auf drei Ensembles aufgeteilt. Bemerkenswert ist in den Streichern die Dominanz der mittleren Klangregister: Insgesamt nur 12 Violinen stehen jeweils 9 Violen und Violoncelli und nur 3 Kontrabässe gegenüber. Diese drei Orchester sind erneut auf höchst differenzierte Weise nicht nur den jeweiligen Protagonisten, sondern auch den szenischen Korrelationen zugeordnet.

Das Werk beginnt mit einer knappen Sinfonia aller drei Orchester. Die Tempobezeichnung «Allegro moderato, maestoso» kennzeichnet den festlichen Charakter, die 89 Takte des Vorspiels sind in insgesamt sieben in Gestus und Instrumentation voneinander abgesetzte Abschnitte gegliedert; virtuos-blockhafte Tutti-Abschnitte wechseln mit eher lyrischen Teilen. Besonders ins Ohr fällt ab Takt 42 ff. die leise, von Streichern kontrapunktierte Kantilene der drei Fagotte – ein vorweggenommenes Lamento. Das Vorspiel,

1 Madrigal I (Hirten)	2 Rezitativ I (Sopran, Bariton) Tanzlied (Sopran, Tenor, Bariton)	3 Bolero I (Venus, Adonis, Mars)
4 Madrigal II (Hirten)	Tanzlied (Tenor, Bariton)	5 Bolero II (Adonis, Mars)
	6 Rezitativ II (Sopran) Tanzlied (Sopran)	7 Bolero III (Venus)
	8 Rezitativ III (Sopran, Bariton) Tanzlied (Sopran, Bariton)	9 Bolero IV (Venus, Mars)
10 Madrigal III (Hirten)	11 Rezitativ IV (Tenor) Tanzlied (Tenor)	Pantomime (Adonis) 12 Bolero V (Adonis)
13 Madrigal IV (Hirten) Tanzlied (Hirten)	15 Rezitativ V (Tenor, Bariton) Tanzlied (Sopran, Tenor, Bariton)	14 Bolero VI (Stute, Hengst) 16 Bolero VII (Venus, Adonis, Eber)
(Hirten)	17 Totenklage und Epilog (Sopran, Bariton, Tenor)	(Venus, Adonis)

gipfelnd in massiver Klangballung und unter Vorwegnahme des Bolero-Rhythmus in Takt 78 ff., leitet – leise verklingend – direkt in die Szene über.

Die Hirten-Madrigale I und II verzichten auf eine Orchesterbegleitung: Henze orientiert sich in diesen sechsstimmigen a cappella-Ensembles an der strikt textgezeugten Satzstruktur der Madrigale eines Marenzio, Monteverdi oder Gesualdo. Das Stilzitat meint allerdings nicht Harmonik und Rhythmik, in denen Henzes Personalstil unmißverständlich deutlich wird. Die Madrigale III und IV dagegen sind anders strukturiert: Madrigal III verwendet neben dem sechsstimmigen Vokalensemble, das zunehmend in virtuose Koloraturen und «Madrigalisten» aufgefächert ist, Celesta, Klavier, Harfe und Schlagzeug aus den drei Orchestern, und

Madrigal IV erweitert den Klangbereich um alle drei Streichorchester. Das sich anschließende chorische Tanzlied, dessen homorhythmische Satzweise eher an Villanellen erinnert, verwendet alle drei Orchester.

Die zweite musikalische Ebene bilden die Rezitative: Henze hat hier jedem der drei Protagonisten sein Orchester zugeordnet. So beginnt das Rezitativ I folgerichtig mit den Orchestern I und III, oft im präzise koordinierten Wechsel des dramatischen Dialogs. Doch der Komponist nutzt die Chance, diese vokal-instrumentale Zuordnung zu durchbrechen und zu erweitern; so hören wir mitten im Dialog von Primadonna und Heldendarsteller eine weich schwingende Oboenkantilene. Das Instrument ist dem jungen Tenor zugeordnet, der hier noch nicht auf der Bühne ist, um den es aber geht: Die Oboe ist Klangsymbol des Adonis/Clemente. Auch in den folgenden Rezitativen setzt sich dieses Beziehungsgeflecht fort: So spielen im Rezitativ II der Primadonna alle drei Orchester, denn der dramatische Monolog der Sopranistin wie das sich anschließende Tanzlied handeln von allen drei Protagonisten.

Was der Text Treichels vorgibt, wird auf der instrumentalen Ebene eingelöst. Er verwendet die unterschiedlichen Textsorten von Rezitativ und Lied, von Prosa und Vers:

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

«Wer tröstet mich jetzt, / wo er mich allein läßt, dessen Gesicht ich mit Küssen bedeckte, den ich erweckte aus dem Schlaf / und der mich zurückstößt. Furchtsam ist er und grausam, / ein Knabe und doch schon ein Mann, / der unschuldig ist wie ein Kind, das der Taube die Flügel ausreißt, / der noch nicht weiß, daß auch der Himmel sterblich ist / und die Jugend nur währt einen Atemzug lang. / Doch währte sie ewig, ich könnte nicht trauriger sein.»

Die tänzerische Aktion fokussiert in Bolero I-VII, denen jeweils als vokale Schicht ein Tanzlied (zumeist in der Besetzung des vorangegangenen Rezitativs) zugeordnet ist. Der Komponist stellt den alten barocken Zusammenhang zwischen Rezitativ und Arie bzw. Ensemble wieder her, erweitert ihn zugleich durch die Doppelung der Handlung: vokalszenische Aktion und Tanzdrama ereignen sich gleichzeitig. Die Bezeichnung «Bolero» nimmt bewußt Bezug auf den aus der Seguidilla abgeleiteten spanischen Tanz, der sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte:<sup>8</sup> ein im ruhi-

L. 2., 3. u. 4. 73

MADRIGAL IV

Rev: Revisio 8.10.74

1. Fl. + Schlagzeug (wie in der Op.)

The image shows a handwritten musical score for a madrigal. It consists of several staves. The top staff is for the first flute, with the instruction "1. Fl. + Schlagzeug (wie in der Op.)". Below it are staves for the vocal line and piano accompaniment. The score is heavily annotated with corrections, including arrows, circles, and various musical notations. There are also some numbers and letters written in the margins. The bottom of the page shows several empty staves, suggesting the score continues on another page.

gen Dreivierteltakt gehaltener Tanz-Typus, in der Regel im Wechsel rein instrumentaler und vokal-instrumentaler Faktur, geprägt durch einen gemessenen Gestus, unter dessen strikter Oberfläche leidenschaftliche Glut lodert. Maurice Ravel hat in seinem *Bolero* das Ineinander von streng gefügter Metrik und explosivem Gestus auf höchst virtuose Weise zum Klingen gebracht, und Henze gelingt dies in differenziertester Handhabung des metrischen und klanglichen Grundgestus des Tanzes, der während des Stückes Gefäß und Träger verschiedenster Emotionen ist. Vielfältige ostinate Motiv-Bildungen, zumal in den Baßinstrumenten und im Schlagzeug, prägen die verschiedenen Boleros, deren gleichmäßiger Puls den größten Kontrast bildet zu den schnell wechselnden Metren der Rezitative und den fließend-schwerpunktlos wirkenden Madrigalen der Hirten.

*Venus und Adonis* schlägt im Buch des Henze-Theaters eine neue Seite auf; niemals zuvor hatte der Komponist auf so artifizielle Weise die verschiedenen szenischen Ebenen des Musiktheaters miteinander verbunden. Ein Vergleich mit den beiden anderen mythisch geprägten Werken – mit den *Bassariden* und dem Ballett *Orpheus* – unterstreicht eher die Unterschiede und Gegensätze: Hatten Auden und Kallman im Widerstreit von Pentheus und Dionysos Lebensprinzipien gegeneinandergestellt, hatte Edward Bond den mythischen Sänger Orpheus in seiner alle menschlichen Grenzen überwindenden Kunst scheitern lassen, so verzichtet Hans Werner Henze bei diesem so genial ausbalancierten Alterswerk auf jede irgendgeartete «Nutzanwendung»: Der durch die Konstruktion evozierte Charakter des höheren Spiels dominiert, Komplexität und Hermetik haben ihr Ziel in sich, und dem Zuhörer bleibt der Anfang aller Philosophie: das Staunen. Gelten mag für den Stoff dieser Oper, was Hugo von Hofmannsthal einmal für den Geist der Antike reklamierte; ihm war er «die Kreation unserer geistigen Welt, die Setzung von Kosmos gegen Chaos, und der umschließt den Helden und das Opfer, die Ordnung und die Verwandlung, das Maß und die Weihe».<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Der vorliegende Beitrag wird in erweiterter Form erscheinen in:

Wulf Konold: «*Stimmen*» für Hans Werner Henze, Mainz i. V.

<sup>1</sup> Hans Werner Henze: *Ein Werkverzeichnis (1946-1996)*. Mainz 1996.

<sup>2</sup> Henze: *Venus und Adonis*. Textbuch. Mainz i. V., S. 3.

<sup>3</sup> ebd., a. a. O., S. 3.

<sup>4</sup> ebd., a. a. O., S. 3.

<sup>5</sup> ebd., a. a. O., S. 8.

<sup>6</sup> ebd., a. a. O., S. 19.

<sup>7</sup> ebd., a. a. O., S. 20.

<sup>8</sup> vgl. dazu *MGG*, 2. Aufl., Sachteil, Band 2, Kassel 1995, S. 2 f.

<sup>9</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Blicke*. Essays. Leipzig 1987, S. 362.

## Hans Werner Henze

MUSIKBUCH  
AKTUELL

Zum 70. Geburtstag



### Ein Werkverzeichnis 1946-1996

(deutsch/englisch/italienisch)

#### Aus dem Vorwort:

Von Zeit zu Zeit gefällt es den Handwerkern, ihre Werkstätten aufzuräumen und Ordnung darin zu schaffen. Alte Arbeiten werden überprüft, verbessert oder eliminiert, Neues wird fertiggestellt und vervollkommen. Mir geht es genauso: Seit vielen Jahren schon hatte ich vor, mein Werkverzeichnis neu zu ordnen, fand aber nie die Zeit dafür. [...] Ein guter Teil dessen, was in dem nun vorliegenden Katalog vermerkt ist, ist Revisionen unterworfen worden. Einige Stücke sind verschwunden: ich habe sie zurückgezogen, weil ich nie oder nicht mehr mit ihnen einverstanden war. [...] Man kann also sagen, daß der neue Katalog ein vollständig durchkorrigiertes Verzeichnis darstellt, worin mein Werk auf eine Art und Weise zur Schau gestellt wird, die meinen heutigen Wünschen und Vorstellungen entspricht. Einige der frühen Stücke haben nur noch wenig mit meinem heutigen Musikdenken und Können gemein, ich habe sie aber im Katalog belassen, weil sie doch zu mir, zu meiner Ausdruckswelt und zu meiner Geschichte gehören.

#### Hans Werner Henze

Dieses Werkverzeichnis, mit ausführlichen Angaben zu Besetzungen und Uraufführungen sowie Kurzkomentaren des Komponisten, ist mit seinen Querverweisen zu Beziehungen zwischen den Werken und seinem Register ein unentbehrliches Handbuch für jeden Henze-Verehrer und alle Programmplaner. Zahlreiche teils vierfarbige Abbildungen gewähren einen Einblick in die Werkstatt des Komponisten, von den graphischen Entwürfen über Skizze und Particell bis zur ausgearbeiteten Partitur. Der Textteil ist in aufwendigem Dreifarbdruk gehalten.

436 Seiten mit zahlreichen, teils vierfarbigen Abbildungen und Faksimiles – broschiert  
Best.-Nr. ED 8579,  
DM 78,- / € 57,80,- / sFr 71,-

 SCHOTT



Peter Petersen

#### Hans Werner Henze

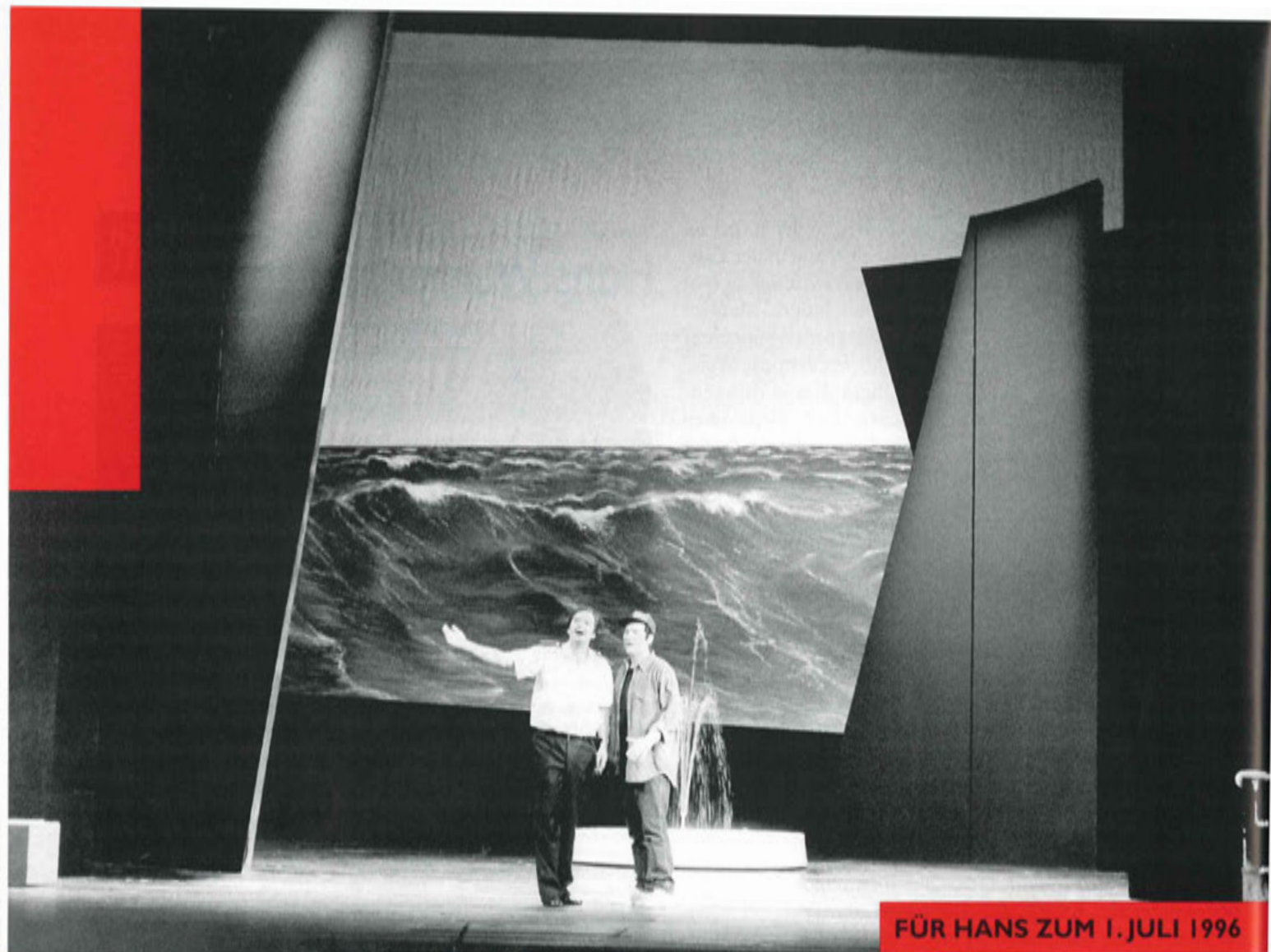
#### Werke der Jahre 1984-1993

(Kölner Schriften zur Neuen Musik, Band 4, herausgegeben von Johannes Fritsch und Dietrich Kämper)

Die Musik Henzes ist aus der Geistes- und Kulturgeschichte im Europa der Nachkriegszeit nicht wegzudenken. Es wäre zu wünschen, daß die Musikwissenschaft sich mehr als bisher diesem großen Werk zuwendet. Das vorliegende Buch soll hierzu einen Beitrag leisten. Es hat sich zum Ziel gesetzt, Einblicke in die Werkstatt des Komponisten zu vermitteln. Einen ganz konkreten Einblick – in das Komponierzimmer nämlich – hatte der Autor im April 1993, als Henze ihm über drei Tage für Gespräche und Fragen in seinem Haus in Marino bei Rom zur Verfügung stand.

305 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen – gebunden  
Best.-Nr. ED 8313, DM 89,- / € 65,90,- / sFr 81,-





FÜR HANS ZUM 1. JULI 1996

# DIE SCHULE DES LIBRETTISTEN

HANS-ULRICH TREICHEL

Es war im Sommer 1976 in London, als ich Hans Werner Henze zum erstenmal persönlich begegnete. Nach London war ich zusammen mit meinem Schulfreund und späteren Studienfreund Jens Brockmeier gereist, der soeben Henzes Essayband *Musik und Politik* herausgegeben hatte. Wir wollten die Premiere von *We come to the River* besuchen, das ich später noch einmal an der Deutschen Oper und in der Inszenierung von Volker Schlöndorff wiedersehen sollte. Jens machte mich nach der Premiere mit dem Komponisten bekannt, und weder ich noch der Maestro konnten damals ahnen, daß uns viele Jahre gemeinsamer Zusammenarbeit bevorstehen würden. Zumal ich zu der Zeit gewiß kein Opern-enthusiast war, sondern mir eher mit Mißtrauen und einer gewissen Verwirrung wenn nicht das Geschehen auf der Bühne, so doch das in den Foyers und Empfangsräumen von Covent Garden anschaute. Der ersten Londoner Begegnung aber folgten weitere, und die persönlichen Gespräche mit dem Komponisten brachten mich seiner Musik und speziell der Gattung Oper näher. Und dies auch, weil Hans Werner Henze ein, wie ich es immer empfand, dezidiert literarisches Verständnis von Musik hat, für ihn das Komponieren zugleich ein Erzählen ist, was für mich, den damaligen Germanistikstudenten, außerordentlich lehrreich und im besten Sinne aufklärend war, indem es mir zwar nicht die Ehrfurcht, wohl aber die Furcht nahm vor der «Geheimsprache» der Musik.

