

Hans Werner Henze
Kammermusik 1958

—

Analytische und ästhetische
Untersuchungen

Wissenschaftliche Hausarbeit

[im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien]
vorgelegt von

Alexander [Lotzow, geb.] Butz

Prüfer:

Prof. Dr. Volker Scherliess

Institut für Schulmusik
Musikhochschule Lübeck

Lübeck, Mai 2008

Inhaltsverzeichnis

	Seite:
Vorwort.....	1
1. Einleitung.....	2
2. Musikästhetische Voraussetzungen	
2.1 Hans Werner Henzes Position im Musikbetrieb der späten 1950er Jahre.....	4
2.2 Henzes Idee musikalischer Sprachlichkeit und einer „musica impura“.....	9
2.3 Hans Werner Henze und Helmut Lachenmann: Eine Grundsatzkontroverse.....	13
3. Kompositorisches Umfeld	
3.1 <i>Kammermusik 1958</i> im Kontext von Henzes Kompositionen der späten 1950er Jahre.....	17
3.2 Weitere Werke der Zeit.....	19
4. Die textliche Grundlage	
4.1 Friedrich Hölderlin: „In lieblicher Bläue“.....	23
4.2 Hölderlins Bedeutung für Henze.....	27
5. Entstehungsgeschichtliche Untersuchungen	
5.1 Auftrag und Widmung.....	30
5.2 Eine kompositorische Vorstufe: Henzes Hörspielmusik zu Ernst Schnabels <i>Der sechste Gesang</i>	35
6. Analytische Werkbetrachtung	
6.1 Instrumentation – zur Rolle der Gitarre.....	42
6.2 Zur Großform des Werkes.....	43
6.3 Zur Kompositionsweise.....	45
6.4 Analysen der Einzelsätze	
6.4.1 III. <i>Tento I</i> „Du liebes Bächlein“.....	48
6.4.2 V. <i>Tento II</i> „Es findet das Aug’ oft“.....	50
6.4.3 XI. <i>Tento III</i> „Sohn Laios“.....	53

6.4.4 I. <i>Prefazione</i>	54
6.4.5 II. <i>In lieblicher Bläue</i>	58
6.4.6 IV. <i>Innen aus Verschiedenem entsteht</i>	60
6.4.7 VI. <i>Gibt es auf Erden (ein Maß?)</i>	62
6.4.8 VII. <i>Sonata</i>	65
6.4.9 VIII. <i>Möcht ich ein Komet sein?</i>	67
6.4.10 IX. <i>Cadenza</i>	69
6.4.11 X. <i>Wenn einer in den Spiegel siehet</i>	71
6.4.12 XII. <i>Wie Bäche reißt das Ende von Etwas mich dahin</i>	73
6.4.13 <i>Adagio (Epilogo)</i>	76
7. Zusammenfassung und Ausblick.....	79
8. Anhang	
8.1 Literatur- und Quellenverzeichnis	
8.1.1 Nicht edierte Quellen.....	II
8.1.2 Edierte Quellen.....	II
8.2 Erklärung.....	IX

Vorwort

Während der Vorbereitung dieser Arbeit bot sich mir die Gelegenheit, meine Untersuchungen durch einen Aufenthalt an der Paul Sacher Stiftung in Basel zu bereichern. Dort war es mir möglich, unveröffentlichte Manuskripte und Korrespondenz Hans Werner Henzes einzusehen, die im direkten Zusammenhang zum hier besprochenen Werk stehen. Für die Genehmigung, einige dieser Quellen in meiner Arbeit zu zitieren, danke ich der Paul Sacher Stiftung, insbesondere Dr. Ulrich Mosch sowie der Britten-Pears Library, Aldeburgh mit Dr. Nicholas Clark. Finanzielle Unterstützung meines Aufenthaltes in Basel verdanke ich der Förderergesellschaft der Musikhochschule Lübeck. Herrn Erich Singer danke ich für Informationen im Zusammenhang mit Peter Pears und den Internationalen Musikfestwochen Luzern. Für die Bereitstellung wertvoller Arbeitsmaterialien danke ich weiterhin dem Archiv des SWR (SWR Media Services Baden-Baden) mit Frau Monika Musiol, dem Leiter der Bibliothek der Musikhochschule Lübeck, Herrn Torsten Senkbeil, sowie Herrn Robert Krampe. Das Zitieren aus Kompositionen Henzes erfolgt mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

1. Einleitung

Hans Werner Henzes *Kammermusik 1958 über die Hymne „In lieblicher Bläue“ von Friedrich Hölderlin für Tenor, Gitarre und acht Solo-Instrumente* im Rahmen dieser Arbeit gewissermaßen eine Werkmonographie zu widmen, ist ein lohnendes Unterfangen, da das Stück doch, obwohl sich Komposition und Uraufführung bereits zum fünfzigsten Mal jähren, bislang von der Forschung nicht sonderlich beachtet worden ist. Auf Konzertprogrammen hingegen ist es von Zeit zu Zeit durchaus anzutreffen: Henze selbst berichtet enthusiastisch von einer Aufführung im Juni 2001 am Ort der Uraufführung (Rundfunksaal des NDR Hamburg) mit den Solisten Markus Schäfer, Tenor, und Jürgen Ruck, Gitarre¹, die das Werk auch in jüngster Vergangenheit, am 23. März 2008 unter der Leitung von Marcus Creed bei den Salzburger Osterfestspielen, aufgeführt haben. Dennoch spricht auch Franco Serpa, der Altphilologe, Philosoph und Henze-Freund, von der *Kammermusik 1958* als von „einem heute unerklärlicherweise übersehenen Meisterwerk von vor fünfzig Jahren“². Dem ist zuzustimmen, präsentiert das Stück in seinen insgesamt überschaubaren Ausmaßen schließlich eine höchst interessante instrumental-vokale Besetzung und eine ebenso anspruchsvolle wie klanglich fesselnde Musik über einem Text von allererster literarischer Qualität. Indes ist die Henze-Forschung noch immer stark auf seine großformatigeren Werke konzentriert, wie die mittlerweile 14 Opern, die Henze oft genug als einen Schwerpunkt seiner Arbeit bezeichnet hat. Umfassende Studien zu seiner Kammermusik, zumal der vokalen, fehlen bislang oder sind nur unzureichend verfügbar.³

Wie kaum eine andere ist Henzes Musik dem Wort nicht nur verpflichtet, sondern in den meisten Fällen aus diesem geboren, und kann weder die Rückführung in Worte, noch die nachträgliche Versprachlichung in wissenschaftlicher Form scheuen. „Das Wichtige steht nicht in den Noten“⁴, schreibt Henze 1958, und spielt damit auf die Tatsache an, dass gerade seine Musik immer mehr ist als die Musik allein, dass das Werk über sich selbst hinausweist. Eine Untersuchungsmethode, die nicht allein musikimmanent ausgerichtet ist, sondern einen weiteren Blickwinkel wählt, erscheint Henzes Musik daher adäquat. Die Vorgehensweise der folgenden Untersuchungen kann als Einkreisen ihres Gegenstandes beschrieben werden. Die Erkundung der Werkperipherie ist dabei keineswegs wertlos, lässt sich ein angemessenes Verständnis doch nur über die Kenntnis von Werkkontext, Entstehungsbedingungen und anderen Grundlagen erreichen, nicht über eine isolierte musikalische Analyse.

¹ HENZE 2003, S. 70f.

² SERPA 2006, S. 75.

³ So hat etwa VIRGINIA PALMER-FÜCHSELS Dissertation zu Henzes vokaler Kammermusik (PALMER-FÜCHSEL 1993) – für die vorliegende Arbeit eine wertvolle Quelle – kaum Verbreitung gefunden.

⁴ HENZE 1958a, S. 53.