Zum Schriftsteller wird man, indem man schreibt. Und nicht wenige beginnen damit schon recht früh, manche in der Pubertät und einige gar in der Kindheit. Wie aber wird man zum Librettisten? Wohl die wenigsten werden dazu, weil sie irgendwann den unbändigen Impuls in sich spüren, endlich einmal ein Libretto zu schreiben, so wie man möglicherweise den Impuls in sich verspürt, ein Gedicht oder eine Erzählung zu schreiben. Ich schließe nicht aus, daß auch dies gelegentlich vorkommt. Doch die Regel ist es sicher nicht. In meinem Fall war es ein durch die persönliche Freundschaft mit dem Komponisten ermöglichtes langsames Vertrautwerden mit dem Metier, welches sich über viele Stationen entwickelt hat. Wobei die Zusammenarbeit einige Zeit nach unserer Londoner Begegnung mit einem eher literarischen «Auftrag» begonnen hatte, als Hans Werner Henze mich bat, die Redaktion seines Arbeitstagebuches zu übernehmen, das die kompositorische Arbeit an der *Englischen Katze* begleitete und protokollierte. Die Arbeit ging in Intervallen und an verschiedenen Orten vor sich: auf der Hebrideninsel Raasay, in Marino, Henzes Wohnsitz in den Albaner Bergen, und auch, während der Schlußredaktion, im Hotel Frankfurter Hof am Verlagsort. Dabei hatte ich nicht nur Gelegenheit, Einblick in die Werkstatt des Schriftstellers und Diaristen Henze zu nehmen, sondern konnte mitunter auch dem Komponisten über die Schulter schauen. Ich bilde mir ein, damals in Schottland einige Takte der *Englischen Katze* als erster – nach dem Komponisten – zu Gesicht bekommen zu haben. Ich bilde mir aber nicht ein, davon irgend etwas verstanden zu haben. Für einen Nichtmusiker ist das Betrachten von Opernpartituren

zuallererst ein graphisches Erlebnis. Alles andere bleibt ein mit großem Staunen zur Kenntnis genommenes Wunder.

Nachdem wir auf diese Weise Erfahrung in der Zusammenarbeit gewonnen hatten, übernahm ich auch erste librettistische Aufgaben. Und wer weiß, ob hier nicht bereits der vorausschauende Pädagoge Henze am Werk war, als er mich darum bat, für die «Mürztaler Musikwerkstatt 1983» Bertolt Brechts *Badener Lehrstück vom Einverständnis* zu bearbeiten und szenisch zu erweitern. David Graham, damals Kompositionsschüler Henzes in dessen Kölner Kompositions-klasse, sollte die entsprechende Bearbeitung der Hindemith-schen Musik vornehmen. Das Projekt war insofern etwas delikates, als eine Bearbeitung des «Lehrstücks» das Einverständnis der Brecht-Erben voraussetzte. Doch nach entsprechenden Vorarbeiten Henzes wurde ich in Ostberlin und unweit von Brechts früherer Wohnung empfangen, konnte Barbara Brecht-Schall, der Tochter Brechts, das Projekt vorstellen und erhielt bald darauf von der «Firma» die Einwilligung, den Originaltext szenisch zu erweitern und zu ergänzen. Das tat ich, indem ich zu den Brechtschen «Liedern» und «Untersuchungen» ganz brechtisch «Gegenlieder» und «Gegenuntersuchungen» schrieb. Im darauffolgenden Jahr (1984) waren es zwei Projekte, an denen ich beteiligt war. Für die Kölner Studenten Henzes schrieb ich eine Kantate, einen Zyklus von Gedichten mit dem Titel *Neun Lieder für Arthur Rimbaud*, die sich mit dem Schicksal des genialen und früh verstummten Dichters befassen. Die Gemeinschaftskomposition von Jeffrey Cotton, Cord Meijering und Marcel Wengler wurde, gesungen von James Pearson, am 6. Juni 1984 an der Musikhochschule Köln uraufgeführt.

Das erste genuin opernspezifische Projekt (wenn auch im Kleinformat), erarbeitete ich im gleichen Jahr für Henzes 9. Cantiere Internazionale d'Arte in Montepulciano: *Tre opere per burattini*. Grundlage und Ausgangspunkt des Textmaterials waren drei italienische Liedtexte, die Henze in einer Sammlung von italienischen *canti popolari* entdeckt hatte, und bei denen es sich allesamt um *canti di prigione*, Gefängnislieder, handelt. Wie Henzes gesamter Cantiere d'Arte, so war auch unser Puppenoperprojekt einer kunst-didaktischen Utopie verpflichtet, sollte es doch Laien und professionelle Künstler, Einheimische und Fremde, Kinder und Erwachsene in gemeinsamer künstlerischer Arbeit zusammenführen. Für unsere Puppenspiele hieß dies: Nicht nur die musikalische Realisierung, nicht nur die Herstellung der Puppen, der Bühne und der Kostüme, sondern auch die Erarbeitung der Texte sollte gemeinsam mit den Kindern Montepulcianos geschehen. Leider erfüllte sich die Utopie eines Kollektivlibrettos nicht in der Weise, wie wir uns das gewünscht hatten. Denn die Texte, die sich die Kinder zu den drei Gefängnisliedern ausgedacht hatten, waren aus pädagogischer und soziologischer Perspektive wohl sehr interessant, für unser Vorhaben aber so gut wie gar nicht tauglich. Zumeist dokumentierten sie die enorme Bedeu-

tung, die amerikanische oder japanische Zeichentrickfilme für die Phantasie eines ganz normalen toskanischen Schulkindes haben können. Überhaupt waren sehr viele der Geschichten der Ästhetik und Phantasie bestimmter Fernsehserien verpflichtet, und darauf hatten wir es nun überhaupt nicht abgesehen. Ich schrieb die drei kleinen Libretti also weitgehend unbeeinflusst von den Vorgaben der Kinder, diese aber hatten ihren Anteil an der szenischen und musikalischen Realisierung der drei Stücke, die im Juli 1984 in der Kirche San Francesco in Montepulciano uraufgeführt wurden. Henze selbst hatte drei Lieder und einen «Feenchor» zu den Puppenopern beigetragen, und diese Kompositionen bildeten nun, nach mehr als zehn Jahren, den Ausgangspunkt für eine musikalische Neubearbeitung der Stücke, die der junge Komponist Jörg Widmann vorgenommen hatte und die in diesem Frühjahr am Theater Basel zu hören und sehen war.

Mehr als die Kinder von Montepulciano habe möglicherweise ich selbst bei der Arbeit an den Puppenopern gelernt. Ging es hierbei doch darum, ganz wie bei einer großen Oper, Geschichten zu erfinden, in denen es nicht nur Arien, Duette und Ensembles gab, sondern die auch spannend sein und einer zwingenden Dramaturgie folgen sollten. Insofern waren die Puppenopern ebenso wie die Arbeit an einem szenischen Promenadenkonzert mit dem Titel *Das Mädchen und das Ungeheuer. Szenen aus der Märchenwerkstatt* (UA am 4. Oktober 1986) für das von Henze geleitete Jugendmusikfest in Deutschlandsberg in der Steiermark eine wichtige Etappe während meiner librettistischen Lehrjahre. Auf diese Weise vorbereitet, konnte ich mich einigermaßen gewappnet fühlen, als er mir nicht nur anbot, für die 2. Münchner Biennale und die Komponistin Michèle Reverdy den Lenzschen *Hofmeister* einzurichten, sondern auch den Text für seine nächste Oper zu schreiben. Als Grundlage für das Libretto schlug der Komponist mir Yukio Mishimas Roman *Der Seemann, der die See verriet* vor. Mir war Mishima bisher weniger als Autor, sondern vielmehr als Gründer und Anführer einer rechtsextremistischen Privatarmee, als gescheiterter Putschist und spektakulärer Selbstmörder bekannt geworden. Doch entdeckte ich in der Geschichte des dreizehnjährigen Noboru, der zusammen mit seinen Freunden zum Mörder des Seemanns Ryuji wird, einen Stoff, der alles andere als bloß exotisch oder gewaltfasziniert ist. Ich las die Geschichte Noborus als Geschichte über die Schwierigkeiten des Erwachsenwerdens in der modernen Gesellschaft; einer Gesellschaft, die den Initiationsbedürfnissen der Heranwachsenden ratlos gegenübersteht. Ich las sie als die Geschichte derjenigen, die auf die Zumutungen unserer wohl aufgeklärten, aber eben auch gänzlich entzauberten und hohl gewordenen Gegenwart mit Zerstörungswünschen und oft genug mit realen Zerstörungen reagieren. Und ich konnte sie in gewisser Weise auch als meine eigene Geschichte lesen. So fern das Geschehen dort auf dem Yado-Hügel in Yokohama auch war, so nah rückten doch die pubertären Träume und Sehnsüchte, die Ängste und wütenden Erregungen, von

denen Mishima erzählt, gelegentlich an die eigenen Wirren der Pubertät und des Erwachsenwerdens heran.

Ich denke, daß sowohl Hans Werner Henze als auch ich dem Stoff gegenüber eine Haltung eingenommen hatten, die sich durch Distanz und Einfühlung zugleich auszeichnete. Beides war notwendig, um diese brisante und affektgeladene Geschichte in einen Opernstoff zu transformieren, der wohl die Leidenschaften und – am Ende auch mörderischen – Erregungen der Protagonisten in ihrer ganzen Intensität und Gewaltigkeit in sich aufbewahrt, der sich aber zugleich davor schützt, den ideologischen Gefährdungen Mishimas zu folgen. Insofern bestand eine wichtige Aufgabe des Librettisten auch darin, Mishimas gelegentlich allzu ästhetisierende Darstellung von Gewalt- und Größenphantasien zu perspektivieren und auf subjektive Haltungen zurückzuführen. Damit ist zugleich ein grundsätzliches Moment der Arbeit am Libretto des *Verratenen Meeres* benannt, nämlich die Transformation der epischen Form in eine dramatische Form. Diese allein aber genügt nicht. Die dramatische Form muß zugleich als spezifisch musikalische konzipiert sein, wobei «musikalische Form» nicht unbedingt und nicht immer «Musikalität» heißen muß. Denn ein Libretto läßt sich auch – ex negativo – als ein Text definieren, in dem die Musik fehlt. Die noch fehlende Musik aber braucht Raum, offenen Raum, den das Libretto gewissermaßen mit zu errichten hat. Und dies sollte möglichst so geschehen, daß der Komponist diesen Raum auch findet. Im *Verratenen Meer* sind es unter anderem die in zerrissener, aufgelöster Syntax notierten Monologe der Protagonisten, die diesen offenen Raum bereithalten und die auch – als Einzelmonologe, Doppelmonologe, Tripelmonologe sowie als sechsfache Monologe – stark den musikalischen Ideen und Vorgaben des Komponisten folgen. Wobei die besondere Betonung des Monologischen hier auch noch eine inhaltliche Bedeutung hat, drückt das Monologische doch die Isolation der einzelnen Protagonisten aus. Es ist freilich weniger ihre soziale Isolation, um die es hier geht, als vielmehr die Isolation ihres Begehrens und ihrer Affekte.

Um Isolation und Vergeblichkeit des Begehrens als Formelement wie als Element des Stoffes und der erzählten Geschichte geht es auch in meiner zweiten größeren Opernarbeit für Hans Werner Henze, dem Libretto von *Venus und Adonis*. Auch dieser Text folgt wesentlich den musikalischen Ideen des Komponisten. Wohl hat es hier eine Inspiration durch Shakespeares Versepos *Venus und Adonis* gegeben, das Libretto selbst aber ist ohne jede literarische Vorlage entstanden. Die eigentliche Vorlage, das war die musikalische Phantasie des Komponisten, die den Stoff und das Libretto gewissermaßen vorstrukturiert hatte, noch ehe ich überhaupt mit dem Schreiben begonnen habe. Insofern schreibt der Komponist immer auch mit am Text des Librettisten, und Hans Werner Henze tat es oft auch dann schon, wenn das erste Wort von mir noch gar nicht geschrieben – und, wenn ich es recht bedenke, zuweilen auch noch nicht einmal geahnt worden war.

# AUSGEWÄHLTE SCHRIFTEN HENZES

## Bücher

- Undine. Tagebuch eines Ballets*, München (Piper) 1959
- Essays*, Mainz (Schott) 1964
- El Cimarrón: ein Werkstattbericht* (gem. mit Hans Magnus Enzensberger, hg. von Claus Henneberg), Mainz (Schott) 1971
- Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975*, (hg. von Jens Brockmeier), München (dtv) 1975; erweiterte Neuauflage: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, München (dtv) 1984
- Schriften und Gespräche 1955-1979* (hg. und mit Vorwort und Aufführungsverzeichnis versehen von Hans Peter Müller), Berlin (Henschel Verlag) 1981
- Music and Politics. Collected Writings 1953-81*, Translated by Peter Labanyi, London (Faber & Faber) 1982
- Die englische Katze. Ein Arbeitstagebuch 1978-1982*, Frankfurt am Main (Fischer) 1983
- Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*, Frankfurt am Main (Fischer) 1996
- Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*, (English title to be confirmed), translated by Steward Spencer, London (Faber & Faber) 1997

## Schriftenreihe Herausgeber

- Zwischen den Kulturen =*  
*Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik I*, Frankfurt am Main (Fischer) 1979; darin: «Exkurs über den Populismus», S. 7-31
- Die Zeichen =*  
*Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik II*, Frankfurt am Main (Fischer) 1981; darin: «Nur insofern etwas in sich selbst einen Widerspruch hat, bewegt es sich, hat Trieb und Tätigkeit. Überlegungen zur Exposition der Neunten Sinfonie Beethovens» (gem. mit Jens Brockmeier), S. 333-365; sowie Vorwort, S. 7-8
- Lehrgänge. Erziehung in Musik =*  
*Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik III*, Frankfurt am Main (Fischer) 1986; darin: Vorwort, S. 7-12

- Die Chiffren. Musik und Sprache =*  
*Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik IV*, Frankfurt am Main (Fischer) 1990; darin: Hans Werner Henze und Johannes Bultmann: «Sprachmusik. Eine Unterhaltung», S. 7-24
- Musik und Mythos =*  
*Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik V*, Frankfurt am Main (Fischer) 1997; darin: «Musiksprache und künstlerische Empfindung»

## Aufsätze

- «... sozusagen eine Oper für Blinde = Funk oder Oper, Gegensätze oder nicht»  
In: *Neue Zeitschrift für Musik* 116/10 (1955), S. 14  
«Wo stehen wir heute?»  
In: Wolfgang Steinecke (Hg.), *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* Bd. 1, Mainz 1958, S. 82 f.
- «Gefahren in der Neuen Musik»  
In: Heinrich Lindlar (Hg.): *Kontrapunkte II = Die Stimme der Komponisten*, Köln 1958, S. 51-54  
«Verbindung der Elemente»  
In: Heinrich Lindlar und Reinhold Schubert (Hg.): *Lebt die Oper = Musik der Zeit*. Eine Schriftenreihe zu Musik und Gegenwart, Neue Folge Heft 3, Bonn 1960, S. 28 f.
- «Neue Aspekte in der Musik»  
In: *Neue Zeitschrift für Musik* 121/1 (1960), S. 3-9  
«Undine zwischen Ischia und London»  
In: *Melos* 27/1 (1960), S. 7-12  
«Neue Musik ist gar nicht neu»  
In: *Melos* 27/2 (1960), S. 59 f.
- «Meine neue Oper». In: *Melos* 27/5 (1960), S. 133-135  
«Über Hindemiths Neufassung seines *Marienlebens*. Über das eigene Schaffen (1953)»  
In: E. Probst (Hg.): *Die neue Musik. Dokumente zu ihrem Verständnis*, Bamberg 1962, S. 95-97  
«On writing *Elegy for Young Lovers*»  
In: *Opera* 12 (1961), S. 433 f.