Diesem Gedanken entsprechend beginnt die Arbeit mit einem Kapitel zu den musikästhetischen Voraussetzungen des Werkes. Der über Henze Schreibende befindet sich in der glücklichen Lage, über eine reiche literarische Produktion von dessen eigener Hand verfügen zu können. Nach diesen Quellen gestaltet sich das Ende der 1950er Jahre für Henze zu einer Zeit einschneidender Entwicklungen. Die Herausarbeitung eines ästhetischen Selbstverständnisses, das Henze zur Zeit der Entstehung von *Kammermusik 1958* ausbildet, lässt wiederum direkte Rückschlüsse auf dieses Werk zu. Zentral sind hierbei die Vorstellungen über das Verhältnis von Sprache und Musik, die in einer Arbeit über vokale Kammermusik per se bedenkenswert sind. Wo Henzes Musik nicht unmittelbar an Sprache geknüpft ist, ist sie doch meist durch andere außermusikalische Aspekte „verunreinigt“. Den entsprechenden Terminus „impura“ – eine zentrale Kategorie seiner Musikästhetik, die ebenfalls dargestellt werden soll – entlehnt er beim chilenischen Dichter Pablo Neruda, wiederum aus dem Bereich der Sprache. Geschärft und abgerundet zugleich werden die ästhetischen Untersuchungen durch die Beleuchtung einer sich Anfang der 80er Jahre ereignenden Kontroverse zwischen Henze und Helmut Lachenmann.

Der zweite Abschnitt wagt, noch immer in „Vogelflugperspektive“, den Versuch einer kompositionshistorischen Kontextualisierung des untersuchten Werkes. Dies geschieht, indem dessen Verortung im Schaffen Henzes, zumindest in demjenigen seiner unmittelbaren Umgebung, angestrebt wird, und dann gezeigt wird, ob und wie sich das Werk in den Kontext der gesamtmusikalischen Entwicklung seiner Zeit einordnen lässt.

Bereits näher am Gegenstand selbst bewegt sich die darauf folgende Betrachtung der textlichen Grundlage Friedrich Hölderlins. Hierbei geht es nicht um eine literaturwissenschaftlich erschöpfende Untersuchung von Hölderlins Dichtung, sondern darum, Deutungsmöglichkeiten für diese zu eröffnen und damit eine angemessene Betrachtung von Henzes Musik zu ermöglichen. Dabei wird auch auf die Bedeutung Hölderlins für Henze im Allgemeinen eingegangen.

Bislang nicht näher untersucht wurden die Entstehungshintergründe der *Kammermusik 1958*. Es wird daher im fünften Kapitel darum gehen, die äußeren Gegebenheiten der Werkentstehung zu beleuchten wie auch in philologischen Untersuchungen darzulegen, inwieweit das Werk eine kompositorische Vorgeschichte innerhalb von Henzes Schaffen besitzt.

Die Werkanalyse, mit der die Untersuchung im Zentrum ihres Gegenstandes angelangt ist, klärt zunächst äußere Eigenschaften wie Instrumentation und Form, betrachtet sodann gesondert die einzelnen Sätze des Werkes und versucht dabei, Verbindung zu den Ergebnissen herzustellen, die in den vorherigen Kapiteln erzielt wurden.

2. Musikästhetische Voraussetzungen

2.1 Hans Werner Henzes Position im Musikbetrieb der späten 1950er Jahre

„wie allein man doch ist auf der welt!“
Hans Werner Henze am 12. November 1957
an Ingeborg Bachmann⁵

Bei den ersten Darmstädter *Ferienkursen für internationale neue Musik* im Jahre 1946 war Hans Werner Henze, in Begleitung seines damaligen Lehrers Wolfgang Fortner, bereits zugegen.⁶ Für den jungen Komponisten waren dieser erste und auch die folgenden Besuche bedeutsame Ereignisse, entstanden doch hier, neben den persönlichen Erfolgen mit aufgeführten Werken, die ihn in der Anfangszeit zu einem integralen Bestandteil der Ferienkurse machten (und dem Zwanzigjährigen durch Willy Strecker einen Vertrag mit dem Schott-Verlag einbrachten), wichtige Bekanntschaften, die für Henzes weiteren Weg entscheidend sein sollten: etwa mit Karl Amadeus Hartmann und René Leibowitz. Darmstadt ist für den jungen Komponisten nichts weniger als ein Refugium. 1952 schreibt Henze:

„Nicht nur für uns junge Deutsche, sondern im gleichen Maße für die Jugend der anderen Länder, bedeuten die sommerlichen Wochen in Kranichstein das seltene Glück, über die schwebenden Probleme mit verständnisvollen Kameraden sprechen zu können, ohne noch große Berge von Vorurteil und Mißtrauen wegräumen zu müssen; [...]“⁷

Die sich wandelnde ästhetische Ausrichtung der Darmstädter Ferienkurse, welche im Verlauf der 50er Jahre zusehends von Vertretern der seriellen Musik wie Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez bestimmt wurde, bewirkte allerdings, dass Henze sich mehr und mehr von Darmstadt sowie den einstigen Kollegen und Freunden abwandte – künstlerisch wie persönlich. Die Hintergründe der Trennung Henzes vom „Darmstädter Kreis“ sind dabei ebenso vielschichtig wie unterschiedlich interpretierbar. Da sich die folgenden Ausführungen hauptsächlich auf Henzes individuelle Sichtweise beziehen, können sie nur, das sei eingestanden, begrenzte Objektivität beanspruchen. Aber gerade die persönliche Perspektive Henzes auf die musikalisch-technischen und ästhetischen Fragestellungen der 1950er Jahre, wie sie sich an den Schlüsselorten Darmstadt und Donaueschingen manifestierten, wurde für seine Kompositionen dieser wie auch späterer Zeit bedeutsam, so dass ihre Kenntnisnahme für diese Untersuchung von großem Wert ist.

Die seinerzeit gängigen Darmstädter Avantgarde-Vorstellungen wurden a posteriori häufig interpretiert als eine Umsetzung der Musikästhetik Adornos, der ab 1950 für Darmstadt zu einer prägenden Figur wurde. Dass es sich auch hierbei um eine Verkürzung des faktischen

⁵ BACHMANN/HENZE 2004, S. 173.

⁶ Vgl. PETERSEN 2002, Sp. 1326.

⁷ zit. n. METZGER/RIEHN 1999, S. 65.

Nebeneinanders verschiedener Darmstädter Strömungen handelt⁸ (gerade in der Anfangszeit, welche ja Henze selbst nicht unwesentlich mitgeprägt hat), soll nicht ignoriert werden. Auch war Adorno in Darmstadt durchaus keine unproblematische Figur, was etwa seine Kontroverse mit Heinz-Klaus Metzger über die Zukunft der seriellen Musik zeigt.⁹ Dennoch stellen, wie noch genauer zu zeigen sein wird, Adornos Vorstellungen über historischen Fortschritt musikalischen Materials so etwas wie eine idealtypische Gegenposition zu Henzes ästhetischen Überzeugungen dar. In der *Philosophie der neuen Musik* liest man bei ADORNO:

„Fürs technisch erfahrene [Ohr] setzt solches vage Unbehagen in einen Kanon des Verbotenen sich um. Wenn nicht alles trägt, schließt er heute bereits die Mittel der Tonalität, also die der gesamten traditionellen Musik, aus. Nicht bloß, daß jene Klänge veraltet und unzeitgemäß wären. Sie sind falsch.“¹⁰

Solche Dogmen, die bei schöpferischer Tätigkeit von Verboten sprechen, waren es, die Henze zuwider waren. Geschichtsteleologische Vorstellungen einer musikalischen Materialentwicklung in direkter Anknüpfung an die Wiener Schule (und sonst nirgends) stellten für ihn eine unangebrachte Restriktion künstlerischer Entfaltung dar, die sich mit seinem Denken schlecht vereinbaren ließ („Nichts erträgt die Musik schlechter als Einschränkungen, Beschränkungen.“¹¹). Henzes Autobiographie schildert aber just ein Darmstadt, das in seinen Augen von derartigen Ideen durchdrungen war. Bereits vor seinen persönlichen Brüchen mit den Weggeführten herrschte dort nach Henzes Berichten ab Mitte der 50er Jahre ein Klima, das durch eine doktrinäre Ästhetik geprägt war, die keinen Raum für kompositionstechnische Vielfalt bot:

„War es diesen Frühsommer, 1955, daß ich nach Darmstadt ging, um mit Boulez und Maderna zusammen einen Kompositionskurs zu leiten? Ja doch, so war es, und überhaupt nicht lustig: Jungkomponisten, die sich in einer vor-Webernschen Musiksprache auszudrücken liebten, wurden gar nicht erst vorgelassen. [...] An dem, was ich da in dem Sommer zu sehen und zu hören bekam, [...] konnte ich den Unterschied ermesen, das Ausmaß meiner Entfernung zur nationalen Musikszene. Ich gehörte nicht mehr dazu, hatte ja eigentlich auch nie dazugehört oder auch nur dazugehören wollen.“¹²

Zum Zeitpunkt, von dem diese Schilderung berichtet, lebte Henze bereits in Italien. Als er 1953 Deutschland verließ, waren die gravierendsten ästhetischen und damit einhergehenden persönlichen Brüche jedoch noch nicht vollzogen. So zeigen ihn noch die 1955 komponierten und Pierre Boulez gewidmeten *Sinfonischen Etüden*, welche mit einer seriellen Organisation von Klangfarbe und -stärke operieren¹³, persönlich und kompositorisch an Darmstadt angegliedert. Über sein Verhältnis zu Boulez äußert sich Henze noch 1955 sehr positiv: „ich bin

⁸ Vgl. BORIO/DANUSER 1997, S. 14.