- «Anmerkungen zur *Elegie für junge Liebende*».  
In: *Opernwelt* 3/12 (1962), S. 12-13  
«Kompositionsunterricht heute»  
In: *Österreichische Musikzeitschrift* 18/7 (1963), S. 366 ff.
- «New Beauty – New Clarity»  
In: *Canon* 16 (Dez. 1962), S. 20 f.
- «Zur Inszenierung zeitgenössischen Musiktheaters»  
In: Ernst Thomas (Hg.): *Zeitgenössisches Musiktheater. Internationaler Kongreß Hamburg 1964*, S. 101 f.
- «In einem einzigen Satz. Zu meiner Oper *Der junge Lord*».  
In: *Melos* 32/3 (1965), S. 74  
«Meine Musik auf dem Theater».  
In: *Österreichische Musikzeitschrift* 21/8 (1966), S. 396-373  
«Mein König Hirsch – Meine neue Oper (Der Prinz von Homburg)».  
In: Heinz Krause-Graumitz (Hg.): *Vom Wesen der Oper*, Berlin 1969, S. 447-450  
«Tributes to Dallapiccola»  
In: *Tempo* 108 (März 1974), S. 16  
«*Pollicino*: an Opera for Children».  
In: *Musical Times* 121 (Dez. 1980), S. 766-768  
«*Su Re Cervo*; *Il Principe di Homburg*; Una spiegazione sulla *Elegie für junge Liebende*; Il nuovo teatrale musicale; *Die englische Katze*. Dal diario di lavoro; Il messaggio della musica; La musica come comportamento di resistenza; La Repubblica Federale Tedesca e la musica (1967-68); Johann Sebastian Bach e la musica del nostro tempo (1983)»  
In: *Autori vari. Henze* (a cura di Enzo Restagno, trad. di Angelo Bozzo e Dagmar Kaiser Gentile), Torino (E.D.T.) 1986  
«Kanäle, Schluchten, Flächen. Sonate in Prosa»  
In: *Berliner Lektionen*, Berlin (Siedler) 1988, S. 201-213  
«Language, Music and Artistic Invention»  
Translated by Mary Whittall, Aldeburgh (The Britten-Pears Library) 1996



# ...ÜBER POESIE HINAUSZUWACHSEN...

**INGEBORG BACHMANN UND HANS WERNER HENZE**

**ANDREAS ROCHHOLL**

«...eine elfenhafte Erscheinung mit schönen großen Augen und zitternden Lidern, wunderbaren Händen, eine Person, von der eine Aura von Empfindsamkeit ausging, eine Verkörperung von Qualität, ein Mensch mit Grazie und Charme, wie von der Nachtigall geboren.»

Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze lernten sich im Oktober 1952 bei einer Tagung der Gruppe 47 auf der Burg Berlepsch bei Göttingen kennen. Die Faszination, die von der nur sechs Tage älteren Dichterin ausging, wurde von dem damals 26jährigen Komponisten stark empfunden. Seit jenem Zusammentreffen verband beide eine außergewöhnliche Freundschaft, die erst mit dem tragischen Tod Ingeborg Bachmanns endete. Sie wird greifbar in sechs Werken: in der Ballettpantomime *Der Idiot* (UA 1952/UA der Neufassung 8. Januar 1960, der überarbeiteten Version, konzertant 1990), dem Hörspiel *Die Zikaden* (Ursendung im NWDR am 25. März 1955), in *Nachtstücke und Arien* für Sopran und großes Orchester (UA 20. Oktober 1957), in den Opern *Der Prinz von Homburg* (UA 22. Mai 1960) und *Der junge Lord* (UA 7. April 1965) und in der Chorfantasie *Lieder von einer Insel* (UA 23. Januar 1967).

Hintergrund für die gemeinsamen Grenzgänge zwischen Musik und Dichtung, die zu den ertragreichsten des 20. Jahrhunderts zählen, bot das partnerschaftliche Entdecken von Musik, Literatur und Philosophie und das gemeinsame Erleben Italiens.

1953 hatte Hans Werner Henze auf der Insel Ischia ein vorläufiges Wohndomizil gefunden. Dort besuchte ihn Ingeborg Bachmann noch im selben Jahr. Der Komponist arbeitete an seiner Oper *König Hirsch*, die Dichterin am *Monolog des Fürsten Myschkin*, dem Text zur Ballettpantomime *Der Idiot*. Als Vorlage für den Text der Pantomime, die in einer Choreographie von Tatjana Gsovsky und mit Henzes Musik 1952 am Hebbel-Theater Berlin – mit Klaus Kinski in der Rolle der Titelfigur des Fürsten Myschkin – uraufgeführt wurde, diente Fjodor Dostojewskijs gleichnamiger Roman, der zu einer überwiegend aus Roman- und Bibelzitate bestehenden Collage umgearbeitet worden war. Ein Jahr später schrieb Ingeborg Bachmann auf Henzes Bitte hin einen neuen Text. Seine Qualität veränderte die Struktur des Stückes so grundlegend, daß nun die durch den Tanz nach-erzählte Romanvorlage keine Entsprechung mehr im Text fand. Das Stück hatte es jetzt schwer: für eine reine Ballettbesetzung war der neue Text allzu dominant; für eine Umsetzung im Schauspiel war die Rolle des Tanzes zu zentral; da kein Sänger involviert war, gehörte das Stück auch nicht in die Oper. Es geriet in Vergessenheit.

Erst nach einer erneuten Bearbeitung, die diesmal die Musik betraf, konnte es 1990 konzertant, szenisch in diesem Jahr uraufgeführt werden.

Das nahezu 70minütige Stück ist von Henze für elf Musiker eines Kammerorchesters komponiert worden. Der Text, inzwischen veröffentlicht unter dem Titel «Ein Monolog des Fürsten Myschkin zu der Ballettpantomime *Der Idiot*» in

Bachmanns Gedichtband *Die gestundete Zeit*, wird zwischen den 19 Musiknummern gesprochen. Die Anzahl der Darsteller ist unbestimmt. «Das Ganze ist», so Hans Werner Henze, «ein Versuch, die Darstellungskünste Musik, Dichtung und Tanz auf eine neue Art und Weise [miteinander] in Berührung zu bringen.»

In der vorliegenden Version hat sich das Stück völlig von der Romanvorlage emanzipiert. Zwar benutzt es die Namen aus der Vorlage, auch kann man einzelne Erzählsituationen wiedererkennen, doch gelingt es den Autoren, die Figur des Titelhelden und damit das Sujet des Ausgestoßenseins, des Krankseins, der genialen Begabung, das Bild des göttlichen Kindes und des Künstlers auf eine neue, selbständige Ebene zu bringen. Das Urbild dieses Geschehens findet sich schon in Hesiods *Theogonie*: Aglaja, die jüngste der drei Chariten, Begleiterinnen der Venus und der Musen, wird verheiratet mit Hephaistos, dem «ruhmreichen Hinkfuß und Künstler», dem Außenseiter unter den Olympiern. Aglaja heißt auch im Roman die jüngste der drei Schwestern aus dem gutbürgerlichen Haushalt des Generals Jepantschin. Dort soll sie mit Myschkin verheiratet werden, dem Epileptiker, dem kindlichen Charismatiker.

Das Stück wird eröffnet mit einem Zitat aus der f-Moll-Fuge des *Wohltemperierten Klaviers* von Johann Sebastian Bach. Das Fugenthema wird vom Solocello vorgetragen. Nach drei Takten wird das thematische Material in der Streichergruppe motivisch zerlegt, dann greift die Klarinette das Thema auf. Der veränderte Klang und die Tempoverdopplung vermitteln eine weitere Entfremdung des Themas. Dann wird die Musik

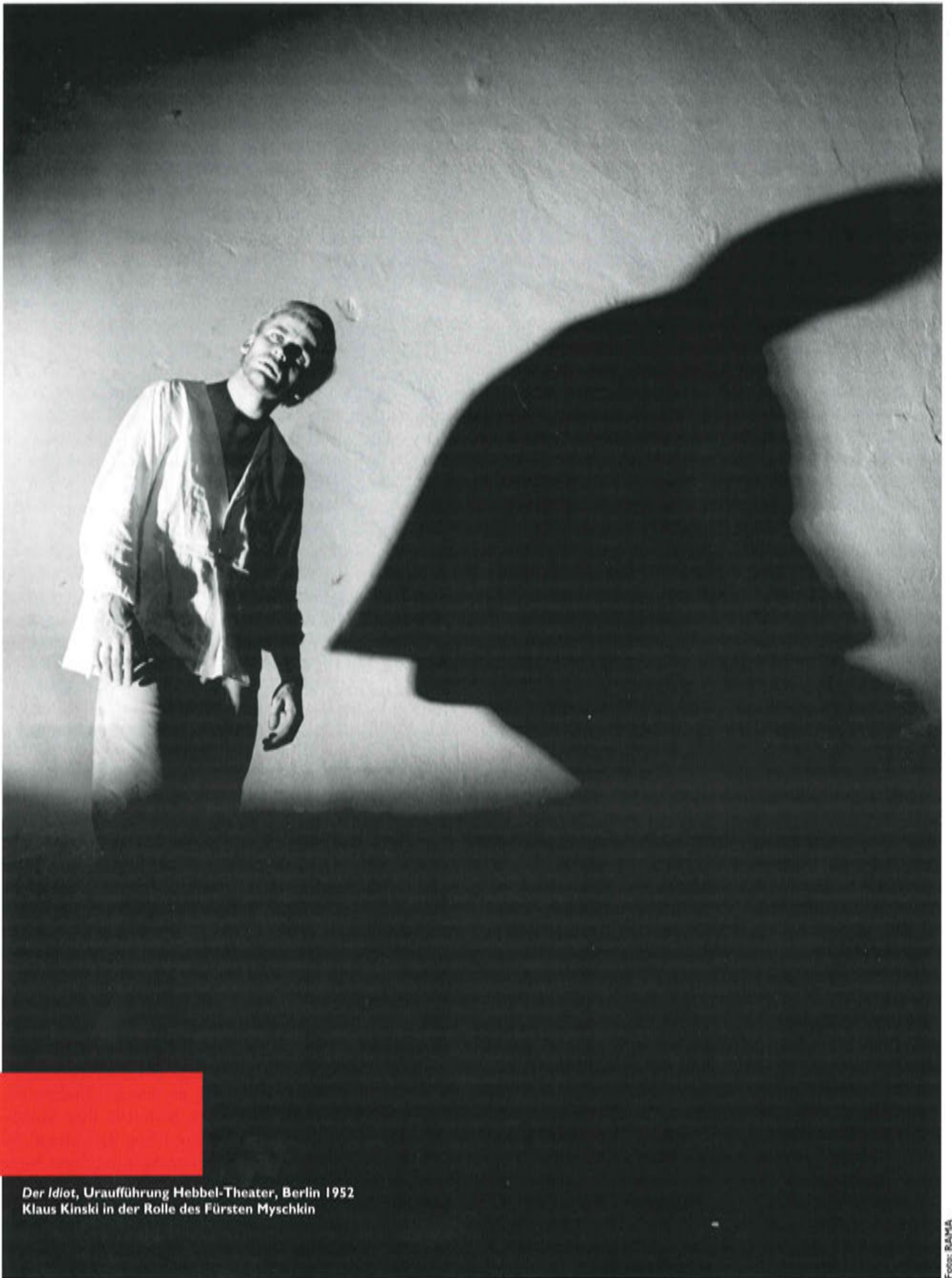
in sieben Instrumenten – analog der sieben im Text erwähnten Figuren – so aufgefächert, daß eine atmende Klangfläche jede motivische und rhythmische Struktur aufhebt. Der formgewordene Gedanke des Fugenthemas, der mit dem «Seelenton» des Cellos den Beginn markierte, verliert sich im Orchesterklang, wird dematerialisiert, zerstäubt. Das in seiner rhythmischen Struktur an die Zeit gebundene Motiv wird vollkommen aufgelöst durch die Aufhebung jeglichen Zeitempfindens beziehungsweise jeder metrischen Struktur. Nur vereinzelt Töne heben sich von dieser Klangfläche kurz ab, wie Sterne, deren Licht an vergangenes Leben erinnert.

In der abschließenden Apotheose des Stückes findet diese Fragmentierung des thematischen Materials ihre Vollen- dung: Als letzter Ton erklingt nur noch ein liegendes *d* («al niente») des Cellos. Die vom Klavier darübergelegte None *d-es* wirkt wie ein verzweifelter Versuch, dem eindeutigen Scheitern, dem Verlorensein, entgegenzuwirken.

Bachmann hat die musikalische Form aufgenommen: dem Bach-Zitat entsprechen die ersten Worte nach der Intrada: «Ich habe das Wort, ich nahm's aus der Hand der Trauer...»



Foto: Peter Schmetz



*Der Idiot*, Uraufführung Hebbel-Theater, Berlin 1952  
Klaus Kinski in der Rolle des Fürsten Myschkin

Foto: RAMA

**Der Idiot,  
Autograph  
der Schlußakte**

© Paul Sacher Stiftung, Basel  
Sammlung Hans Werner Henze



Das Wort – hier sprachlich, dort musikalisch – wird zum Ausgangspunkt, der vielfältige philosophische und theologische Konnotationen aufweist. Die Fragmentierung des musikalischen Materials findet seine Entsprechung

in den Personen des Stückes: Sie sind ambivalent interpretierbar als innere Teilaspekte des lyrischen Ichs oder als fremde Außengestalten. Zum Schluß wird das Scheitern der Sprache und des Sprechenden bekannt: «Deine Blindheit erkennend, bekenne ich, daß ich schuld bin an allem. ... es ist Nacht, und was zu sagen ist, ist noch nicht gesagt.» Der letzte Satz verweist auf den letzten Ton der Apotheose: «... es könnte der Tod sein, so komm, es muß Ruhe sein».

In Henze/Bachmanns Stück ist die Ich-Figur (der Name Myschkin wird nicht ein einziges Mal erwähnt) die einzig Sprechende. Alle anderen Figuren bleiben gefangen in der Sprachlosigkeit. Die Vereinsamung des Individuums erhält dadurch ein starkes Grundbild.

Musik und Text verhalten sich nie illustrativ zueinander, vielmehr treten die beiden Elemente in ein dialogisches Verhältnis. Die Dichterin hat mehrfach dargestellt, daß der Musik eine über die Sprache hinausreichende Ausdrucksmöglichkeit zukomme. Bachmanns Sprachutopie und ihre Sprachskepsis treffen sich hier in höchst spannender Konstellation. Weil die Sprache – und damit auch der mit Sprache Begabte – versagt und versagen muß, erklingt zum Schluß nur eine wengleich nur noch in Staubelementen vorhandene Musik. Im letzten Gedicht aus dem Zyklus *Lieder auf der Flucht* (1956) und in «Enigma» (1967, «für Hans Werner aus der Zeit der Ariosi, Maraviglioso fior del vostro mare ... deh, vien morte ...») formuliert Ingeborg Bachmann diesen Gedanken.

Gustav Mahler, auf dessen Dritte Sinfonie sich «Enigma» bezieht – «Du sollst ja nicht weinen» spielt auf den Text des fünften Satzes der Sinfonie an –, war für Bachmann und Henze eine wichtige gemeinsame Erfahrung. Der zweite Satz der Sechsten Sinfonie, so Henze, war für Bachmann eines der schönsten Werke der Musikkultur: «Hier war für sie die Grenze, wo Literatur und Poesie nicht mehr weiter können, und wo die Sprachlosigkeit eine Erhöhung und eine Form findet, und wo es möglich ist, Dinge noch zu sagen ohne sich im Abstraktum zu verlieren, also tatsächlich über Poesie hinauszuwachsen in etwas Neues.»

Außer den gemeinsam veröffentlichten Werken gibt es – wahrscheinlich aus dem Jahr 1956 – ein Fragment gebliebenes Libretto, das sich im Nachlaß Ingeborg Bachmanns in der Nationalbibliothek Wien befindet. Bachmann hatte es verworfen: «In meinem ersten Libretto wollte ich ein Stück

**Lieder auf der Flucht, XV**

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

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

**Enigma**

**Nichts wird mehr kommen.**

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

**Aber auch Sommer und weiterhin, was so gute Namen  
wie «sommerlich» hat –**

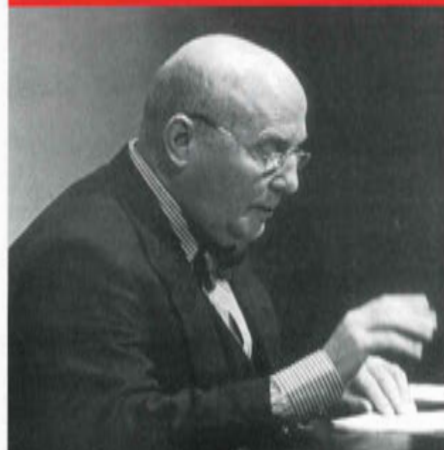
**es wird nichts mehr kommen.**

**Du sollst ja nicht weinen,  
sagt die Musik.**

**Sonst  
sagt  
niemand  
etwas.**

schreiben, es wollte alles mögliche, ich fürchte, es strotzte vor Gedichten, ich verwechselte Arien mit Gedichten und Rezitative mit Dialogen. Es mißlang, wie kläglicher kaum etwas mißlingen kann...» In einem ebenfalls bislang unveröffentlichten Einführungstext zu diesem Fragment aber schreibt sie Grundsätzliches zum Verhältnis von Sprache und Musik: »Der Text muß notwendiger Weise hinter der Musik zurückbleiben, er muß die Tür aufhalten, durch die sie hereinkommen kann. Der Text macht uns wohl mit der Begebenheit und den handelnden Personen vertraut, aber die wirkliche Begebenheit ist in der Musik, die Freude, der Schmerz in der menschlichen Stimme. Die Worte sind die trockenen Brote, die in die Musik getaucht werden und genießbar gemacht werden. Das setzt eine neue Rolle für die Worte voraus, die selbständig waren, ihren Klang, ihren Rhythmus aus Gegen- und Miteinander bezogen. Ich glaube, daß daher auch das Verblässen der Operntexte beim Lesen herrührt, es sind scheinote Texte, die doch durch den ersten Anhauch von Musik ins Leben zurückgerufen werden.»