⁹ Vgl. TIEDEMANN 1996.

¹⁰ ADORNO 1997c, S. 40.

¹¹ HENZE 1994, S. 10.

¹² HENZE 2001, S. 167.

¹³ Vgl. PETERSEN 2002, Sp. 1343; Henze arbeitete das Stück 1964 um, in der Neufassung ist Boulez als Widmungsträger nicht mehr vorhanden; vgl. HENZE 1996a, S. 230.

sehr froh, es gibt keine missverständnisse etc. mehr, sondern hochachtung und freundschaft.“¹⁴ Dass er Deutschland den Rücken gekehrt hatte, lag eher an einer persönlichen Krise, bedingt durch die häufigen Anfeindungen wegen seiner Homosexualität und die immer vehementeren Auswirkungen seines wachsenden Erfolges.¹⁵ Freilich folgte aber, rückblickend fast unausweichlich, die ästhetische und persönliche Entfremdung von der seriellen Avantgarde, die sich nunmehr bereits in der räumlichen Distanz von Deutschland und damit Darmstadt spiegelte. Mit der räumlichen Entfernung wuchs die ästhetische Neuorientierung. Stellt das Cellokonzert *Ode an den Westwind* (1953) noch ein Werk des Übergangs dar, in dem neben dodekaphoner Tonhöhenstrukturierung auch die serielle Einrichtung der rhythmischen Werte zumindest von der Forschung angenommen wird¹⁶, so folgt mit der Oper *König Hirsch* (1955) ein Werk, das sich in seiner melodischen *italianità* deutlich vom Darmstädter Denken löst¹⁷ – bezeichnenderweise das erste Werk, das Henze komplett in seiner neuen Wahlheimat schrieb.

Als deutlichen Bruch hat Henze dann die Ereignisse um die Uraufführung seiner *Nachtstücke und Arien nach Gedichten von Ingeborg Bachmann* (1957 in Donaueschingen) geschildert, als „drei Vertreter des anderen Extrems, Boulez, Nono (mein Freund, der Gigi!) und Stockhausen, demonstrativ schon nach den ersten Takten von ihren Plätzen aufsprangen und den Saal verließen.“¹⁸ Gerade diese Aufführung gerät in Henzes Schilderungen zum Auslöser der Entfremdung und des Bruchs:

„Es entstand der Eindruck, die ganze Musikwelt habe sich gegen mich gestellt. Eigentlich komisch und ethisch recht bedenklich: Wo blieb die kulturelle Freiheit? Wer oder was erlaubte sich, moralische Kriterien mit ästhetischen zu vermengen? Teddy Adorno?“¹⁹

Als paradigmatisch für Henzes Situation kann die sich wandelnde Beziehung zu seinem Freund Luigi Nono gesehen werden. Henze und Nono hatten sich 1950 in Darmstadt kennen gelernt.²⁰ Henze erinnert sich: „Und es war wunderbar, Luigi Nono dort im Walde zu begegnen und Freundschaft mit ihm zu schließen.“²¹ Obwohl Henze zu diesem Zeitpunkt wohl der erfolgreichere Komponist war, wurde der um zwei Jahre ältere Nono zu einem verehrten Vorbild, in seinen Augen der „reinste und edelste Komponist dieser Nachkriegsjahrzehnte [...], ein Komponist von absoluter Integrität“²². Eine Hommage an den Freund stellt etwa die Wid-

¹⁴ Henze Ende November 1955 an Ingeborg Bachmann; BACHMANN/HENZE 2004, S. 78.

¹⁵ Vgl. BORIO/DANUSER 1997, S. 33.

¹⁶ Vgl. BORIO/DANUSER 1997, S. 37ff.

¹⁷ Vgl. BORIO/DANUSER 1997, S. 43. Der *König Hirsch* wurde von den Zeitgenossen als deutlicher Umschwung in Henzes Schaffen gesehen; so spricht STUCKENSCHMIDT etwa von einem „krit. Punkt in Henzes Entwicklung“. (STUCKENSCHMIDT 1957, Sp. 179).

¹⁸ HENZE 2001, S. 182.

¹⁹ HENZE 2001, S. 182.

²⁰ STENZL 2002, S. 23.

²¹ HENZE 1996b, S. 56.

²² GEITEL 1968, S. 37.

mung des dritten Aktes des *König Hirsch* an diesen und seine Frau Nuria dar.²³ Obwohl die Differenzen zwischen den beiden jungen Kollegen sich schon früh zeigten, hielt die persönliche Freundschaft dem zunächst Stand. (Anders etwa gestaltete sich das Verhältnis zur „Person Stockhausen“²⁴, dem Henze von Beginn an – Stockhausen trat 1951 zum ersten Mal in Darmstadt auf – recht ablehnend gegenüberstand.²⁵) Rückblickend urteilt Henze: „Luigi Nono war einer der treuesten Kollegen. Ich habe viel bei und von ihm gelernt, auch wenn ich mit seinem totalitären Denken nicht einverstanden war: Das konnte und wollte ich nicht mit meinem kompositorischen Tun zusammenbringen.“²⁶ Die Freunde finden ab einem bestimmten Zeitpunkt auf ästhetischem Feld nicht mehr zueinander. Nonos Frau Nuria erinnert sich:

„Henze merkte, daß die anderen ihn kritisierten. Gigi verteidigte ihn eine Zeit lang, aus Freundschaft, aber dann wurde es ihm unmöglich, weil sie zu unterschiedlich waren, [...] weil es keine ästhetische, kulturelle und auch keine wirkliche politische Basis gab [...].“²⁷

Die schließlich deutlich und öffentlich bekundete Ablehnung von Henzes Musik durch Nono bei der *Nachtstücke und Arien*-Premiere wiederholte sich bei der Premiere von Henzes erster Auden-Kallman-Oper *Elegy for young lovers* im Jahr 1961. Henze berichtet, „[dass] Luigi Nono es mitten im ersten Akt nicht mehr ausgehalten hat, daß Nuria und er eine ganze Parktreihe von Leuten haben aufstehen lassen, damit sie schnell hinauskonnten.“²⁸ Dabei ist gerade die Verquickung von künstlerischer und persönlicher Ablehnung für Henze (der seinerseits problemlos gleichzeitig mit Pierre Boulez und William Walton befreundet sein konnte) eine sehr schmerzhaft Erfahrung: „Ich habe darunter gelitten, daß er [Nono] mich nicht anerkennen wollte und mich statt dessen seine Verachtung spüren ließ, besonders in den späteren Jahren.“²⁹

Henze beginnt in jener Zeit, gewissermaßen in einer Flucht nach vorn, sich auch publizistisch als Einzelgänger zu stilisieren und sich dezidiert von den einstigen Weggefährten abzusetzen. Dem „Darmstädter Kreis“ wirft er noch in den 1990er Jahren rückblickend eine intolerante Gruppendogmatik und totalitären „Materialfetischismus“³⁰ vor:

„In den Herzen so vieler Leute lebte damals noch dieser Korpsgeist, der verlangte, daß jede Abweichung von den von seltsam strukturalistischem Fortschrittsdenken diktierten amtlich festgelegten Regeln und Maßstäben für das Leben und die Kunst sofort denunziert und geahndet werden mußte. Aber wer war Chef dieses Vereins? Wer setzte die Maßstäbe? Pierre [Boulez]? Oder der schreckliche Strobel? Ein Femegericht? Eine Zentrale, eine dunkle Akademie, irgendwo, etwa in Darmstadt? Unvorstellbar. Warum, zum Teufel, gewöhnten die Leute sich nicht langsam an,

²³ Vgl. GEITEL 1968, S. 38.