Hans Werner Henzes vielseitige Auseinandersetzung mit Literatur umfaßt sowohl in der Auswahl der vertonten Texte als auch in der direkten Auseinandersetzung mit Schriftstellern ein ungewöhnlich weites Spektrum. Sein Verständnis des Verhältnisses von Sprache und Musik jedoch hat in der intensiven Partnerschaft mit Ingeborg Bachmann ihren Ursprung. Den Verlust seiner «Schwester» durch den tragischen Tod der Dichterin 1973 in Rom bezeichnet Henze als einen der schmerzlichsten Momente seines Lebens: «Sie war sechs Tage älter als ich, aber ihr Wissen – um die Welt, um die Menschen, um die Dinge der Kunst – übertraf das meine um zweitausend Jahr. Ich lehnte mich an sie an, ihr Geist half meiner Schwäche auf.»



**HANS WERNER HENZE**

*Reiselieder mit böhmischen Quinten*

AUTOBIOGRAPHISCHE MITTEILUNGEN

S. FISCHER

## Ein unruhiges Leben

HANS WERNER HENZES AUTOBIOGRAPHIE  
«REISELIEDER MIT BÖHMISCHEN QUINTEN»

**D**iese Lebensreise eines großen Komponisten und berühmten Zeitgenossen ist ein durchweg fesselnder Lesestoff. Hans Werner Henze lebt und komponiert. Er lebt nicht nur, um zu komponieren. Es ist ihm vielleicht niemals ganz gelungen, ein «Lebenskünstler» zu werden, Phasen der Anstrengung und der Ruhe glücklich auszubalancieren und allzeit wirksame Gelassenheit zu entwickeln. Nervös und hektisch sind die meisten Tages- und Jahresrhythmen; neurotisch die Gesamtbefindlichkeit. Immer wieder einmal gibt es halbe oder ganze Zusammenbrüche, in mittleren Jahren eher mehr als jetzt, wo die 70 erreicht und fast schon wieder verweht sind. Grenzerfahrungen gehen in die Musik ein, machen diese umso triftiger; Schmerz, Angst, Wut sind als Bearbeitungsmasse perhorresziert und begrüßt zugleich. Leben und Kunst bilden selten einen konsonanten Akkord, klingen eher schräg zusammen wie die im hübschen Buchtitel apostrophierten «böhmischen Quinten» (Falschheiten im traditionellen Tonsatz; doch Henze kultiviert Übertretung, Abweichung).

«Reiselieder» sind diese «autobiographischen Mitteilungen» allemal, denn Henze ist viel unterwegs, in allen Erdteilen, oft in Sachen seiner Musik, immer wieder aber auch als Tourist, als Ruhe oder Anregung zur Arbeit Suchender, unermüdlich eine Übermüdung durch die nächste Strapaze Überwindender. So viel Henze auch herumkommt: zwei Länder sind es vor allem, die im Lauf der Zeit ihm nahrückten – Italien, seit mehr als vierzig Jahren die neue Heimat, und England mit den besonders zahlreichen und verständigen musikalischen Freunden. Kuba, wo

Henze Ende der sechziger Jahre zweimal mehrere Monate lebte, bedeutete eine erste politische Enttäuschung und eine bleibende Wunde; über Castros autoritären Sozialismus äußert sich Henze jetzt gerecht, aber schonungslos.

Ambivalent ist auch die Beziehung zu Deutschland. Wer Henzes Jugendgeschichte kennt (ihre Darstellung gehört zum Spannendsten in diesem Erinnerungsbuch), kann das nachvollziehen. Henze stammt aus engen Verhältnissen, war der älteste Sproß einer kinderreichen Volksschullehrerfamilie. Der Vater driftete nach 1933 immer mehr in den Nationalsozialismus hinein. Seine Absicht, Hans Werner auf eine SS-Musikschule zu schicken (der Sohn hätte dann lebenslang das fatale Runenzeichen getragen), konnte nur knapp vereitelt werden. Schon früh verkehrten Vater und Sohn nur mehr nahezu sprachlos miteinander. Während Vater Henze von der Ostfront nicht zurückkehrte, blieb die Beziehung zur Mutter bis zu deren Tod innig und herzlich. Henze schildert mit Genugtuung, wie sich die Mutter stets über seine künstlerischen Erfolge freute (freilich war er sich nie sicher, ob sie seine Musik wirklich liebte; auch dies ein *Movens* dafür, immer wieder aufs neue vor ihr «bestehen» zu wollen). Dem Militärdienst im untergehenden Nazideutschland entging Henze nicht, doch hatte er das Glück, dabei antimilitaristische Gesinnungsfreunde zu treffen. In diesem Kreise erlebte man das Kriegsende tatsächlich als Befreiung. Der bei Hitlers Selbstmord im Radio erklingende *Götterdämmerungs*-Trauermarsch befestigte im Bewußtsein Henzes die Verbindung zwischen Wagner und dem NS-Regime.

Dem demokratischen Neuanfang in der Ära Adenauer mißtraute der junge Musiker. In Darmstadt und Donaueschingen erlebte Henze, wie sich, mit umgekehrten Vorzeichen wie vor 1945, doktrinäre und nahezu diktatorisch lancierte Kunsterscheinungen formierten. Allergisch reagierte Henze auf «Päpste» wie den Donaueschingen-Chef Heinrich Strobel oder den Avantgarde-Vordenker Theodor W. Adorno. Jenen zeichnet er wohl zu Recht als öden Funktionärstyp, diesen aber, sehr viel weniger überzeugend, als intellektuell überspannten Fiesling. Für den altmodischen Charme, für das überragende musikphilosophische Format Adornos zeigt Henze auch nach soviel Jahren kein Faible. Das ist schade; wahrscheinlich hat sich Henze durch die Nicht-Lektüre der meisten Adorno-Schriften um ein großes Bildungserlebnis und profundes Lesevergnügen gebracht, sonst müßte, selbst bei persönlicher Antipathie, doch etliche Leser-Dankbarkeit eingeflossen sein. Gewiß sortiert Henze die ihm Begegnenden zuvörderst auch nach dem Grad der Zustimmung zum eigenen Schaffen, ortet dabei überempfindlich Reserve und vermeintliche Ablehnung. Man kann ihm das nicht verdenken; gleichwohl gäbe mehr Großzügigkeit ein nobleres Bild. Nicht nur durch den dogmatischen Serialismus, sondern auch durch das restaurative politische Klima in der Bundesrepublik wurde Henze nach Italien vertrieben.

Zu seinen italienischen Freunden zählt er in den Memoiren ausdrücklich auch Luigi Nono, mit dessen menschlichem und ästhetischem Rigorismus er freilich auch wieder hadert; aufzeichnungswürdig sind ihm demnach auch dabei weniger die freundlichen Aspekte als die ärgerlichen Rencontres, und manches anekdotisch Mitgeteilte dürfte von zweifelhaftem dokumentarischen Wert sein, ist zumindest einseitig gesehen. Ein aufsehenerregender ästhetischer Konflikt mit Helmut Lachenmann aus dem Jahr 1983 wird schlank-

weg übergangen, obwohl er Henze sehr beschäftigte. Dabei wäre es Henze ein leichtes gewesen, mit einigen souveränen Argumenten sich bei diesem Dissens (es ging dabei um die von Lachenmann behauptete kompositorische Unbrauchbarkeit herkömmlichen musikalischen Materials) ins Recht zu setzen.

Vor allem im ersten Teil des Buches äußert sich Henze immer wieder luzide über seine kompositorischen Prämissen und seine Haltung als Künstler. Er betont dabei gerne seinen «konservativen» Umgang mit dem Material, sein Streben nach «Schönheit» und «Klassizität». Durchaus erkennbare Affinitäten zu avantgardistischen Konzepten verkleinert er ein wenig; ihm liegt mehr an Abgrenzung als an deklarierendem Zeitgeist-Konsens. Der Verführung, sich als Präzeptor der Postmoderne zu stilisieren, gibt er nicht nach. Von entwaffnender Unmittelbarkeit und Leuchtkraft ist sein Bekenntnis, daß er vor allem deshalb komponiere, weil so vieles Wichtige noch unvorhanden sei – ein auf «objektive» künstlerische Welterschöpfung zielender Gedanke, der die Idee von Musik als Ausfluß subjektiven Expressionsdrangs überschreitet. Von daher rührt auch Henzes Bedürfnis, sich mit Musik verständlich und «nützlich» zu machen, sich sozial und politisch zu engagieren.

Selbstverständlich rekapituliert der Autobiograph ausführlich auch die dezidiert politische Phase seines Komponierens und seiner öffentlichen Aktivitäten nach 1968. Dabei wird klar, daß er niemals ein «wissenschaftlich» gebackener oder parteifrommer Marxist war, wohl aber ein moralisch entflammierter Bundesgenosse der Studentenbewegung. Noch auf den letzten Seiten des Buches artikuliert er, wenn auch zögernd und zweifelnd, Sympathie mit dem «Experiment» Sozialismus, worüber das letzte Wort noch nicht gesprochen ist. Auch dadurch offenbart sich *Treue* als ein Leitthema dieses Lebens, was nicht heißt, daß Henze sich nicht auch von unwesentlichen erachteten Personen oder Sachverhalten radikal abzuwenden vermöchte. Viele «echte» Freundschaften hinterlassen in Henzes Aufzeichnun-

gen ihre Spuren; am bewegendsten die zu Ingeborg Bachmann (wobei Henze mit ungestilltem Erstaunen die menschliche Rätselhaftigkeit dieser Beziehung antönt) und zu Michael Vyner, dem frühverstorbenen künstlerischen Leiter der London Sinfonietta, zu dessen Gedächtnis das instrumentale Requiem entstand.

Das Buch ist überwiegend sehr lebendig geschrieben; nicht nur zu Kunstwerken oder Personen, sondern auch zu Landschaften, Tieren, Pflanzen fallen dem Autor immer wieder unverbrauchte Wörter und faszinierende Assoziationsketten ein. Gegen Ende zu kommt er freilich auch ein wenig in Kollision mit dem ungeheuren Material. Da werden, im Telegrammstil, manches überflüssige Datum, manche entbehrliche persönliche Bekanntschaft abgehakt. Als pars pro toto wären solche Geschwindmärsche durch die Labyrinth tagtäglicher VIP-Unternehmungen und -Aktivitäten plausibel gewesen, aber unterm Zwang möglichst vollständiger Aufzählungen schafft's einige Ermüdung. So kommen große und wichtige Stationen wie Montepulciano oder die Münchener Biennale-Jahre zu kurz, leider auch die Selbstreflexion über die immer verantwortlichere und skrupulösere kompositorische Praxis. Mit mehr als 600 Seiten ist das Buch eher «überbordend» als «klassisch» geworden. Kenner der Henzeschen Musik überrascht das kaum, denn stets ging es Henze noch mehr um Inhaltsreichtum, Fülle, Vielfalt als um Glätte und Abrundung, die gleichwohl als unterschwellig wirksames Desiderat erkennbar bleiben. Die Reise ist nicht zu Ende, die «böhmischen Quinten» klingen heller und persönlicher denn je, aus Worten wie aus Tönen.

Hans-Klaus Jungheinrich

■ Hans Werner Henze  
*Reiselieder mit böhmischen Quinten.*  
*Autobiographische Mitteilungen.*  
 S. Fischer Verlag, Frankfurt/Main,  
 628 Seiten, 68 Mark

# HENZE AUF CD (AUSWAHL)

■ *An eine Äolsharfe / Carillon, Récitatif, Masque / Royal Winter Music*: Nr. 2  
Oehring, Boris Blacher-Ensemble, Goldmann  
MA 96 01 815

■ *Barcarola per Grande Orchestra / Sinfonie Nr. 7* (Live-Mitschnitt Birmingham 5/92)  
City of Birmingham Symphony Orchestra, Rattle  
EMI 567-754 762-2

■ *Die Bassariden*  
Armstrong, Lindsley, Wenkel, Riegel, Tear,  
Schmidt, Murray, Burt, Rias-Kammerchor Berlin,  
Südfunkchor Stuttgart, RSO Berlin, Albrecht  
Ko 314 006, 2 CDs

■ *Boulevard Solitude*  
Wassiliewa, Brewer, Ottevaere, Salzmann,  
Falkmann, Pruett, Orchestre de Rencontres  
Musicales, Anguelov  
Cas VEL 1006, 2 CDs

■ *Cantata della Fiaba Estrema / Musen Siziliens / Moralitäten*  
Moser, Phil. Kammerorchester Berlin, Dresdner  
Kreuzchor, Staatskapelle Dresden, Gewand-  
hausorchester Leipzig, Henze  
DG 770 88 55

■ *El Cimarrón*  
• Pearson, Zoeller, Brouwer, Yamashita, Henze  
DG 770 89 07  
• Yoder, Faust, Evers, Ardeleanu  
Ko 314 030, 2 CDs

■ *La Cubana oder Ein Leben für die Kunst*  
Silja, Schmitt, Büchner, Pearson, Reich, Anders,  
Mira u. a., Hamburger Chor und Kammeror-  
chester, Ensemble Hinz & Kunz, Latham-Koenig  
Wer CD 60 129-50, 2 CDs

■ *Doppelkonzert f. Oboe, Harfe und Streicher /  
Sonate für Streicher / Fantasia für Streicher*  
H. u. U. Holliger, Collegium Musicum Zürich,  
Sacher  
DG 770 87 30

■ *Elegie für junge Liebende*  
• Schudel, Weiss, Hajek, Fath, Lloyd-Morgan,  
Richard, Bernhofen, Orchester der Berliner  
Kammeroper, Jones  
DSB DS 1050-2, 2 CDs

■ *The English Cat*  
Bennett, Kennedy, Nilsson, Berkeley-Steele,  
Platt, Coles u. a., Parnassus Orchestra London,  
Stenz

Wer CD 6204-2, 2 CDs  
■ *Five Scenes from the Snow Country* für Marimba  
auf: *Percussion Today*, Hochschul-Percussion  
Trossingen, Gschwendtner

Wer CD 60 123-50  
■ *Das Floß der Medusa*  
Fischer-Dieskau, Moser, NDR-Sinfonieorche-  
ster, Henze  
DG 770 88 81

■ *Fragmente aus einer Show*  
Stockholmer Kammerbläser, auf: *Heavy Metal*,  
Musik für Blechbläser  
DC Bis CD 500 544

■ *Der junge Lord*  
Jasper, Mathis, Otto, Türke, Hesse, Johnson,  
Little, Driscoll, Grobe, Krebs, McDaniel, Hop-  
pe, Krukowski, Röhl, Sardi, Treptow, Schöne-  
berger Sängerknaben, Chor und Orchester der  
Deutschen Oper Berlin, Dohnányi  
DG 445 248-2 / 698 87 00, je 2 CDs

■ *Kammermusik 1958*  
Jenkins, Walker, Scharoun-Ensemble, Jones  
Ko 310 004  
■ *Kammersonate für Klavier, Violine und  
Violoncello*  
Abegg-Trio, auf: *Klaviertrios des 20. Jahrhunderts*  
Int 544 037-2

■ *2. Konzert für Klavier und Orchester /  
Tristan für Klavier, Tonband und Orchester /  
Drei Tientos für Gitarre*  
Eschenbach, London Philharmonic Orchestra,  
Francésch, RSO Köln, Henze, Rundfunk-  
Orchester Berlin, Fricstay, Behrend  
DG 770 87 76, 2 CDs

■ *1. Konzert für Violine und Orchester / Ode  
an den Westwind für Violoncello und Orchester /  
Kontrabaßkonzert*  
Scheiderhan, Palm, Karr, Symphonieorchester  
des Bayerischen Rundfunks, English Chamber  
Orchestra, Henze  
DG 770 87 58

■ *Der langwierige Weg in die Wohnung der  
Natascha Ungeheuer*  
Pearson, Ph. Jones Brass Ensemble, Fires of  
London, G. Hampel Free Jazz Ensemble, Henze  
DG 770 89 16

■ *Le Miracle de la Rose / An eine Äolsharfe*  
Deinzer, Tanenbaum, Ensemble Modern, Henze  
FMF AM 0859-2

■ *Fünf neapolitanische Lieder / Whispers from  
Heavenly Death / Being Beateous / Versuch über  
Schweine*

Fischer-Dieskau, Berliner Philharmonisches  
Orchester, Kraus, Moser, Phil. Kammerorche-  
ster Berlin, Hart, Ph. Jones Brass Ensemble,  
English Chamber Orchestra, Henze  
DG 770 88 00

■ *Orpheus behind the Wire*  
Dänischer Rundfunk-Chor, Parkman  
auf: *Chorwerke des 20. Jahrhunderts*, Ko Ch 8963

■ *Requiem* (Live-Mitschnitt Köln 2/93)  
Wiget, Hardenberger, Ensemble Modern,  
Metzmacher

Sony Classical SK 58 972

■ *Royal Winter Music* für Gitarre  
• Bream, auf: *Julian Bream Edition*  
BMG 9026 61 597-2 / BMG 9026 61 583-2