²⁴ HENZE 2001, S. 167.

²⁵ Vgl. BORIO/DANUSER 1997, S. 34.

²⁶ HENZE 2007, S. 42.

²⁷ NONO 1996, S. 209f.

²⁸ HENZE 2001, S. 214.

²⁹ HENZE 2001, S. 215.

³⁰ FLOROS 1989, S. 166.

Kunstgegenstände als das zu sehen und zu nehmen, was sie sind, nämlich eigenständige, eigenmächtige Kreaturen? Das wäre ja doch mal ein Anfang.³¹

Henzes Abweichung vom Fortschrittsdenken zeigte sich in seinem Umgang mit der Tradition. Er glaubte und glaubt auch heute nicht an einen Authentizitätsanspruch von Musik, der sich allein in einer „zeitgemäßen“ Anwendung technischer Mittel dingfest machen lässt. Er wendet sich gegen die Vorstellung eines historischen Entwicklungsstandes musikalischen Materials und fordert die Freiheit, die Fülle musikalischer Vergangenheit auch in neuen Werken klingend am Leben zu erhalten: „Wir stehen nicht vor der Aufgabe, Tonsysteme neu zu gestalten, sondern das grosse Material, das uns in die Hände gegeben ist, zu verwalten und zu für uns gültigen Lösungen zu verarbeiten.“³² Henzes Bekenntnis zur kompositorischen Tradition stand damit aber diametral zur Position der Serialisten, die MOSCH am Beispiel Boulez' folgendermaßen fasst:

„Mit dem Übergang zum seriellen Komponieren ließ Boulez sämtliche traditionellen Kategorien fallen: Ihm schwebte eine gänzlich neue Musik vor; sein Ziel war, Musik auf der Grundlage einer einheitlichen musikalischen Sprache gleichsam noch einmal neu von einem Punkt aus aufzubauen.“³³

Ein solch radikaler Neubeginn war Henzes Sache nicht. Er fühlte sich verpflichtet, sich in einer Weise auszudrücken, die auf möglichst unmittelbare Verständlichkeit und Kommunizierbarkeit künstlerischer Inhalte setzte, zumal als sich zeigte, dass die Rezeption der Avantgarde mehr denn je Barrieren zu überwinden hatte. MOSCH spricht von den

„Folgen für das Hören ebenso wie für das ästhetische Urteilen. Denn mangels Kategorien, die für diese Musik spezifisch wären, versagten die gewohnten Formen der Wahrnehmung wie auch des Urteils: Die Hörer nahmen diese Musik zunächst als mehr oder weniger geordneten Tonhaufen wahr, und diejenigen, die ein ästhetisches Urteil an kompositionstechnischen Sachverhalten zu legitimieren suchten, standen vor dem Problem, daß ihr Urteil sich kaum begründen ließ.“³⁴

Erforderlich wurde zur Aufnahme einer neuen Kunst die analoge Entwicklung eines neuartigen Hörens, die nicht nach den Anknüpfungspunkten an das Alte im Neuen sucht, sondern anhand eines jeden neuen Werkes seinen „Hörwinkel“³⁵ erst neu bestimmen muss. Dieser Lehre wollte Henze nicht folgen. Für ihn ist gerade das Anknüpfen an das Alte, wenn auch im neuen Gewand, der Weg, Verständlichkeit zu gewährleisten. Der von ihm als solche wahrgenommenen rein strukturellen „Sprachlosigkeit“ der seriellen Musik setzte er sein Konzept musikalischer Sprachlichkeit entgegen, das sein Schaffen voll und ganz bestimmt.

³¹ HENZE 2001, S. 240.

³² HENZE 1986, S. 34.

³³ MOSCH 2002, S. 1279.

³⁴ MOSCH 2002, S. 1279.

³⁵ MOSCH 2002, S. 1281.

2.2 Henzes Idee musikalischer Sprachlichkeit und einer „musica impura“

„Was ich möchte, ist, zu erreichen, daß Musik Sprache wird [...];
Musik müßte verstanden werden wie Sprache.“
Hans Werner Henze³⁶

Im Zusammenhang mit der Musik Henzes von „Sprachlichkeit“ zu reden, heißt nichts anderes, als auf einen fahrenden Zug aufzuspringen, ist es doch die zentrale ästhetische Anschauung des Komponisten, die er selbst in seinen zahlreichen Schriften stets hervorgehoben hat und die auch in der Sekundärliteratur immer wieder thematisiert wird. Dabei ist die Idee, Musik und Sprache in Analogie zu setzen, wahrlich nicht Henzes Erfindung; sie ist jahrhundertealt. Ebenso offensichtlich ist aber auch, dass es sich lediglich um eine Analogie handelt, und keinesfalls um eine Gleichsetzung. So gewichteten verschiedene Epochen jeweils mehr Trennendes oder Verbindendes von Musik und Sprache. Die Vorstellung von der Musik als „Ton-sprache“, mit den sprachanalogen Vorstellungen einer musikalischen Rhetorik, prägte das Barockzeitalter. Noch heute ist die Vorstellung von der Musik als einer „Sprache der Gefühle“, gegen die sich Hanslick und andere so vehement wandten, weit verbreitet. Der so genannte Parteienstreit des 19. Jahrhunderts lässt sich zum großen Teil zurückführen auf die Grundprobleme musikalischer Sprachlichkeit; nämlich auf die Frage, ob die Begriffslosigkeit von Musik ihre eigentliche ästhetische Qualität, die in ihrer ihr immanenten Form zu finden ist, ausmacht, oder ein außermusikalischer Gehalt. Die Idee einer „reinen“ Instrumentalmusik war aber im Laufe des 19. Jahrhunderts gleichzeitig Legitimationsgrundlage für eine ästhetische Autonomie der Musik als eigenständiger Kunst geworden³⁷; das Trennende von Musik und Sprache gereichte jener zur Ehre, indem sie dieser nicht bedurfte, um Kunst zu sein. Musik galt demnach nicht länger als „Sprache“, hatte allenfalls „Sprachcharakter“, der sich zwar in ihrer kommunikativen Natur zeigt, jedoch ein spezifisch musikalischer ist. Diese Idee war sicherlich auch in der Avantgarde nach 1945 verbreitet, in deren Ästhetik die Konstruktion weit vor einem außermusikalischen Gehalt rangierte³⁸.

Doch vorerst noch ein Blick zurück: Wo in tonaler Musik auch nicht von einem außermusikalischen Gehalt die Rede sein konnte, gestattete doch die Einbettung der Musik in ein gewachsenes kompositorisches System Kommunikation durch die Verwendung bestimmter wiedererkennbarer musikalischer „Vokabeln“, welche eine gewisse Sprachlichkeit – wenn auch eine musikimmanente – gewährleisteten. In diesem Sinne gesteht auch ADORNO der Musik in

³⁶ HENZE 1984, S. 191f.

³⁷ Vgl. DAHLHAUS 1994, S. 11f.

³⁸ Dieses Primat des Konstruktiven bedeutet allerdings nicht eine völlige Abwesenheit außermusikalischer Gehalte.

gewissem Ausmaß Sprachcharakter zu. Zugleich verweist er aber auf die bewusste Unterwanderung einer solchen Sprachlichkeit in der Neuen Musik:

„[...] manches in ihr [der Musik] kommt den „primitiven Begriffen“ recht nahe, von denen die Erkenntnistheorie handelt. Sie benutzt wiederkehrende Sigel. Geprägt wurden sie durch die Tonalität. Wenn nicht Begriffe, so zeitigte diese doch Vokabeln: vorab die stets wieder mit identischer Funktion einzusetzenden Akkorde, auch eingeschliffene Verbindungen wie die der Kadenzstufen, vielfach selbst melodische Floskeln, welche die Harmonie umschreiben. Sie [...] wurden [...] sprachähnlich, von ihrer Abstraktheit geheilt kraft des Zusammenhangs. [...] Ihre Invarianz hat sich gleichwie eine zweite Natur sedimentiert. Sie macht dem Bewußtsein den Abschied von der Tonalität so schwer. Aber die neue Musik lehnt sich auf gegen den Schein an solcher zweiten Natur. Die geronnenen Formeln und ihre Funktion beseitigt sie als mechanisch.“³⁹

Wenn nun aber in der modernen Musik die verbindlichen Chiffren wegfallen, welche in der Vergangenheit eine musikalische Sprachlichkeit ermöglichten, so ist auf dieser Ebene die Mitteilungsfähigkeit der Musik in Frage gestellt. In diesem Sinne spricht EGGBRECHT von der „Entsprachlichung“ der Musik seit Beginn des 20. Jahrhunderts⁴⁰.

Wie oben bereits bei der Erörterung von Henzes Stellung zur kompositorischen Tradition angesprochen wurde, versucht dieser, solchen Tendenzen entgegen zu wirken. Gerade der Rückgriff auf Vergangenes ist für Henze die Möglichkeit, eine Kommunikation mit dem Publikum aufrecht zu erhalten:

„[...] die Musik muss aus ihrer Sprachlosigkeit herausfinden! Oft bediene ich mich dabei konventioneller Elemente und baue damit Verständigungsbrücken, das ist er einzige Weg, wie mich der Hörer verstehen kann. [...] Wir sollten uns nicht damit zufrieden geben, daß wir nichts aussagen können [...].“⁴¹

Dabei sollte Henze nicht dahingehend missverstanden werden, dass er in einem überkommenen Traditionalismus etwa rein dur-moll-tonale und durchweg leicht fassliche Kompositionsart propagierte. Vielmehr gehören freie Tonalität, Dodekaphonie, Aleatorik und elektronische Klangerzeugung bis heute zum Repertoire seiner Kompositionen – wenn auch in einem Maße miteinander kombiniert und mit Lizenzen versehen, die einer „Reinheit“ des jeweiligen Stils entgegenstehen.

Wichtig für die gelingende Kommunikation ist Henze die gegenseitige Teilhabe von Sender und Empfänger an einem gemeinsamen Code. So besteht bei ihm der Wunsch, über Bekanntheit musikalischer Mittel dort Kommunikation zu gewährleisten, wo die Gefahr der Ratlosigkeit oder der Ablehnung auf Seiten der Empfänger unmittelbar gegeben ist. Er hat durchaus auch den Wunsch, etwas Neues zu vermitteln, aber nicht immer mit einer auf allen Ebenen neuen Sprache. Dabei ist nicht sicher, dass Henze dieses Ziel immer erreicht. BROCKMEIER weist auf den Bedeutungsunterschied von „wie Sprache“ im Gegensatz zu „als Sprache“ hin. Musik steht mit Sprache auf Augenhöhe hinsichtlich ihrer grundsätzlichen Verständlichkeit,

³⁹ ADORNO 1997a, S. 251f.

⁴⁰ EGGBRECHT 1999, S. 13.

⁴¹ HENZE 1972, S. 137.

was aber, wie im Bereich der Sprache auch, Fälle von Offenheit und Vagheit bis hin zur Fehlinterpretation mit einschließt.⁴² Dennoch kann man den Versuch, sich auf diese Art als Komponist verständlich zu machen, als Henzes künstlerisches Hauptanliegen bezeichnen:

„Henze wird nicht müde seiner Hoffnung Ausdruck zu geben, daß diese bestimmte Anzahl musikalischer Zeichen, an deren Formulierung Generationen gearbeitet und die sich dem Bewußtsein der Menschen tief eingepägt haben, daß dieses Erbe einer gewachsenen, wahrhaft kommunikationsfähigen musikalischen Sprache in neue Zusammenhänge so zu „montieren“ sei, daß man zu unmißverständlichen Resultaten kommen könne.“⁴³

Eine Möglichkeit, Verständlichkeit zu gewährleisten, ist für Henze die in seinem Schaffen immer wieder anzutreffende Literarisierung von Musik, auch von Instrumentalmusik – eine erneuerte Verbindung zweier Kunstrichtungen, für die auch INGEBORG BACHMANN vehement eintrat. In ihrem wohl im Juli 1958 entstandenen⁴⁴ Essay *Musik und Dichtung* schreibt sie:

„Die Worte suchen ja längst nicht mehr die Begleitung, die die Musik ihnen nicht geben kann. Nicht dekorative Umgebung aus Klang. Sondern Vereinigung. Den neuen Zustand, in dem sie ihre Eigenständigkeit opfern und eine neue Überzeugungskraft gewinnen durch die Musik. Und auch die Musik sucht nicht mehr den belanglosen Text als Anlaß, sondern eine Sprache in harter Währung, einen Wert, an dem sie den ihren erproben wird.“⁴⁵

Seit 1952 war Ingeborg Bachmann für Henze zu einem neuen, zwar „außermusikalischen“, aber ästhetisch umso wichtigeren Bezugspunkt geworden. Nach ihrer ersten Begegnung bei einem Treffen der Gruppe 47 wurden die beiden Künstler engste Vertraute, mehr noch wurde die Dichterin zu einer Art geistigen Mentorin des Komponisten: „Sie war sechs Tage älter als ich, aber ihr Wissen – um die Welt, um Menschen, um die Dinge der Kunst – übertraf das meine um zweitausend Jahr. Ich lehnte mich an sie an, ihr Geist half meiner Schwachheit auf.“⁴⁶ Es ist wohl nicht übertrieben zu behaupten, dass Ingeborg Bachmann für die Entwicklung von Henzes ästhetischen Überzeugungen von immenser Bedeutung war, zumal der Kontakt zu ihr in einer Zeit begann, als er sich zunehmend aus seinen früheren Banden, von Darmstadt, von Deutschland insgesamt, ablöste.⁴⁷ Ziel der beiden war es, sowohl in der Dichtung als auch in der Musik, Ausdruck zu finden, der sich dann im Falle der Vertonung eines Textes verbindend herauskristallisieren kann. Die Musik soll durch Sprache an Verständlichkeit gewinnen und nicht die „Verunreinigung“ ihrer Struktur durch sprachliche Semantik fürchten. Diese bewusste Propagierung einer Ausdrucksästhetik bedeutet die Abwendung von einer „reinen“, nur konstruktiven Kompositionstechnik und führt Henze zu einer Musikästhetik, die sich offen zu ihrer „Unreinheit“ bekennt, der Ästhetik einer „musica impura“:

⁴² Vgl. BROCKMEIER 2006, S. 19.

⁴³ BURDE 1986, S. 250f.

⁴⁴ Vgl. TUMAT 2004, S. 152.

⁴⁵ BACHMANN 1978, S. 60f.

⁴⁶ HENZE 2001, S. 133.

⁴⁷ PETERSEN nennt als weitere in diesem Sinne wichtige Weggefährten Wolfgang Hildesheimer und Luchino Visconti: PETERSEN 1995, S. 74.