• Evers, Mdg L 3110  
• Kreš, Wer CD 60 126-50

■ *Sinfonien Nr. 1-6*  
Berliner Philharmonisches Orchester, London  
Symphony Orchestra, Henze  
DG 429 854-2 / DG 581 46 39, je 2 CDs

■ *Sonate für Violine solo*  
Abel, auf: *Sonaten für Violine solo*, Con Pod 1

■ *Sonatina für Trompete solo*  
• Ashton, auf: *Die zeitgenössische Trompete*  
Vir 567-545 003-2

• Friedrich, auf: *Modern Trumpet*  
Cap 10 439

■ *Streichquartette Nr. 1-5*  
Arditti-Quartett  
Wer CD 60 114-50

■ *Telemanniana*, Suite für großes Orchester  
auf: Villa-Lobos, Casella, Henze  
RSO Berlin, Albrecht  
Ko 311 054

■ *Toccata senza Fuga* für Orgel  
Haas, auf: *Toccaten*  
Wer CD 60 139-50

■ *Une petite phrase / Lucy Escott Variations /  
Cherubino*, 3 Miniaturen für Klavier / 6 Stücke  
für junge Pianisten / Variationen op. 13 / *Sonata*  
Francésch  
Wer CD 6239-2

■ *Voices*, Zyklus für Mezzosopran, Tenor und  
Instrumentalgruppen

• Pelker, Lang, Musikfabrik Nordrhein-West-  
falen, Kalitzke  
CPO 999 192-2

• Trexler, Vogt, Mitglieder des RSO Leipzig,  
Neumann  
Ed BC 2180-2, 2 CDs

# Liebe als Mimesis – Mimesis als Liebe

## ZÄRTLICHE ANVERWANDLUNG IM WERK HANS WERNER HENZES

CAROLINE MATTENKLOTT

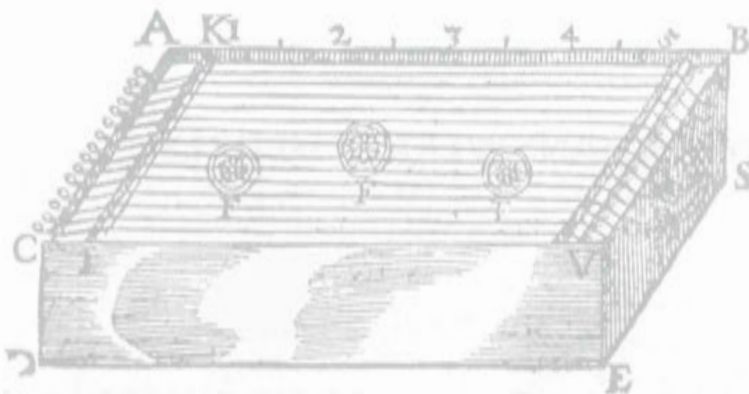
«Let me play the lion too.» Bottom wollte eigentlich lieber einen Tyrannen spielen als einen Liebhaber, aber wenn schon Pyramus, dann auch Thisbe und den Löwen noch obendrein. Was der schauspielende Weber in Shakespeares *Sommernachtstraum* nicht darf, erscheint dem Komponisten Hans Werner Henze selbstverständlich. «Every line sung in my operas, c'est moi. I become every character – but that is normal, isn't it?»<sup>1</sup>

Warum macht Nachahmung Spaß? Die Antwort des Literaturwissenschaftlers und Kulturanthropologen René Girard klingt einfach: Weil wir sein wollen, was wir nachahmen. Glaubt man Girard, so ist mimetisches Begehren ein primärer und universaler menschlicher Impuls, die Basis aller sozialen Beziehungen und kulturellen Praktiken. Anders als es uns die westliche philosophische Tradition glauben machen will, sind unsere Wünsche in Wirklichkeit nicht Ausdruck unserer persönlichen Identität, sondern Ergebnis eines Vermittlungsvorgangs; wir begehren ein Objekt, weil jemand anderes es vor uns begehrt hat. Dieser Andere wird zu unserem Rivalen, aber er ist zugleich unser Vorbild, dessen Attraktivität so große Ausmaße annehmen kann, daß der Reiz des gemeinsam begehrten Objekts daneben verblaßt. Hieraus erklärt sich die Bedeutung des Nachahmungsbegriffs für die Ästhetik, die dem mimetischen Bedürfnis des Menschen im Gegensatz zum abendländischen Liebesdiskurs schon immer einen Platz eingeräumt hat.

Nach René Girards Ansicht ist die Verdrängung der essentiellen Verwandtschaft von Mimesis und Begehren eines der großen Versäumnisse der anthropologischen und ästhetischen Disziplinen. Die Werke einiger großer Schriftsteller von Cervantes und Shakespeare bis hin zu Flaubert und Dostojewskij, an denen Girard seine Theorie entwickelt,<sup>2</sup> setzen sich jedoch mit dieser Beziehung auseinander. Zu ihnen zählt *A Midsummer Night's Dream*, eine Komödie, die gleich drei Kompositionen Henzes als Textvorlage dient. Zwei davon, die jeweiligen Mittelsätze der *Royal Winter Music: Second Sonata on Shakespearean Characters for Guitar* (1979) und der Sinfonia N. 8 (1993), beziehen sich auf «Bottom's Dream», die Liebesepisode zwischen dem mittlerweile in einen Esel verwandelten Bottom und der Elfenkönigin Titania.<sup>3</sup>

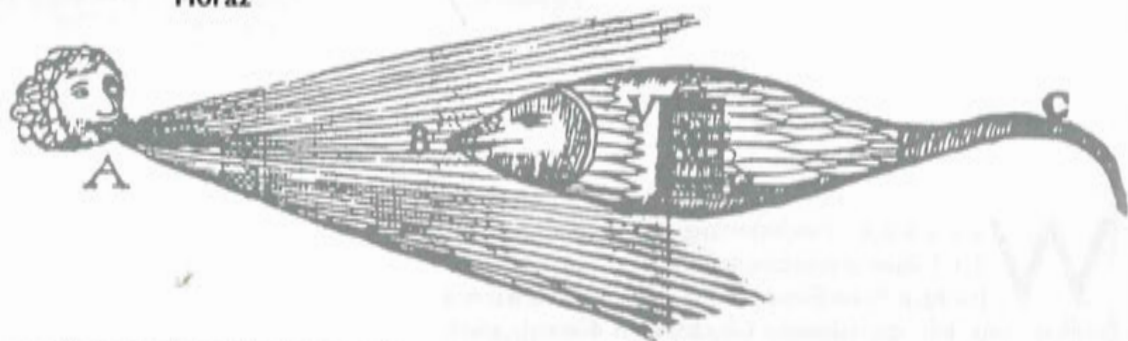
Das Zusammenspiel von ästhetischer und erotischer Mimesis ist eines der großen Themen in Henzes kompositorischem Schaffen. Wenn seine Instrumentalmusik sich literarische Texte gleichsam einverleibt, sich nach ihrem Vorbild strukturiert und sie schließlich unterschlägt, wenn sich in Variationsformen seine eigenen musikalischen Gestalten zwischen die Töne übernommener Themen schieben und sie auf diese Weise bis zur Unkenntlichkeit verfremden, dann sind das mimetische Verfahren, die ihren Modellen ein Denkmal setzen und zugleich rivalisierend an ihre Stelle treten. Beispiele dafür sind zum einen Werke wie *Heliogabalus Imperator: Allegoria per musica* (1972), *Le miracle de la rose: Imaginaires Theater II* (1981), das Gitarrenkonzert *An eine Äolsharfe* (1985/86) und die schon erwähnten Shakespeare-Umsetzungen, zum anderen Stücke, deren Hommage-Charakter eher an Gelegenheitsarbeiten denken läßt: die *Lucy Escott Variations* für Cembalo solo (1963), *Il Vitalino raddoppiato* für Violine und Kammerorchester (1977), *Cherubino* für Klavier solo (1983).

Was die letzteren von gewöhnlichen Variationssätzen und Fantasien über bekannte Melodien unterscheidet, ist der personalisierende Zug, der ihre Titel und Henzes kommentierende Texte auszeichnet und sie wie imaginäre, über die Jahrhunderte hinweg geführte Dialoge wirken läßt. So schreibt Henze über *Il Vitalino raddoppiato*: «Von Tommaso Vitali weiß man so gut wie nichts. Mir gefällt sein Spitzname «Vitalino», der sich auf einer Abschrift der Ciacona findet. Er suggeriert die Vorstellung eines jungen Menschen, Geiger in der Hofkapelle zu Dresden, Bolognese in seinen Gepflogenheiten, im Auftreten und im Aussehen. So habe ich ihm eine Hommage gemacht, indem ich jeder seiner Ciacona-Variationen eine oder zwei Variationen aus meiner Feder hinzugefügt habe in der Art der Doubles im Settecento. Man kann aus der



### An eine Äolsharfe

**Tu semper urges flebilibus modis  
Mystem ademptum: nec tibi Vespero  
Surgente decedunt amores,  
Nec rapidum fugiente Solem.  
Horaz**



Partitur herauslesen, was von Tommaso ist und was von mir. Heraushören kann man es auch und dabei vielleicht den Arbeitsprozeß rekonstruieren, worin ich meine Vorstellung, meine Leidenschaften mit denen Tommasos identifizierte.»<sup>4</sup> Das Double ist eine Variationsform, bei der in ein gegebenes Thema fremde Töne kleineren Notenwerts eingeschoben werden, so daß die Originalmelodie als mehr oder weniger kenntliches Gerüst erhalten bleibt. Henze hat diese Technik auch in seinem Klarinettenkonzert *Le miracle de la rose* nach dem gleichnamigen Roman von Jean Genet verwendet. Der zweite, «Air» (mit Mittelteil und «Double») überschriebene Satz der Suite basiert auf zwei Zwölftonreihen, die erst auf verschiedene Stimmen verteilt und dann, im «Double», ineinander verschränkt erklingen. Als Verlaufsform betrachtet, vollzieht das «Air» die im beigelegten Programmtext beschriebene Handlung nach: Ein Richter, ein Henker, ein Anwalt und ein Geistlicher, die auf die Größe von Insekten zusammengeschrumpft sind, dringen ins Körperinnere eines zum Tode verurteilten Doppelmörders ein. Neben dieser linearen Lesart läßt der Satz aber auch eine zweite zu, nach der seine formale Anlage als Chiffre für die spezifische Dynamik der in Genets Roman geschilderten homoerotischen Liebschaften zu verstehen ist. In Genets Gefängnis-Universum ist die rivalisierende Mimesis an den älteren Geliebten ein wesentlicher Bestandteil männlicher Adoleszenz, und Metaphern der Penetration, der Einverleibung, der Vermischung und des Einander-Umschlingens prägen im Text Strukturen vor, deren musikalische Äquivalente nicht nur Henzes «Air» und «Double», sondern auch die übrigen Sätze des Konzerts bestimmen.

**Angelehnt an die Efeuwand  
Dieser alten Terrasse,  
Du, einer luftgebornen Muse  
Geheimnisvolles Saitenspiel,  
Fang an,  
Fange wieder an  
Deine melodische Klage!**

**Ihr kommet, Winde, fern herüber,  
Ach! von des Knaben,  
Der mir so lieb war,  
Frisch grünendem Hügel.  
Und Frühlingsblüten unterwegs streifend,  
Übersättigt mit Wohlgerüchen,  
Wie süß bedrängt ihr dies Herz!  
Und säuselt her in die Saiten,  
Angezogen von wohl lautender Wehmut,  
Wachsend im Zug meiner Sehnsucht,  
Und hinsterbend wieder.**

**Aber auf einmal,  
Wie der Wind heftiger herstößt,  
Ein holder Schrei der Harfe  
Wiederholt, mir zu süßem Erschrecken,  
Meiner Seele plötzliche Regung;  
Und hier – die volle Rose streut, geschüttelt,  
All ihre Blätter vor meine Füße!**

Henze hat sich in seinem zweiten *Imaginären Theater* selbst eine Rolle zugeteilt. Zusammen mit Jean Genet, der dem Roman zufolge als liebender Ich-Erzähler die ganze von Henze vertonte Episode imaginiert, ist er, so steht es im Programm, im Körper des Mörders zugegen und partizipiert dergestalt an der amourösen Handlung. Die identifikatorische Geste des Komponisten umfaßt also in einem den Text, den Autor, den Ich-Erzähler und all die Romangestalten, denen der Protagonist Jean sich im Text mimetisch angleicht.

Mimesis figuriert in Henzes Werk als eine universale Form der erotischen Annäherung. Im Arbeitstagebuch zur *Englischen Katze* etwa hat der Komponist beschrieben, wie sich in einem instrumentalen Zwischenspiel die Reihen der Liebenden Tom und Minette vermischen und einander angleichen,<sup>5</sup> und ähnliches geschieht in der Achten Sinfonie mit Bottoms und Titania's charakteristischen Musiksprachen.<sup>6</sup> Dennoch meine ich, daß die Liebeskonzeption, die sich in Henzes identifikatorischen Formen spiegelt, vor dem Hintergrund seiner Biographie in einem speziellen Licht erscheint. Nicht nur stellte Jean Genet als einer von wenigen Autoren, ähnlich wie Hubert Fichte in Deutschland, der jungen Generation der Nachkriegszeit einen Diskurs über Homosexualität zur Verfügung, der dank seines autobiographischen Charakters als authentisch empfunden werden konnte. Sein mimetisches Modell stimmt auch bis in Details mit der psychoanalytischen Theorie der Homosexualität überein, die auf dem Konzept des Narzißmus beruht. Angesichts dessen wäre es nicht verwunderlich, wenn die in Genets *Miracle de la rose* realisierte Sicht eines Homosexuellen auf die eigene Liebeskultur für Henze ein gewisses Maß an Verbindlichkeit beanspruchen könnte. Daß René Girard als Erklärungsmodell für Homosexualität (übrigens wiederum in bezug auf Shakespeares *Sommernachtstraum*) eben jenen Fall mimetischen Begehrens anbietet, bei dem der beneidete Rivale und «Vermittler» den Dritten als Wunschobjekt verdrängt, «Sein-Wollen» also wichtiger wird als «Besitzen-Wollen», ist ein Beleg dafür, daß die Assoziation von Identifikation und Homosexualität auch jenseits des psychoanalytischen Diskurses gängig ist.

In einem Interview hat Henze einmal die Bedeutsamkeit emotionaler Gründe für die Kunst hervorgehoben und in diesem Zusammenhang von seinen «unausgesprochenen Concetti homosexueller Perspektive» gesprochen.<sup>7</sup> Den Begriff des «Concetto», den er verschiedentlich zur Erläuterung seiner kompositorischen Semiotik herangezogen hat, entlehnt Henze der Ästhetik des Manierismus. Er steht dort für die «innere Zeichnung» im Geist des Künstlers, die den Ausgangspunkt kreativer Prozesse bildet, aber auch für sprachliche, bildliche oder Sprache und Bild verschmelzende «Sinnfiguren», rhetorische Pointen, gesuchte Metaphern oder Oxymora. Als Beispiel für concettistische Kunst nennt der Komponist u. a. das Werk Leonardo da Vincis, und er erkennt Freud die Leistung zu, «die Voraussetzungen für die Concetti dieses Künstlers herausgearbeitet» zu haben.<sup>8</sup> Freuds Studie über Leonardo da Vinci gehört zu den klassischen psychoanalytischen Arbeiten zum Thema Homosexualität. Wenn Henze die von Freud

beschriebenen Symbole und psychischen Strukturen Leonardos als Concetti begreift, so scheint es nicht abwegig, die Figur der Identifikation als eines seiner «Concetti homosexueller Perspektive» aufzufassen – eine Perspektive, deren besonderer Wahrnehmungsmodus sich innerhalb wie außerhalb homoerotischer Kontexte auswirkt und sogar Liebe schlechthin als mimetisch kennzeichnen kann.<sup>9</sup>

Eine weitere Eigenschaft ist typisch für die Liebesgeschichten in Henzes Werk: Sie erfüllen sich meistens nur im Imaginären. Bei Henze wimmelt es von Wahnsinnigen und Schlafwandlern, von träumenden, unglücklichen und verwaisten Liebenden. Der Grund dafür mag ebenfalls in der Erfahrung des Homosexuellen zu suchen sein, dessen Begehren durch repressive Gesellschaftsstrukturen und AIDS immer wieder in seine Schranken gewiesen wird. Wo er diskret auf Text und Bühne verzichtet, imaginiert Henze musikalisch die Überwindung dieser Schranken.

Musik ist Imagination, aber sie läßt Vorstellung als Gegenwart erscheinen. Zitierte Klänge wie die in Henzes Variationssätzen werden im Moment ihres Ertöns lebendig; Bottoms Traum ist in Henzes zweiter Gitarrensonate klingende Realität. Eine musikalische Totenklage, die die vergegenwärtigende Potenz ihres Mediums auf mehreren Ebenen nutzt und thematisiert, ist Henzes instrumentale Mörrike-Vertonung *An eine Äolsbarfe*. Ästhetische und erotische Mimesis sind in Mörrikes Text, der eine inspiratorische Ahnenfolge von Anakreon über Horaz bis Goethe evoziert, aufs engste verklammert; Liebe, Liebeserinnerung und Liebeslyrik gehorchen denselben Gesetzen von Nachahmung und Wiederholung. Henzes eigene mimetische Version des Gedichts ergänzt die Kette der intertextuellen Bezüge um ein weiteres Glied und führt vom musikalischen Medium her noch einmal vor, was Mörrike bereits wußte: Daß jeder Anfang ein Wiederanfang ist, daß hinter jedem Text ein anderer Text steht, hinter jedem Ton ein anderer Ton und hinter jeder Liebe eine andere Liebe.