„Meine Musik hat diese menschlichen, allegorischen, literarischen Involvements. Meine Musik ist „impura“, wie Neruda von seinen Gedichten sagt. Sie will nicht sauber sein, sie ist „befleckt“: mit Schwächen, Nachteilen und Unvollkommenheiten.“⁴⁸

Diese Bemühungen stehen bei Henze selbstverständlich im Dienste des erhofften kommunikativen Prozesses, der nach seiner Vorstellung nur gelingen kann, wenn zum rein technisch, strukturell organisierten Werkgerüst ein außerhalb der „reinen“ Musik liegender Aspekt hinzutritt, der ihr Verständnis erleichtert. In rein strukturalistischer Sichtweise bedeutet dies eine „Verunreinigung“ reiner Tonkunst und steht damit quer zu einer autonomieästhetischen Tradition einer begriffslosen, reinen Musik des 19. Jahrhunderts, die sich noch in der auf die Spitze getriebenen Durchkonstruiertheit der seriellen Musik zeigt. Im Sinne der „musica impura“ ist Henzes Instrumentalmusik fast immer sujet-gebunden und steht in einer „gleichsam intertextuellen Relation zu Werken der Literatur, bildenden Kunst, Musik, Tanz sowie zu anderen Bereichen der Kultur wie Politik, Krieg, Revolution, Religion und Mythos“⁴⁹. Ein Verschwimmen der Grenzen zwischen Instrumentalem und Vokalem ist sicherlich bei kaum einem Komponisten so ausgeprägt zu beobachten wie bei Hans Werner Henze. Immer wieder ist der Anschluss von Instrumentalmusik an sprachliche Texte anzutreffen (wie etwa im Gitarrenkonzert *Ode an eine Äolsharfe* (1985-86), dem vier Gedichte Eduard Mörikes zugrunde liegen oder im Cellokonzert *Ode an den Westwind* nach dem gleichnamigen Gedicht von Percy Bysshe Shelley). In der Vokalmusik ist die Anbindung ans Außermusikalische offensichtlich. Henze ist auch hier unbedingt auf semantische Verständlichkeit aus, so dass er Text wie gesprochene Sprache einsetzt und nicht allein als phonetische Grundlage von Klang. Eine Musik, die unverständlich bleibt oder gar überhaupt nichts auszudrücken versucht, will Henze nicht komponieren. Dieser zutiefst menschliche Zug von Henzes Musik ist von PETERSEN gefasst worden als die „Verpflichtung der Kunst auf das Leben und Leiden der Menschen“⁵⁰.

Henzes Musik wählt den Weg des Lebensnahen, der sich der Abstraktion entzieht:

„Musik ist nicht abstrakt, sie ist es soviel und sowenig wie ein Wort, wie ein plötzlicher Anruf, wie das nächtliche Echo von Schritten, wie ein Tod, wie eine Liebesaffäre, wie das Läuten des Telefons in einer fremden Etage.“⁵¹

Natürlich waren mit dieser Überzeugung für Henze Zugeständnisse verbunden, die ihn von der Avantgarde entfernten, gleichzeitig jedoch erhielt seine Musik eine Dimension, in der sie die Menschen erreicht, indem sie sich auf dem Wege der Verknüpfung mit Außermusikali-

⁴⁸ HENZE 1984, S. 191. Es sei der Vollständigkeit halber darauf hingewiesen, dass Henze Ende der 50er Jahre den Begriff der „musica impura“ noch nicht geprägt hatte. Dies geschah erst etwa zehn Jahre später durch den Kontakt mit Hans Magnus Enzensberger, der Henze auf die Ästhetik Pablo Nerudas aufmerksam machte (vgl. KELLER 2003, S. 237f.). Dennoch kann die insoweit erst im Nachhinein so gefasste ästhetische Kategorie Henzes durchaus auf die Musik der hier zur Frage stehenden Zeit bezogen werden.

⁴⁹ PETERSEN 2002, Sp. 1341f.

⁵⁰ PETERSEN 2002, Sp. 1346.

⁵¹ HENZE 1958a, S. 53.

schem verständlich zu machen versteht. Ingeborg Bachmann beschrieb dieses erneuerte Engagement so:

„Die Musik, ihrerseits, gerät mit den Worten in ein 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.“⁵²

2.3 Hans Werner Henze und Helmut Lachenmann: Eine Grundsatzkontroverse

Dass die dargelegten musikästhetischen Ideale Henzes von anderen Kompositionsrichtungen und ihren Vertretern weder in den 1950er Jahren noch später nicht nur mit wohlwollendem Verständnis aufgenommen wurden, leuchtet ein. Henzes Werk forderte auch in den folgenden Jahrzehnten auf, ästhetisch Stellung zu beziehen. Zur Veranschaulichung dieser Tatsache dient in diesem Abschnitt die Kontroverse, die sich Anfang der 1980er Jahre zwischen Hans Werner Henze und Helmut Lachenmann abspielte und die in mancherlei Hinsicht als Fortführung der bereits betrachteten Positionen verstanden werden kann. Ziel ist dabei die Schärfung von Henzes Traditionsbegriff in der Abgrenzung von den Ansichten Lachenmanns, die Henzes Musikästhetik im Kern in Frage stellen.

Im Oktober 1982 trafen die beiden Komponisten in Stuttgart aufeinander. Im Rahmen eines Podiumsgesprächs kam es zu einer Auseinandersetzung, deren Argumente hier aus mehreren Gründen von Interesse sind:

- Der Diskussion wurde so viel Bedeutung beigemessen, dass beide Komponisten sie im Nachhinein in schriftlicher Form kommentierten und weiterführten.⁵³
- Sie stellt jenseits aller Polemik die ästhetischen Grundfragen des Komponierens Hans Werner Henzes heraus und kritisiert diese.
- Die Auseinandersetzung entwickelte sich in der Folge einer Aufführung der *Kammermusik 1958*.⁵⁴ Es lassen sich die genannten Argumente demnach direkt auf das in dieser Arbeit zur Frage stehende Werk beziehen.

Auf die mündlich ausgetragene Stuttgarter Diskussion nimmt als erster Henze in seinem Arbeitstagebuch zu *Die Englische Katze* schriftlich Bezug.⁵⁵ Hieraufhin verfasste Lachenmann einen offenen Brief an Henze, den die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* zu drucken sich weigerte und der schließlich leicht verändert 1983 in der *Neuen Musikzeitung* erschien.⁵⁶ Die

⁵² BACHMANN 1978, S. 61.

⁵³ Vgl. Henzes Arbeitstagebuch zu „Die englische Katze“ (HENZE 1983, S. 345f.); Lachenmanns Replik ist publiziert in LACHENMANN 1988, S. 13ff. sowie in LACHENMANN 1996, S. 331ff.

⁵⁴ Vgl. LACHENMANN 1988, S. 14.

⁵⁵ HENZE 1983, S. 345f.

⁵⁶ Vgl. LACHENMANN 1988, S. 12.

mündliche Auseinandersetzung in Stuttgart wurde vom Süddeutschen Rundfunk aufgezeichnet und liegt in einer Transkription von Hans-Peter Jahn in den Fußnoten der Veröffentlichung des offenen Briefes in dem Lachenmann gewidmeten *Musik-Konzepte* Band vor⁵⁷. Soweit die Quellenlage; die folgenden Ausführungen unternehmen nun den Versuch, die Argumente der beiden Komponisten zusammenzufassen und zu kommentieren.

Lachenmanns Kernfrage an Henze lautete, „wie denn Musik [...], insofern sie sich der traditionellen Mittel bloß *bedient* (statt sie weiterzuentwickeln), solchen ungebrochenen Umgang mit bereits Geschaffenen rechtfertigen bzw. aus der Tradition geborgten („abgerufenen“) Ausdrucksinhalte heute noch einmal glaubwürdig machen könne.“⁵⁸ Er wirft Henze „Selbstbetrug“⁵⁹ vor, bestehend in einer mangelnden Reflexion der überlieferten musikalischen Mittel und einem bedenkenlosen Ausschlachten derselben⁶⁰. In der Tat betont Henze ja sogar, dass er „aus der Tradition zitiere“ und „Gestalten aus der Klassik abrufe“, was aber mitunter dazu führe, dass er „den wirklichen & echten Vertretern der modernen Musik, zu denen Lachenmann zweifellos sich zu rechnen scheint, ein ethisches und ästhetisches Greuel“⁶¹ sei. Wie oben dargelegt, zitiert Henze ganz bewusst und mit ganz bestimmten Intentionen aus der Tradition. Dies jedoch ist Lachenmann zu wenig. Er vermisse in Henzes Musik „dieses Erlebnis, daß diese Musik über sich selbst nachdenkt“⁶². Nicht mehr glaubwürdig sei etwa ganz explizit die „Idylle der Gitarre“⁶³ in der *Kammermusik 1958*, die eine Utopie heraufbeschwöre, die nur gesetzt, und nicht auf ihre Glaubhaftigkeit hinterfragt sei, gewissermaßen die, wie ADORNO es ausdrückt, „Verklärung einer Welt, an der nichts mehr zu verklären ist“⁶⁴. Henze entgegnet dem, dass der Komponist seiner Meinung nach die Erlaubnis habe, Utopien mithilfe besetzten historischen Materials heraufzubeschwören. Das, so Lachenmann, sei zwar möglich, aber nur dann, wenn in der Musik der Abstand zur Tradition durch eine Art von Brechung, wie etwa bei Mahler oder Strawinsky, deutlich würde. Das sieht er bei Henze nicht: „[...] mir scheint immer wieder [...], daß Ihre Musik [...] diesen *Bruch*, der doch objektiv da ist, nicht bewußt macht“⁶⁵. Komposition solle Kritik üben, und zwar nicht zuletzt an sich selbst – ein Gedanke, der sich wiederum auch bei ADORNO findet: „[...] keine Musik hat mehr den Anspruch, geschrieben zu werden, die nicht den kritischen Angriff

⁵⁷ LACHENMANN 1988, S. 13ff.