<sup>1</sup> «All Knowing Music. A Dialogue on Opera. Hans Werner Henze and Ian Strasfogel», in: Dieter Rexroth (Hg.), *Der Komponist Hans Werner Henze*, Mainz 1986, S. 139.

<sup>2</sup> Zuerst in René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris 1961. Zu Shakespeare vgl. ders., *A Theater of Envy. William Shakespeare*, New York/Oxford 1991.

<sup>3</sup> Den Bezug der Achten Sinfonie auf Shakespeares *Sommernachtstraum* hat Peter Petersen anhand der Kompositionsskizzen nachgewiesen, in: Peter Petersen, *Hans Werner Henze. Werke der Jahre 1984-1993*, Mainz 1995, S. 17-49.

<sup>4</sup> Hans Werner Henze, «Il Vitalino raddoppiato (1977)», in: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, München 1984, S. 279.

<sup>5</sup> Henze, *Die englische Katze. Ein Arbeitstagebuch 1978-1982*, Frankfurt a. M. 1990, S. 216.

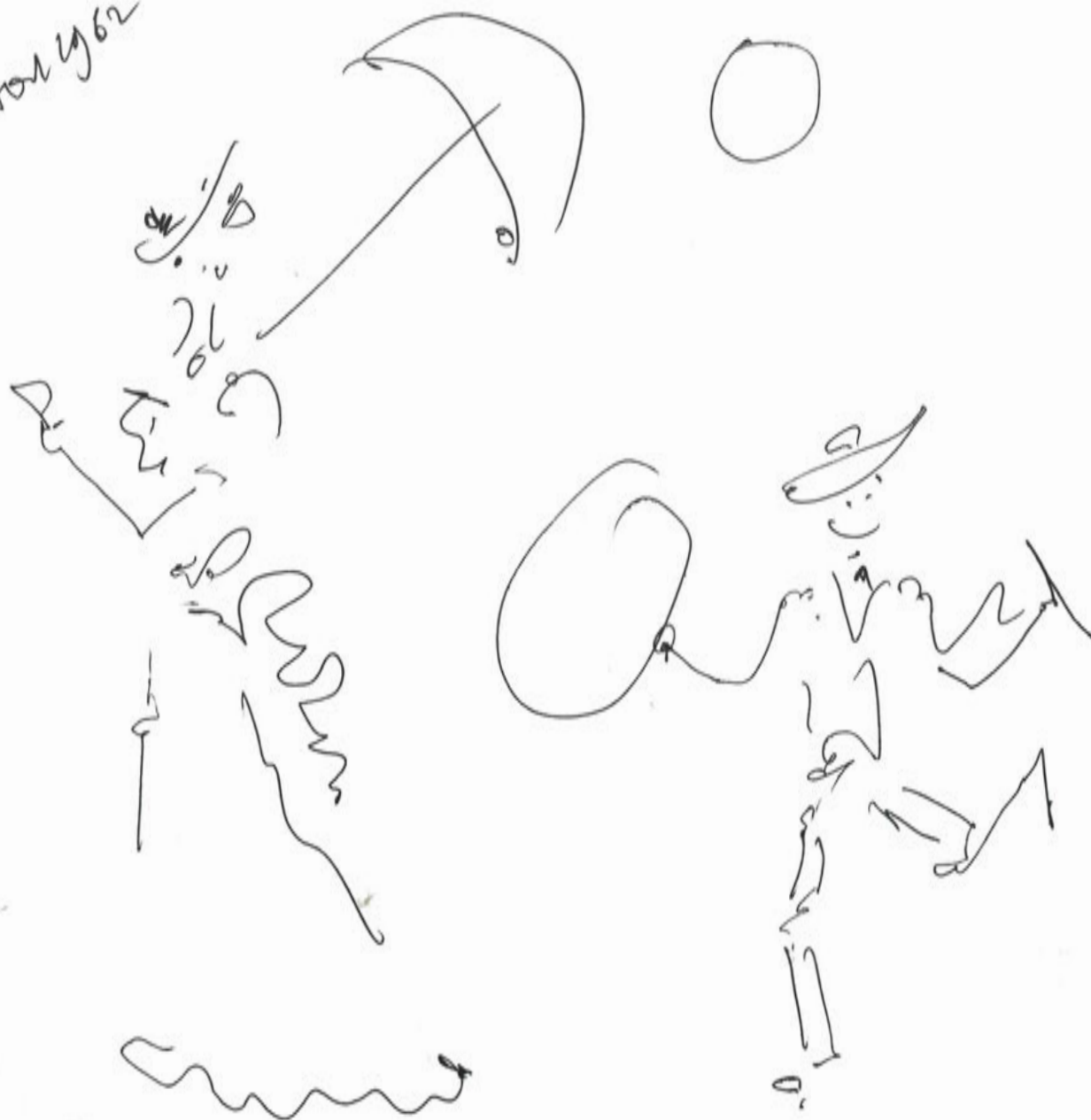
<sup>6</sup> Vgl. Petersen, *Hans Werner Henze*, a.a.O., S. 43.

<sup>7</sup> Henze, *Musik und Politik*, a.a.O., S. 196.

<sup>8</sup> In: Helmuth Hopf/Brünnhilde Sonntag, «Interview mit Hans Werner Henze», in: *ZfMP* 7/1982, S. 6.

<sup>9</sup> Vgl. zum Concettismus und zur psychoanalytischen Theorie der Homosexualität auch meine Studie *Figuren des Imaginären. Zu Hans Werner Henzes «Le miracle de la rose»*, Hamburg 1996.

29 July 62



# ERLKÖNIG ALS TANZMEISTER

HANS WERNER HENZES ORCHESTERFANTASIE  
NACH GOETHE, SCHUBERT - UND COCTEAU

ANDREAS KRAUSE

Auch außerhalb des Freundeskreises schon bald nach der Entstehung 1815 in Wien verbreitet, erschien Schuberts Ballade nach Goethes *Erlkönig* dann in ihrer vierten und letzten Fassung 1821 als sein Opus 1, das erste einem Verleger – hier Cappi & Diabelli – anvertraute Werk. Wohl bedingt durch den Charakter einer dramatischen Skizze, lud dieses Werk wie kein anderes von Schubert von Beginn an zur bearbeitenden Verfremdung ein. Schubert selbst war im Sommer 1819 an einer Aufführung mit verteilten Rollen beteiligt – er sang den Vater, der berühmte Sänger und Schubertförderer Johann Michael Vogl sang den Erlkönig, das Kind war mit einer Frauenstimme besetzt: Josefine Koller. Schuberts Bruder Ferdinand arrangierte den *Erlkönig* wohl als erster rein instrumental mit Flöte (Erzähler), Klarinette in C (Kind), Horn in B (Erlkönig), Baßposaune (Vater), eine weitere Bearbeitung von seiner Hand für Solostimme, gemischten Chor und großes Orchester wurde 1830 in Wien aufgeführt. Liszts in der Erstveröffentlichung 1839 zumindest mit dem Text versehene Klaviertranskription – wohl zugleich Vorbild für dessen programmatische Klaviermusik – wurde zur unverzichtbaren Zugabe auf seinen europaweiten Tourneen und eine anonyme Instrumentation unter dem Titel *Le Roi des Aunes* um 1835, nach 1860 durch diejenige von Berlioz ersetzt, zu einem der Wegbereiter des Orchesterlieds in Frankreich.<sup>1</sup> Auch Reger setzte Schuberts *Erlkönig* in seiner Orchestrierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts nochmals ein Denkmal – ebenso beliebt waren aber auch Bearbeitungen für das leichte Repertoire, als Klavier-Galopp, für Salonorchester und Schrammelquartett.

Dieses Erfolgswegs ungeachtet beschleichen den modernen Zuhörer auch Zweifel angesichts des unüberhörbaren Kerns an deutscher Schauerromantik, an mythischer Furcht in der Dunkelheit des Waldes, noch verstärkt durch die Typologie des dem König seinen Namen gebenden Baumes: die Schwarz- oder Roterle verlangt nach moorigem Boden, in Homers *Odysee* umstanden Erlen die Todesinsel Aia. Sollte also ein Übermaß an humanistischer Bildung Herder 1778 zu einem der nachdrücklichsten Übersetzungsfehler verleitet haben, als er aus dem dänischen *ellerkonge* (aus *elverkonge*) statt «Elfenkönig» einen «Erlkönig» machte,<sup>2</sup> ein Fehler, den nach allgemeiner Lesart Goethe dann 1782 übernahm? Ganz anders als der düstere Klang der Erlen (etwas merkwürdig ist Goethes Platz für den Erlkönig: «die alten Weiden so grau») ist die Konnotation beim erst kurz zuvor, 1732, durch Bodmers Übersetzung von Miltons *Verlorenem Paradies* und 1764 durch Wielands Übersetzung von Shakespeares *Sommernachtstraum* aus dem Englischen für «liebliche weibliche Geister» übernommenen Wort «Elfe», als welche man auch gern Erlkönigs Töchter nehmen möchte – wollten Herder und Goethe dieser neuen Besetzung des Wortes halber nicht vielleicht das mittelhochdeutsche *alp*, *alb*, das sich noch heute im «Alptraum» wiederfindet, in seiner dunklen Betonung absichtsvoll neu, doch im Wortstamm ähnlich benennen?

Der Brockhaus befindet unter dem Stichwort «Alptraum»: «Gelegentlich vorkommende Alpträume sind als normal anzusehen, bei häufigem Auftreten jedoch Anzeichen für eine seelische Krise. Sie treten besonders in einschneidenden Entwicklungsphasen auf», genannt wird hier auch die Pubertät. Zur Zeit der Dichtung war Goethe zwar bereits 33 Jahre, Schubert bei der Komposition (der ersten Fassung) jedoch erst 18 Jahre alt. Wie bei der 1822 entstandenen autobiographischen Erzählung *Mein Traum* läge auch beim *Erlkönig* eine Deutung als Bewältigung der im Konflikt mit dem Vater krisenhaft erfahrenen Adoleszenz nahe, in die Zeit der Entstehung des *Erlkönig* 1815 fällt neben der ungeliebten Arbeit als Schulgehilfe des Vaters auch die erste Liebe zu Therese Grob. Goethes Ballade in der Vertonung durch Schubert läßt sich denn auch in metaphorischer Deutung lesen: Der Vater – die Familie, der «mit Müh und Not» erreichte «Hof» – bietet keine Orientierung angesichts des Einbruchs der Lebenswelt – virtuos gesetzt die Steigerung sexueller Anspielungen bis zur pädophilen Äußerung des Königs: «mich reizt deine schöne Gestalt». Mannigfaltig deutbar der Schlußvers «in seinen [des Vaters] Armen das Kind war tot»: In dem 1978 von Titus Leber gedrehten Film *Fremd bin ich eingezogen* reitet zur Musik des *Erlkönig* der Knabe Schubert versteinerten Blicks auf dem Schoß des Vaters.

Wesentlich trockener liest sich Vergleichbares in neueren soziologischen Untersuchungen zur Adoleszenz: «Die den Stabilitätsbedingungen der kapitalistischen Leistungsgesellschaft entsprechende modale Persönlichkeit [...] ist die um die Berufsrolle zentrierte Rollenidentität des hochleistungsmotivierten, utilitaristisch kalkulierenden, vereinzelt Individuums. Nun ist diese Lösung unter der Bedingung der hochkomplexen Rollenkonfigurationen moderner Gesellschaften an sich schon prekär – daher begleitet die bürgerliche Gesellschaft von Beginn an die Subkultur der Bohemien. [...] Wir glauben, Grund zu der Annahme zu haben, daß die systemkonforme Modallösung der konventionellen Rollenidentität zunehmend unwahrscheinlicher wird und alternative Ausgänge der Adoleszenzkrise häufiger auftreten.»<sup>3</sup> Innerhalb dieses Satzungenetüms wirkt das Stichwort Bohemien wie ein Fremdkörper, gesetzt in der seit 1830 üblichen, aliterativen Assoziation künstlerischer Lebensweise als Gegenbild zum Bourgeois.<sup>4</sup>

Von der ursprünglichen Bedeutung von Bohemien für Zigeuner als fahrendes, der «Subkultur» des Zirkus verbundenem Volk<sup>5</sup> ausgehend hat auch Jean Cocteau, der moderne Anverwandter des Mythos von Orphée, zunächst in einem Gedicht 1935, dann 1962 in einer Ballettvorlage für Hans Werner Henze die Ballade vom Erlkönig neu bedacht, ausgehend von der eigentlichen Hauptperson: *Le fils de l'air ou L'enfant changé en jeune homme* (Der Sohn der Luft oder Das Kind wurde zum Jüngling). Statt des Vaters erscheint eine Mutter als Dame mit Sonnenschirm, nach Cocteau Angaben einem Gemälde von Claude Monet entstiegen, im Gehen ein Buch lesend, als bildungsbürgerliche – bourgeoise – Geste. Der Knabe, in Spiel und Tanz mit den jungen Bohe-

**NB 1**  
Schnell (M. M. ♩ = 152)

**NB 2**

**NB 3**

Fag. 1  
Fag. 2

**NB 1** Franz Schubert, *Erlkönig*, T. 1 ff.  
**NB 2** Hans Werner Henze, *Erlkönig*, T. 1 ff., Auszug  
**NB 3** Hans Werner Henze, *Erlkönig*, Fagott 1 und 2, T. 26 ff.

mien sich vor der Mutter versteckend (Goethe/Schubert: «meine Töchter führen den nächtlichen Rein und wiegen und tanzen und singen dich ein»), wird schließlich – wie in einem Zauberstück – durch das hier den Erlkönig ersetzende Elternpaar der Vaganten hinter einem Tuch in einen «schönen jungen Mann im Akrobatenkostüm» verwandelt. Im Tanz mit dem Schirm der Mutter balancierend, nimmt der Akrobat seine neue Rolle an. Als die Vaganten weiterziehen («die Jungen winken dem Akrobaten und machen ihm Gesten und Zeichen, die uns an die geheimnisvollen Rufe des Erlkönigs erinnern wollen»), folgt er ihnen.

Diese Erinnerung an den *Erlkönig* thematisch ausbauend, hat Hans Werner Henze im erst 1996 tatsächlich komponierten Ballett *Le fils de l'air* den Mittelteil als eigenständig aufführbare Orchesterfantasie über Motive aus Schuberts *Erlkönig* gestaltet. Nach der *Grande sarabande bohémienne* ist dies die Schlüsselszene vom *Jeu de guignol* über das *Jeu de drap* bis zum Augenblick der vor den Augen der Mutter, aber hinter einem Tuch erfolgende Verwandlung des Kindes in den jungen Akrobaten (Goethe/Schubert: «in seinen Armen das Kind war tot»). Die Proportionen entsprechen in etwa denjenigen der Vorlage, doch ist deren Handhabung ganz frei. Lockt bei Schubert der Erlkönig dreimal, unterbrochen jeweils vom Erzähler und dem ängstlichen Dialog zwischen Vater und Sohn, erscheinen hier drei sich steigernde «Geisterkarusselle» – vor allem deren zweites ist ausführlicher als die entsprechende Episode bei Schubert – in der Tradition des französischen Jahrmarkts, des *foire*, den auch Jean-Louis Barrault in seiner letzten Spielstätte, dem Théâtre du Rond-Point, nochmals auf der Bühne imaginierte.

Schuberts durchgängige, manische Triolen-Repetitionen werden – auf zwei Takte verteilt – bereits zu Beginn der Fantasie gebrochen: auf 6/8 folgen 5/8 als 2 plus 3, beides als Solo der Pauke. Das charakteristische Baßmotiv des Sextdurchgangs wird im nächsten 6/8-Takt zunächst im Fagott, dann in der Baßklarinette in verdoppeltem Tempo als 3 plus 2 Sechzehntel vorgestellt, auf diesen Takt folgt dann ein 7/8 als 3 plus 4 Achtel (NB 1 u. 2).

Auch im folgenden wird Schuberts *Erlkönig* nur mehr umkreist, etwa wenn im Fagott vor einer weiteren rhythmischen Variante des Sextdurchgangs (nach dem bereits vorgestellten 6/16 als 3 plus 2 in Takt 22/23 nun das von Schubert geläufige 2 plus 3 in Takt 28/29) noch eine Variante mit dem bei Schubert auch nur sporadisch zur Eröffnungsgeste gehörenden Nachspann des fallenden Mollakkords eingeblendet wird (Takt 26/27, s. NB 3).

Ähnlich frei wie mit der soeben dargestellten kleinteiligen, subthematischen Motivik des *Erlkönig* wird auch mit dem weiter gespannten melodischen Material der Protagonisten verfahren, bereits der erste Einsatz der Flöten und Hörner (Takt 5-6: *b'-a'*, s. NB 2) kann als Reflex auf den ersten Einsatz der Singstimme («Wer reitet so spät») angesehen werden. Der unterschiedlichen Intention gemäß ist vor dem letzten «Karussell» noch ein kurzes *solemn* eingefügt (T. 150 ff.), der Beginn der Verwandlung des Kindes in den Jüngling. Nur an dieser Stelle kommt der Tanz der unregelmäßigen und wechselnden Metren zur Ruhe, recht schubertisch erscheint ein verhaltenes *cantando* der beiden Posaunen, nach zwei Takten gefolgt von den Klarinetten über nun gleichmäßig pulsierenden Triolen (als 12/8 und 9/8 notiert) der Pauke und der tiefen Streicher.

Die Uraufführung dieser Orchesterfantasie nach Goethe, Cocteau und Schubert wird – der frühen Rezeption von Schuberts *Erlkönig* gemäß – in Paris durch Radio France erfolgen, am 31. Januar 1997, dem Datum des 200. Geburtstags von Franz Schubert. Die Uraufführung des vollständigen Balletts *Le fils de l'air* – in dessen Randteile ebenfalls Motive des *Erlkönigs* verwoben sind – erfolgt im Juni 1997 als Produktion der Staatsoper unter den Linden Berlin bei den Schwetzingen Festspielen. Hier bildet es den Mittelteil des Ballett-Triptychons *Tanzstunden*, flankiert von *Le disperazioni del Signor Pulcinella* (Die Verzweigungen des Herrn Pulcinella) und *Labyrinth*, beides Uraufführungen von Neuschriften früher Werke Hans Werner Henzes. Gemeinsam ist diesen Balletten die Thematisierung der läuternden Wirkung des Tanzes, und so erfahren wir, daß nicht allein der Erlkönig, sondern auch der Minotaurus, «der dicke schwarze Tintenlecks in unserem Bewußtsein [...] eigentlich ein ganz lieber Kerl ist, der sich unter seiner fürchterlichen Schale mopst und der seinen schlechten Ruf genießt wie saure Äpfel beziehungsweise Trauben».<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Annegret Fauser: *Der Orchestergesang in Frankreich zwischen 1870 und 1920* (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 2), Laaber 1994, S. 19 ff.

<sup>2</sup> Vgl. Friedrich Kluge: *Ethymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*.

<sup>3</sup> Rainer Döbert und Gertrud Nunner-Winkler: *Adoleszenzkrise und Identitätsbildung. Psychische und soziale Aspekte des Jugendalters in modernen Gesellschaften*, Frankfurt am Main 1975, 1982, S. 46 f.

<sup>4</sup> Wie es sich auch im Freundeskreis um Schubert herausbildete.

<sup>5</sup> So auch Franz Liszt in seiner Abhandlung *Des bohémien et leur musique en Hongrie* (Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn), Paris 1959.

<sup>6</sup> Hans Werner Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1993*, Frankfurt am Main 1996, S. 116; zur Genese der drei Ballette s. auch S. 115 f., 119, 234 f.

## ENSEMBLE-WERKE u n s e r e r Z e i t

### EDISON DENISSOW (\*1929)

- **Kammersinfonie** für Fl, Ob, Klar, Fag, Horn, Trpt, Pos, Vibr, Klav, VI, Va und Vc
- **Epitaph** für Kammerorchester (Fl, Ob, Klar, Fag, Horn, Trpt, Pos, Schl, Klav, VI, Va, Vc, Kb)
- **Sextett** für Fl, Ob, Klar, VI, Va und Vc
- **Oktett** für 2 Ob, 2 Klar, 2 Fag, 2 Hörner

### JELENA FIRSSOWA (\*1950)

- **Musik für 12 op. 34** für Fl, Ob, Klar, Fag, Horn, Trpt, Harfe, Cel, VI, Va, Vc und Kb
- **Kammerkonzert Nr. 4 op. 37** für Horn und 13 Spieler (Fl, Ob, Klar, Fag, Pos, Trpt, Schl, Cel, 2 VI, Va, Vc, Kb)
- **Odyssee op. 44** für 7 Spieler (Fl, Horn, Harfe, Schl, VI, Va, Vc)

### SOFIA GUBAIDULINA (\*1931)

- **In Erwartung** für Saxophon-Quartett und 6 Schlagzeuger
- **Concordanza** für Kammerensemble (Fl, Ob, Klar, Fag, Horn, Schl, VI, Va, Vc, Kb)
- **Hommage à T.S. Eliot** für Sopran und Oktett (Klar, Fag, Horn, 2 VI, Va, Vc, Kb)
- **Jetzt immer Schnee** für Kammerensemble (2 Fl, Ob, 2 Klar, Fag, Trpt, 2 Pos, Schl, 2 VI, Va, Vc, Kb), Kammerchor und Sprecher nach Gedichten von Gennadi Aigi

### VIKTOR JEKIMOWSKI (\*1947)

- **Doppelkammervariationen** für 12 Spieler (Fl, Ob, Klar, Fag, Horn, Trpt, Pos, 2 VI, Va, Vc, Kb)
- **Tripelkammervariationen** für 15 Spieler (Fl, Ob, 2 Klar, Fag, 2 Hörner, Trpt, Pos, Tuba, 2 VI, Va, Vc, Kb)
- **Mandala** für 9 Instrumentalisten (Fl, TenSax, 3 Tomtoms, 3 hängende Becken, Klav, präp. Klav, Cemb, E-Orgel, Vc)

### ULRICH LEYENDECKER (\*1946)

- **Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Kapuziners** (nach E.T.A. Hoffmann) für 9 Instrumentalisten und Tonband (2 Fl/2 Picc, 2 Klar/2 Baßklar, Horn, Tuba, Git, Vc, Kb)
- **Canción última** für Alt und Kammerensemble (Fl/Picc, Klar/Es-Klar, Horn, TenbaßPos, Schl, Harfe, Klav, Va, Vc) nach einem Gedicht von Miguel Hernández

### JAN MÜLLER-WIELAND (\*1966)

- **narrativo e sonnambulo**, Kammerkonzert für 8 Instrumentalisten (VI, Va, Vc, Kb, Fl, Altfl, Schl, Klav)
- **Allegra** für 7 Instrumente (VI, Kb, Ob, Baßklar, Horn, Pos, Harfe)
- **Konzert für Vibraphon und 14 Instrumentalisten** (Fl, Ob, Klar, Fag, Horn, Trpt, Pos, Klav/Cel, Harfe, 2 VI, Va, Vc, Kb)

### PETER RUZICKA (\*1948)

- **Der die Gesänge zerschlug**, Stele für Paul Celan für Bariton und Kammerensemble (Fl/Baßfl, Klar/Baßklar, Trpt, Schl, Harfe, Klav, Streicher)

### ALFRED SCHNITKE (\*1934)

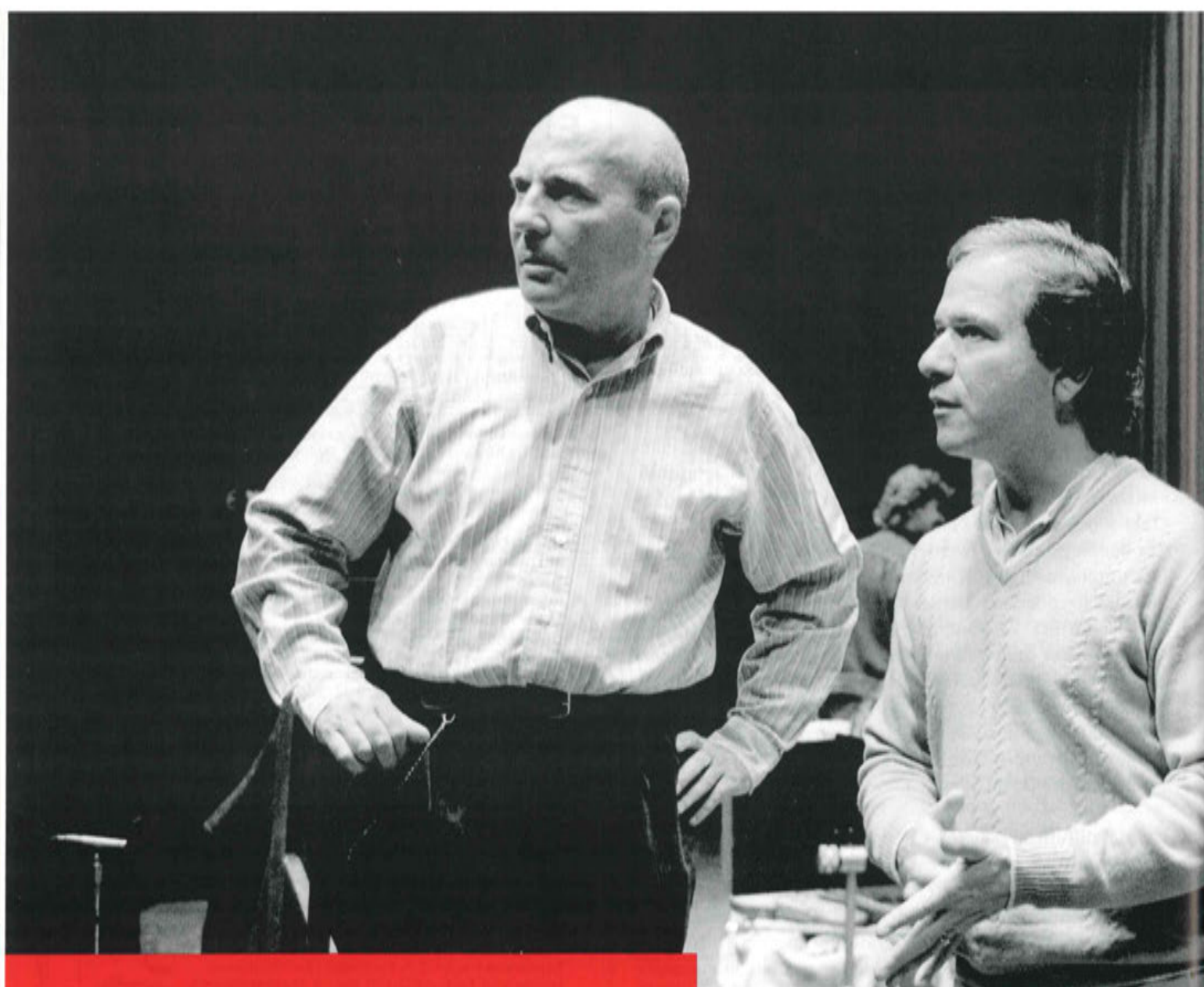
- **3 x 7** für Klar, Horn, Pos, Cemb, VI, Vc, Kb
- **Dialog** für Violoncello und 7 Instrumentalisten (Fl, Ob, Klar, Horn, Trpt, Klav, Schl)
- **Hymnen I - IV** für Vc, Kb, Fag, Cemb, Harfe und Schl
- **Septett** für Fl, 2 Klar, VI, Va, Vc, Cemb oder Orgel

### ALEXANDER WUSTIN (\*1943)

- **Nocturnes** für Singstimme und Kammerensemble (Ob, Klar, Trpt, Schl, 2 Harfen, Glsp/Klav, E-Orgel, VI, Kb)
- **Das Wort** für Bläser (Ob, Klar, BarSax, Fag, Horn, Trpt, Pos) und Schl

INTERNATIONALE MUSIKVERLAGE HANS SIKORSKI  
JOHNSALLEE 23, 20148 HAMBURG, TEL.: 040/414100-0, FAX: 040/414100-41





# EIN HEIDE SCHAUT DER MESSE ZU

HANS WERNER HENZES REQUIEM

WERNER M. GRIMMEL

**D**och darin erschöpft sich auch schon die «kirchliche» Affinität von Henzes Requiem, sieht man einmal vom Untertitel «Neun geistliche Konzerte» ab. Das Interesse des Komponisten, der sich schon immer stärker als viele seiner zeitgenössischen Kollegen an totgesagten klassischen Formen wie Sonate oder Sinfonie orientiert hat, gilt in erster Linie der musikalischen Tradition der Totenmesse. In ihr freilich spielt die Bilderwelt des alten liturgischen Textes eine wichtige Rolle. Eine zunehmende Verweltlichung der von Ockeghem im fünfzehnten Jahrhundert begründeten und lange Zeit an den liturgischen Gebrauch gebundenen mehrstimmigen Gattung hat sich ja bereits im neunzehnten Jahrhundert angebahnt. Mozarts berühmtes Fragment mutierte zum Hochamt bürgerlicher Kunstreligion, und mit den Requiem-Vertonungen von Berlioz und Verdi hielt die Gattung endgültig Einzug in den Konzertsaal, in den sich im Grunde selbst Kirchen bei Aufführungen dieser Werke verwandeln. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß sich Berlioz und Verdi – anders als der in seinem *Deutschen Requiem* noch stärker auf Distanz zur Kirche gehende Brahms – nach wie vor an den Text der Totenmesse gehalten haben. Nicht von ungefähr mußten sich ihre eher diesseitig-persönlich wirkenden Gedenkmusiken von kirchlicher Seite den Vorwurf der Opernhaftigkeit gefallen lassen.

Daß Henze sich bei aller Sympathie für gewisse «Auswirkungen» der katholischen Religion – in der erwähnten Autobiographie nennt er in diesem Zusammenhang «ländliche Freuden wie die weißgoldigen putti im repressionsfreien Barock, Maibäume, Kardinäle und Mysterien, von denen mir das der Beichte wie das Wichtigste, das Wesentliche vorkommen will» – zu einer bruchlosen Vertonung der lateinischen Texte des Requiems ebensowenig entschließen würde wie zur Komposition einer überkonfessionellen Zusammenstellung von Worten aus der Bibel, lag auf der Hand.

Wenige Monate vor dem Beginn der Arbeit an seinem Requiem äußerte sich der stets mit den verschiedensten Möglichkeiten des Wort-Ton-Verhältnisses experimentierende Komponist ganz unmißverständlich über seine Haltung gegenüber einem von ihm vertonten Text: «... prinzipiell sieht es so aus, daß, wenn ich Sprache komponieren will, Prosa oder Lyrik, ich mich darum bemühe, daß der Text autonom bleibt, daß er in der Partitur seinen nur von ihm besetzten Raum erhält. Ich [...] denke, ich manifestiere meine Solidarität mit meinen Dichtern, ich möchte mich mit ihnen identifizieren.» Eine solche Identifikation dürfte dem «Heiden» Henze freilich aller Vorliebe für alte Formen zum Trotz im Falle explizit christlicher Requiem-Texte entschieden zu weit gehen. Andererseits wollte er auch nicht, wie Britten dies in seinem *War-Requiem* (1962) getan hat, den lateinischen Text in beinahe sarkastischer Weise mit «poetischen Antithesen» konfrontieren oder gar – wie etwa Eisler in seinem *Lenin-Requiem* (1937) nach einem Text von Brecht und, in ganz anderer Weise, Bernd Alois Zimmermann in seinem *Requiem für einen jungen Dichter* (1967) – der alten Form einen vollkommen neuen Inhalt verpassen.

**«Marino, 25. 12. Weihnachten.  
Fausto hat die Kirche des  
Stadtteils Madonna del Sasso  
geschmückt, drei Heiden  
schauen zu bei Messe und  
Abendmahl: Yoichi, Ian Stras-  
fogel und ich.» Wie kommt  
Hans Werner Henze, ein er-  
klärter «Heide» nicht erst seit  
dieser Notiz aus seinen  
soeben erschienenen *Autobio-  
graphischen Mitteilungen 1926-  
1995*, dazu, ein abendfüllendes  
Requiem zu schreiben? Ist die-  
se jahrhundertealte musikali-  
sche Gattung nicht aufs engste  
mit der katholischen Liturgie  
der Totenmesse verknüpft?  
In der Tat verweisen die Titel,  
die Henze den einzelnen Teilen  
seines 1990 bis 1992 entstan-  
denen Werks gegeben hat, auf  
den lateinischen Text der  
«Missa pro defunctis».**

Hans Werner Henze, Requiem  
oben: Rex tremendae, T. 21 ff.  
unten: Sanctus, T. 66 ff.

Henze entschied sich für «eine ganz persönliche Art von Umgang mit der katholischen Liturgie und ihren lateinischen Inhalten», wie er während der Entstehung seiner Requiem-Musik schrieb. Er komponierte ein textloses, rein instrumentales Werk und griff damit eine Konzeption säkularisierter liturgischer Musik auf, die in kleinerem Umfang vor ihm auch Britten in seiner *Sinfonia da Requiem* (1940) oder Takemitsu in seinem *Requiem for Strings* (1957) bereits «ausprobiert» hatten. Das bedeutet allerdings nicht, daß sich der Bezug zum weggelassenen Text in den Satzüberschriften erschöpft. Gerade ein Komponist wie Henze, der eigenen Aussagen zufolge Instrumentalmusik nicht schreiben kann «ohne lebhaftere Vorstellungen von Atmosphären, Stimmungen, realen, oft zwischenmenschlichen Vorgängen», der immer wieder seine Herkunft vom Theater betont, auf den «Symphonik und Kammermusik wie Konzepte und Formen einer Vokalmusik ohne Menschenstimmen», wie «instrumentale Gesangsszenen, Arien, Motetten und Kanzonen» wirken, wird auf die rein musikalische, von liturgischer Zweckbindung gelöste Umsetzung jener farbigen Bilderwelten nicht verzichten wollen, die der Requiem-Text enthält. Für Henze ist «Instrumentalmusik genauso expressiv wie die vokale Musik, von der sie abstammt». Er hört «in den Linien und Klangbildern der Instrumentalmusik, [...] wie die Wörter und Gedanken weiterklingen, die bis vor einiger oder vor langer Zeit im Lied, in der Oper, in der kirchlichen Vokalmusik mit ihnen vereinigt waren», und spricht in diesem Zusammenhang von «Begriffen», die «wie Ideogramme, Zeichen und Chiffren, wie hinweisende Pronomina» wahrgenommen werden können.

Wie eine Obsession verfolgt Henze diese Idee einer «geistigen Rede der Musik» seit seinen kompositorischen Anfängen. Schon 1959 wies er in einem Vortrag zu diesem Thema darauf hin, daß «der zweite Ton, der einem ersten folgt, bereits ein musikalisches Zeichen andeutet», und bestand darauf, daß «die Zeichen, die Symbole, die Chif-

fren etwas in sich tragen, das zur Musik gehört wie die Gliedmaßen zum Körper». Die Idee absoluter Musik war ihm immer suspekt, wenn sie auf bloße «Anfertigung von Ornamenten» hinauslief, während er sich umgekehrt auch durch den «Anschein von Regression» an der Oberfläche seiner Werke vom bewußten Einsatz formelhafter Gebilde nicht abhalten ließ.

Henzes Vorliebe für Bild- und Sprachvisionen beim Komponieren, die er selbst in zahlreichen Texten zur Entstehung eigener Werke beschrieben hat, mußte sich geradezu festbeißen an den kontrastierenden Vorstellungen, die Begriffe wie «Dies irae» oder «Rex tremendae majestatis» einerseits und «Lux aeterna», «Lacrimosa» oder «Agnus» andererseits in ihm auslösten.

So ist es auch nicht verwunderlich, daß ihn diese Vorstellungen schließlich zu einem «bilder- und metaphernreichen siebzig Minuten langen Werk absoluter Musik» anregten. Über die Entstehung dieser Musik liest man in Henzes Autobiographie: «Anfang 1990 hatte ich einen alten Vorabzug des *Concerto per il Marigny* hervorgeholt und gerade angefangen, Änderungen und Zusätze mit Farbstiften hineinzuschreiben, als ich einen Anruf aus London bekam: Das Royal Opera House veranstaltete ein Michael Vyner Memorial-Konzert und bat die Kollegen Berio, Birtwistle, Górecki, Knussen, Maxwell Davies, Osborne, Takemitsu und mich um musikalische Beiträge für diesen Anlaß, neue Stücke, die von Olly und der Sinfonietta aufgeführt werden sollten. Nun wußte ich auf einmal, im Augenblick meiner spontanen Zusage, was aus dem *Concerto per il Marigny* werden sollte: nämlich das Grundmaterial für mein seit Jahren geplantes [...] großes singstimmefreies Requiem in Form von neun Sätzen mit konzertierenden Instrumenten, bei denen das Klavier und die Trompete eine besondere formal-dramaturgische Rolle spielen sollten. Es sollte eine Grabschrift werden für Michael Vyner, eine extensive Partitur: Musik über eine Freundschaft, über das Leben, das Leiden, die Hoffnung, die Liebe, das Fatum. [...] An Michael mußte ich nun andauernd denken, denn die Requiem-Musik ist Ausdruck meiner [...] trauervollen Beschäftigung mit den Sterbenden, mit den Toten, mit dem Grauen.»

Das Grauen begann für Henze schon einige Jahre vorher. Gegen Ende des Jahres 1987, wenige Tage vor dem eingangs erwähnten Weihnachtsfest, legte er sich «ein neues Adreßbuch an, um nicht auf Schritt und Tritt auf Namen von Toten bzw. Verbannten zu stoßen». Im Sommer dieses Jahres hatte er in einem Münchener Krankenhaus den befreundeten Schauspieler und Filmproduzenten Dieter Schidor besucht, der nach einem Selbstmordversuch im Sterben lag: «Man sagte uns, er habe den Demütigungen und Schrecknissen eines Aids-Exitus aus dem Wege gehen wollen.» Im November notierte Henze in sein Tagebuch, daß sein langjähriger Freund Michael Vyner sehr krank sei. Und im Januar 1988, als die von Vyner geleitete London Sinfonietta ihr zwanzigjähriges Jubiläum feierte, hatte sich, wie Henze sehen konnte, die Krankheit besorgniserregend verschlimmert. Im Sommer fand er sich ein zur Beerdigung von Frederick Ashton, der

1958 in London seine *Undine* choreographiert hatte, und bekam mit, wie es mit Vyners Gesundheit rapide abwärts ging. Im Frühsommer 1989 erreichte ihn die Nachricht vom Tod Jean-Pierre Ponnelles. Im August kam Vyner zu einem achttägigen Besuch nach Marino, um «Abschied zu nehmen, er sagte «it is finished», aber wir überhörten es immer wieder und sprachen statt dessen von der Zukunft [...] Jede Stunde mußte Michael eine schwere Tablette nehmen, Tag und Nacht. Es waren ihm keine Reserven mehr geblieben für Anfälle schockartiger Angst, plötzliche Tränenausbrüche, übermäßige Reaktionen aller Art, ausgenommen solche der Freude oder der Gelassenheit. Michael erlitt plötzliche Schmerzattacken, unter denen er schreiend davonrannte in sein Zimmer. Die äußeren Zeichen seiner Krankheit waren stark sichtbar geworden. Soviel Elend ist auf der Welt.»

Fünf Tage nach der Uraufführung des ersten Satzes, der sich «bei genauerem Hinsehen als eine stark verbesserte und bis ins kleinste Detail ausgearbeitete Neuschrift des alten «Marigny-Fragments» erweist, stand Henze am Vormittag des 11. Mai 1990 «mit trockener Kehle dabei, als Luigi Nono in Venedig auf der Friedhofsinsel San Michele zu Grabe getragen wurde». Die späte Revision des 1956 für die von Boulez organisierten Konzerte im Pariser Théâtre Marigny geschriebenen *Concerto* für Klavier und sieben Instrumente ist übrigens kein Einzelfall in Henzes Schaffensprozeß. In seiner Autobiographie spricht er von Überarbeitungen im Rahmen einer «ersten Reinigungswelle, Sommer 1963, und dann ein zweites Mal anlässlich der Ausrichtung eines neuen Werkverzeichnisses, 1993-96, wozu Erst- und Neuveröffentlichungen, Neuschriften und sonstige Verbesserungen vorgenommen werden. Man macht Ordnung im alten Laden, schmeißt Sachen weg, [...] findet andere wieder, wundert sich über dies und das und kann nicht verhindern, daß immer mehr Erinnerungen dabei zurückkommen.» In der Neufassung des «Marigny-Konzerts als «Introitus Requiem» haben nach Henze vor allem die Klaviersoli mit solchen «gemeinsamen Erinnerungen» zu tun, «die um Jahrzehnte zurückreichen und voller Zauber sind und die von Einverständnis gesegnet waren».

Als nächster Teil des Zyklus entstand das «Agnus Dei». Henze, der in der Anordnung der einzelnen Sätze zugunsten einer eigenen Dramaturgie nicht der «Missa pro defunctis» folgt, hat es seinem Requiem als sechsten Satz eingefügt. Aus Klavierquintett-Studien gingen die Teile «Dies irae», «Ave verum» und «Lux aeterna» hervor, die bei Henze in dieser Reihenfolge auf den «Introitus» folgen. Den fünften Teil bildet ein «Rex tremendae», den siebten das im Sommer 1992 als letzter Satz komponierte «Tuba mirum», den achten ein «Lacrimosa», den neunten schließlich das «Sanctus». Einige Hinweise auf kompositorische Details und inhaltliche Intentionen der einzelnen Sätze finden sich sowohl in Henzes Autobiographie als auch im CD-Booklet der Ersteinspielung des Werks mit Ueli Wiget (Klavier), Håkan Hardenberger (Trompete) und dem Ensemble Modern unter der Leitung von Ingo Metzmaker, der auch die Uraufführung am 24. Februar 1993 in Köln dirigiert hatte.

Henze nennt sein Requiem «weltlich, multikulturell und brüderlich». Der Name Michael Vyrer, dessen Andenken es gewidmet ist, stehe «für all die vielen anderen Frühverstorbenen auf der Welt, deren Leiden und Hingehen meine Musik beklagt». In einem am 16. September 1993 in Zürich gehaltenen Vortrag über den Sprachcharakter der Musik erwähnte Henze in diesem Zusammenhang ausdrücklich die Opfer von Aids. Könnte man also in Analogie zu Brittenns *War Requiem* von einem «Aids Requiem» sprechen? Glücklicherweise hat sich Henze auf einen solchen medienstrategisch sicher erfolversprechenden, aber eben auch entsprechend verdächtigen Titel nicht eingelassen. Schließlich sind es ganz persönliche, jedweden Rummel abholde Erfahrungen, denen er hier musikalisch Ausdruck verliehen hat. Außerdem geht es ihm «in diesem Requiem nicht nur um diese eine Kategorie der Leiderfahrung, es ist auch von anderen Schmerzen die Rede, von der Verlassenheit, vom Sterben der Freundschaft, von Treue- oder Vertrauensbruch und Vereinsamung und auch von der (vergeblichen) Hoffnung [...], von der Sehnsucht nach Menschen, die uns verlassen haben und denen wir gern folgen würden in das unbekannte Andere, das es halt aller Wahrscheinlichkeit nach gar nicht gibt, jedenfalls nicht für die Augen von uns Diesseitigen. Geistererscheinungen in der Musik und Dichtung, Vorgänge in der Phantasie, Zufälle und Träume können für eine Weile den Eindruck entstehen lassen in uns, als ob ein Jenseits existiere, als ob wir dort später dann erwartet würden – es ist nicht klar, ob mit glühenden Zangen oder mit Myrrhen und *Vino Nobile* – aber der Zweifel meldet sich doch immer wieder einmal zu Worte, in Gestalt angsterfüllter innerer Stimmen, in der sprachlosen Imagination eines ewigen entsetzlichen Dunkels, des Nichts, der Inexistenz.»

Wie bringt Henze, der der Überzeugung ist, daß Musik auch «ohne Zuhilfenahme von Wörtern [...] klagen, anklagen, höhnen, loben, schmeicheln, hassen und lieben» kann, all diese Dinge rein instrumental zum Ausdruck? Hört man auch in seinem Requiem, was er in sogenannter absoluter Musik hört: «den Gesang von Instrumenten, [...] Geschrei, Wimmern, Heulen und Zähneklappern, Schmeicheln, Schnurren, Flüstern»? Hört man, daß da «gedroht, beschwichtigt» wird, «alles wortlos, aber doch ganz eloquent und, wie ich denke, unmißverständlich»? Wie steht es in Henzes eigener Musik mit dieser nach seiner Vorstellung «ständig sich anreichernden Sprachlichkeit, die da beginnt, wo die Worte [...] aufhören, versagen, wir uns von ihnen verabschieden, um einen Ort der Erhöhung aufzusuchen, an dem nicht geistige Abstraktion, sondern [...] Umgang mit [...] den Angelegenheiten der Seele» das Thema ist?

Henzes Musik «will verzweifelt und mit allen Mitteln etwas Bestimmtes sagen» – diese auf das «allegorische» Orchesterwerk *Heliogabalus Imperator* gemünzte Beobachtung von Deena Rosenberg trifft ohne weiteres auch auf das Requiem zu. Die Techniken, mit denen Henze solche Sprachlichkeit erzeugen möchte, hat er selbst immer wieder beschrieben: «Meine Musik ist gestisch, gestenreich, sie ist rezitativisch,

rezitatorisch eben auch dort, wo keine Wörter sind.» Ein Paradebeispiel für diese Haltung bietet das grotesk-schauerliche, mit Spielanweisungen wie *maestoso* oder *ferociously* versehene Virtuoso-Rezitativ der Solotrompete im «*Rex tremendae*», das ziemlich eindeutig die Atmosphäre einer Hetzrede à la Hitler oder Goebbels vermittelt, wobei rhetorische Komponenten wie Geschrei, Drohen, Einschüchtern, Loben oder Schmeicheln ebenso zum Ausdruck kommen wie die von der gespenstisch verzerrten Szenerie ausgelösten Haß- und Ekelgefühle. Das ist eine Musik, die die ätzende Schärfe einer Karikatur von George Grosz hat. Man muß den hier versteckt zitierten «Badenweiler Marsch» nicht kennen und auch nicht wissen, daß er Hitlers Lieblingsmarsch war, um die Intention des Stücks zu verstehen.

Auch sonst ist das Requiem voll von eindeutigen Gesten ebenso wie von verborgenen Anspielungen. Da gibt es klagende Motive mit fallenden Kleinterzen und kleinen Sekunden oder anklagend scharfe Bläserklänge im «*Introitus*», katastrophische Eruptionen im Totentanz des «*Dies irae*» mit seinem gewalttätigen Zitat der gregorianischen Sequenz und seinen an den Schlußakkord der Matthäus-Passion erinnernden unterschwelligem c-Moll-Klängen, in die neben anderen akkordfremden Tönen wie bei Bach die große Septime dissonant hineintönt, oder – im «*Ave verum*» – zart wie Blumen auf ein Grab hingestreuete *leggiere*-Tonleitern, die in der Mitte des Satzes das immer wieder anhebende Klagelied schmücken. Wie durch eine Milchglasscheibe hindurch vernehmen wir klassisch-romantische Gesten und Klänge auch im «*Lux aeterna*» mit seiner Einsamkeit und Verlassenheit signalisierenden Englischhorn-Solo, in den passacaglienartig sich wiederholenden Baßpartien des «*Lacrimosa*» oder im feierlich mit vierstimmigem Streichersatz und Des-Dur-Sextakkord anhebenden «*Sanctus*», in das gelegentlich sanft wiegende Neunachtel-Rhythmen, aber auch barocke Trompetenkanons und hymnische Fanfaren hineinklingen.

Daß Henze in seinem Requiem «immer lieber harmonische und melodische Wendungen aus der deutschen Romantik» verwendet, ist nicht zu überhören. Allerdings möchte er diese Wendungen nicht als Romantiker benutzen, sondern wie ein Dichter, der fremde Sprechweisen und «Wörter aus dem Vokabular alter Jahrhunderte» in seinen Personalstil integriert. Kurzzitate sollen dabei «die Sinne meiner kundigen Hörer in die von mir gewünschte Richtung» lenken. Doch selbst «kundigen» Hörern dürfte das Identifizieren solcher Zitate im Requiem schwerfallen, da sie meist kaschiert sind. Von Mozarts «*Ave verum*» etwa sind nur die Gesten der Nebenstimmen aufgenommen, vom «*Agnus*» aus Beethovens *Missa solemnis* nur der Pastoralrhythmus. Andere Anspielungen – etwa auf die «Requiemtonarten» c-Moll und d-Moll – sind harmonisch in dissonant überlagerten Dreiklängen oder Septakkorden unterschiedlicher Färbung versteckt. In eine ganz bestimmte Richtung vermag bei solchen Stellen wohl doch erst der Hinweis des Komponisten deuten, auch wenn derlei Zitaten und Anspielungen eine gewisse unterschwellige Wirksamkeit durchaus zuzutrauen ist.

Wie steht es also mit der Unmißverständlichkeit der musikalischen Rede, auf die Henze pocht? Im Grunde kehrt hier das alte Dilemma der Programmmusik wieder. Solange es um Inhalte geht, die der Sprache ohnehin unzugänglich sind, um «Angelegenheiten der Psyche», ist große Deutlichkeit möglich. Sobald aber ein verbal faßbares «Programm» vermittelt werden soll, bleibt der Höreindruck ohne entsprechende Informationen vage. So sind etwa die «schmusig-genüßlich gemurmelt Lust- und Zuspruchsakzente des unterworfenen Volkes», die nach Henze im «Rex tremendae» der erwähnten Hetzrede antworten, beim Hören ohne diesen Hinweis kaum eindeutig als solche verständlich. Henzes Requiem möchte indes keine Musik sein, die auf ein zusätzliches Programm angewiesen ist, aber es zielt durchaus auf eine bisher nur im Zusammenhang mit dem Wort mögliche Bekenntnishaftigkeit: «Die Wörter und Wirkungen des sonst in den Totenmessen üblichen Singens sind den Instrumentalisten anvertraut, es wird erwartet, daß sie die Wörter denken und die Tätigkeit des singenden Menschen direkt [...] auf ihren Instrumenten nachempfinden und nachahmen. Man könnte sagen, daß mit diesem Requiem meine Theorie und mein Wunschdenken von der Austauschbarkeit von Vokal- und Instrumentalmusik ihre bisher intensivste Verwirklichung gefunden hat.»

Daß einer solchen Austauschbarkeit wohl immer etwas von Wunschdenken anhaften wird, legt Henzes Formulierung selbst nahe. Als Utopie ist sie dennoch von größter Bedeutung für eine Konzeption «absoluter» Musik, die sich nicht als niedere Kunst im Sinne Kants («mehr Genuß als Cultur») oder auch Arno Schmidts («schön aber undeutlich»), sondern als eine geistige, im Sinne Herders «den Trödlerkram wortloser Töne» verachtende Rede versteht. Herder schätzte eine solche Musik als «undeutlich aber wahr». Henze möchte ihre Wahrheiten deutlicher machen, ohne auf ihre Schönheiten zu verzichten.

Hans Werner Henze, Requiem  
Dies irae, T. 153 f.