⁵⁸ LACHENMANN 1988, S. 12.

⁵⁹ LACHENMANN 1988, S. 13.

⁶⁰ Vgl. LACHENMANN 1988, S.13.

⁶¹ HENZE 1983, S. 346.

⁶² LACHENMANN 1988, S. 14.

⁶³ LACHENMANN 1988, S. 14.

⁶⁴ ADORNO 1997b, S. 250f.

⁶⁵ LACHENMANN 1988, S. 16.

aufs Bestehende bis in die innersten Zellen ihres technischen Verfahrens vorträge.“⁶⁶ Henze widerspricht dem jedoch mit dem Hinweis auf eine möglichst weit gefasste Freiheit des Komponierens, die auch den Griff in die Tradition mit einschließt. Gerade der Bezug auf diese wird ihm zum wichtigsten Werkzeug um sein vorrangiges Ziel zu verwirklichen: als Komponist verständlich zu sein.

„Ich benutze also solche abrufbaren, wie Sie es nennen, Zeichen, um bestimmte Dinge beim Hörer anzusprechen oder abzurufen, die Hörer auf bestimmte Dinge aufmerksam zu machen, ihnen eine Brücke zu schlagen, mit Hilfe derer sie in der richtigen Richtung meine Musik hören [...]“⁶⁷

Solche Brücken will Lachenmann indessen in seiner Musik nicht zulassen, wie aus seiner „Hilfsdefinition von Schönheit als ‚Verweigerung von Gewohnheit‘“⁶⁸ deutlich wird. Die sachlichen Argumente sind damit weitestgehend erfasst. Der ebenfalls auftretende Satz Lachenmanns „Es ist noch lange nicht gesagt, dass einer in der Tradition wurzelt, bloß weil er darin wurzelt“⁶⁹ ist darüber hinaus nur ein Beispiel für die hinzukommende Polemik, Lachenmanns Hinweis auf Henzes „peinliche intellektuelle Verwahrlosung“⁷⁰ ein weiteres.

Zusammenfassend ist festzuhalten: In Henze und Lachenmann treffen sich zwei sehr unterschiedliche kompositorische Positionen. Deutlich wahrnehmbar ist auf Seiten Lachenmanns ein unbedingter moralischer Standpunkt, der bei Henze aufgrund seines Willens zur Verständlichkeit und zur künstlerischen Freiheit nicht entscheidend ist. Während Lachenmann neue Chiffren erfinden will, dient Henze die historische Besetztheit von Chiffren als Anknüpfungspunkt für die eigene Musik. Henze setze sich damit aber, so Lachenmann, gewissermaßen bequem ins gemachte Nest der Tradition und nutze diese aus. Dem hierin konstatierten Sich-Bedienen am Verfügbaren stellt dieser selbst das Ausschöpfen neuer künstlerischer Potentiale gegenüber; dabei steht immer die Auseinandersetzung mit den Implikationen und Grundlagen musikalischen Materials im Vordergrund, was zu einer Reflexion des Hörens beim Hören und damit verbunden zur Reflexion des eigenen Selbst führen soll. Damit ist eine spezifische Wirkungsabsicht von Musik und Kunst allgemein angesprochen, nämlich der Wille, mit Kunst auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam zu machen:

„Für Lachenmann besteht der Sinn des Komponierens heute einzig darin, diese allumfassende Kommunikationsstörung, die notwendige Gebrochenheit des Ichs in der Warengesellschaft, durch Musik selbst bewusst zu machen.“⁷¹

Das geschieht in der zweifellos bewundernswert konsequenten Abkehr vom traditionellen Materialbegriff in seinen Werken jener Zeit. Es steht hier ein strenger Kunstbegriff im Hintergrund, der stets mit einem, gesellschaftlich gesprochen, allumfassenden Wahrheitsanspruch

⁶⁶ ADORNO 1997b, S. 251.

⁶⁷ LACHENMANN 1988, S. 17.

⁶⁸ LACHENMANN 1988, S. 18.

⁶⁹ LACHENMANN 1988, S. 13.

⁷⁰ LACHENMANN 1988, S. 14.

⁷¹ PETERSEN 1988, S. 261.

einhergeht. Zu fragen wäre allerdings, ob Henzes Musik nicht auf ihre individuelle Art einem wie auch immer gearteten Fortschrittsanspruch genüge tut. Ist Henzes Musik denn frei von Brüchen, wie Lachenmann diese fordert? Aus der Tradition Herüberreichendes tritt in seiner Musik ja nicht unvermittelt auf, sondern ist in den kompositorischen Gesamtverlauf des Werkes eingebunden, erscheint also auch in Kontexten, die eine Gebrochenheit des Traditionellen suggerieren können. Werke, die versuchen, gesellschaftlich-politische Aussagen zu treffen, hat Henze, dessen (kultur-)politisches Engagement offenkundig ist, ohne Frage geschaffen (man denke an *Das Floß der Medusa*), wenn auch nicht auf dem Weg des „unbefleckten“ Materials, sondern mithilfe einer musikalischen Sprachlichkeit. Dieselbe Ästhetik gilt aber auch für Werke, in denen Henze Musik komponiert, die nicht gesellschaftliche Missstände aufzuzeigen versucht, die nicht das Hören selbst demonstriert, sondern die im emphatischen – für manchen vielleicht antiquierten – Sinne schön sein will. Ob Henze und Lachenmann über die hier skizzierte Kontroverse hinaus näher zueinander gefunden haben, ist mir nicht bekannt. Immerhin mag die Tatsache, dass Henze Helmut Lachenmann 1990 als Juror zur Münchener Biennale eingeladen hat, als versöhnliche Geste gesehen werden.⁷²

⁷² Vgl. KAGER 2002, S. 20.

3. Kompositorisches Umfeld

3.1 *Kammermusik 1958* im Kontext von Henzes Kompositionen der späten 1950er Jahre

„Hans Werner Henze hat keinen Stil, aber er hat Stilgefühl, und das ist mehr.“⁷³ Mit diesem Satz DIETHER DE LA MOTTE in seiner Arbeit über den *Prinz von Homburg* ist eine Konstante in Henzes Schaffen angesprochen, die paradoxerweise keine ist: seine ab Mitte der 50er Jahre immer stärker hervortretende stilistische Variabilität – eine Variabilität, die es unmöglich macht, Henze einer Schule zuzuordnen oder ihn als Begründer einer solchen zu sehen (was auch für den von Henze zutiefst verehrten Strawinsky zutrifft)⁷⁴. Henze ist ein Komponist, der alle Mittel und Techniken zur Verfügung haben und diese, wenn es ihm am Platze scheint, auch einsetzen will. Das gilt für die Zwölftontechnik, die der junge Henze bei Fortner nicht erlernte und erst durch den Kontakt mit René Leibowitz sich zu eigen machte, ebenso wie für die tonale Musik, serielle Verfahrensweisen oder Jazz-Idiome – Elemente, die bei Henze, wenn nicht gar im selben Werk, so doch in unmittelbar aufeinander folgenden, parallel anzutreffen sind. Man könnte Henze – und das ist, wie gezeigt wurde, geschehen – Eklektizismus vorwerfen, der sich an allem Möglichen bedient, ohne die Reinheit der ästhetischen Idee zu wahren. Jedoch ist gerade diese Unreinheit Henzes ästhetische Idee. Sein Werk steht damit schon zu einer Zeit für eine Offenheit und eine Pluralität, als diese postmodernen Kategorien noch nicht im Bewusstsein der europäischen Kunst verankert waren. Dieselbe Pluralität offenbart sich unmittelbar in den Werken, die die *Kammermusik 1958* innerhalb von Henzes Schaffen einrahmen. Die folgende Auflistung illustriert dieses Werkumfeld:

- | | |
|------|--|
| 1956 | <i>Maratona</i> . Ballett von Luchino Visconti
<i>Maratona</i> . Ballett-Suite für zwei Jazz-Bands und Orchester
<i>Fünf neapolitanische Lieder</i> („Canzoni 'e copp' 'o tammurro“) auf anonyme Texte des 17. Jahrhunderts für mittlere Stimme und Kammerorchester
<i>Concerto per il Marigny</i> für Klavier und sieben Instrumente |
| 1957 | <i>Undine</i> . Ballett in drei Akten von Frederick Ashton
<i>Undine</i> . Erste Suite aus dem Ballett für Orchester
<i>Undine</i> . Zweite Suite aus dem Ballett für Orchester
<i>Undine. Trois Pas de Tritons</i> aus dem Ballett für Orchester
<i>Hochzeitsmusik aus dem Ballett Undine</i> für sinfonisches Blasorchester
<i>Nachtstücke und Arien</i> . Nach Gedichten von Ingeborg Bachmann für Sopran und großes Orchester |

⁷³ LA MOTTE 1960, S. 67.

⁷⁴ Vgl. LA MOTTE 1960, S. 67.

1958	<i>Sonata per Archi</i> <i>Der Prinz von Homburg</i> . Oper in drei Akten nach dem Schauspiel von Kleist. Für Musik eingerichtet von Ingeborg Bachmann <i>Drei Dithyramben</i> für Kammerorchester <i>Kammermusik 1958</i>
1959	<i>Sonata per Pianoforte</i> <i>Des Kaisers Nachtigall</i> . Pantomime von Giulio di Majo. Frei nach Hans Christian Andersen
1960	<i>Antifone</i> für Orchester <i>Jüdische Chronik</i> für Alt- und Baritonsolo, Kammerchor, zwei Sprecher und ein kleines Orchester, nach Texten von Jens Gerlach. Kollektivkomposition von B. Blacher, P. Dessau, K. A. Hartmann, H. W. Henze und R. Wagner-Regeny. Von Henze: <i>Aufstand</i> .

Abb. 1: Hans Werner Henzes Werke von 1956 bis 1960⁷⁵

In diesem vergleichsweise kleinen und zeitlich eng begrenzten Einblick in Henzes Schaffen ist das hervorstechende Merkmal in der Tat die große stilistische Differenziertheit. Hierfür steht schon *Maratona* für sich genommen, ein frühes Paradebeispiel für Henzes „musica impura“: Dem Orchester sind, durch die Handlung des Balletts bedingt (ein tödlich endender Tanzwettbewerb in der römischen Vorstadt), zwei Bands an die Seite gestellt (eine lateinamerikanische und eine Jazzband), die dem klassisch anmutenden Orchesterklang durchaus populäre Klänge entgegensetzen. In den ebenfalls 1956 für Dietrich Fischer-Dieskau geschriebenen *Fünf neapolitanischen Liedern* sind die zuvor an *König Hirsch* immer wieder hervorgehobenen Anklänge an italienische Folklore, obwohl nur im dritten Satz originalgetreu zitiert, deutlich spürbar. Auf die sich an klassischen Ballettformen orientierende *Undine* folgen die bereits erwähnten *Nachtstücke und Arien*, ein teils fast spätromantisch klingendes, lyrisches Werk, mit dem Henze „wohl die extremste Gegenposition zur sogenannten Darmstädter Schule erreicht“⁷⁶ hatte. Die folgende *Sonata per archi* ist „ein Stück, dem man die ästhetischen und kompositionstechnischen Probleme ansieht, die mich damals bewegten“.⁷⁷ In diesem Werk bleibt Henze noch einem gemäßigten Klang verpflichtet. Dem Paul und Maja Sacher gewidmeten Stück sind vor allem Elemente der klassischen Formen anzusehen, etwa der sonatenhafte Themendualismus des ersten Satzes oder die klar abgesetzten Variationen des zweiten⁷⁸. Von einer hörbar nachvollziehbaren Rückbesinnung auf streng konstruktive Elemente spricht Henze dann im Zusammenhang mit den *Drei Dithyramben* für Kammeror-

⁷⁵ nach dem chronologischen Werkverzeichnis in PETERSEN 1988, S. 264ff.

⁷⁶ HENZE 2001, S. 182.

⁷⁷ HENZE 2001, S. 184.

⁷⁸ KÜHN sieht in den 32 Variationen einen Verweis auf Beethovens *Diabelli-Variationen*; KÜHN 1972, S. 38. Hinzuzufügen wären die 32 Sätze von Bachs *Goldberg-Variationen*.

chester, einer Art Schwesterwerk zur *Kammermusik 1958* (einen Tag nach dieser am 27. November 1958 uraufgeführt) und dem Andenken seines großen Förderers Willy Strecker gewidmet:

„[...] diese[...] für Kammerorchester gesetzten Dithyramben [...] mit ihren pentatonischen Straßenrufen, Ausbrüchen, Lyrismen und mit ihren Ansätzen zu erneutem seriellen Arbeiten. Von nun an würde ich für viele Jahre meiner von Hirschkönigen, Pastoralen und Meermädchen besetzten Vergangenheit eine konstruktive Strenge entgegensetzen.“⁷⁹

Das große Werk jener Zeit ist die Oper *Der Prinz von Homburg*, in dem Henze „die Gegenüberstellung von strenger Dodekaphonie und (cum grano salis) alter Harmonik“⁸⁰ wiederum pointiert in den Mittelpunkt rückte. Zunehmend herber nehmen sich ebenfalls, wenn man etwa die Musik der *Nachtstücke* noch im Ohr hat, die *Sonata per Pianoforte* (Henze spricht im Zusammenhang mit dieser von „neuen Härten“⁸¹) und vor allem die *Antifone* als klangliche und technische Rückkehr zu seriellen Techniken aus. Diese zählen zu den „strengen, masochistischen Etüden“⁸² jener Zeit, was auf den Charakter dieser Werke als Übung serieller Techniken verweist. Bezeichnend ist aber auch in diesen Werken einmal mehr die bewusste Anknüpfung an traditionelle Formen, so in der *Klaviersonate*, deren dritter Satz eine streng durchgeführte Fuge („die erste in Henzes Werk“⁸³) ist.

In ähnlicher Weise wird man auch in *Kammermusik 1958* auf Anklänge an Verschiedenes stoßen: Tonalität, antikisierende Klänge, Dodekaphonie und an strengen Serialismus gemahnende Satzbilder. Das Werk ordnet sich damit personalstilistisch in einen nur schwer zu kategorisierenden technisch-ästhetischen Kontext ein.

3.2 Weitere Werke der Zeit

Die gerade erkannte Schwierigkeit, Henzes Musik der 50er Jahre nur annähernd unter einem Oberbegriff zu subsumieren, potenziert sich bei der Betrachtung der musikalischen Entwicklungen der Zeit insgesamt. Der Versuch, diese anhand weniger Schlüsselwerke angemessen betrachten zu wollen, ist schon im Ansatz zum Scheitern verurteilt. Der in diesem Abschnitt gewagte große Blick ist also in Wahrheit ein kleiner Ausschnitt aus der kompositorischen Wirklichkeit. Die Auslassung von so wichtigen Gestalten wie Mauricio Kagel (der hier im Falle einer erschöpfenden Behandlung als Verfechter Cages hätte näher betrachtet werden müssen), Henri Pousseur, Luciano Berio und anderen ist schwer zu rechtfertigen. Jedoch soll nicht der Versuch unterbleiben, die 1950er Jahre als Brennpunkt der europäischen Avantgarde

⁷⁹ HENZE 2001, S. 194.

⁸⁰ HENZE 2001, S. 195.

⁸¹ Henze am 14. Oktober 1959 an Ingeborg Bachmann; BACHMANN/HENZE 2004, S. 228.

⁸² HENZE 2001, S. 195.

⁸³ GEITEL 1968, S. 80.

zumindest grob als Zeit der Weichenstellungen zu skizzieren, die auch für Henze eine Zeit wesentlicher ästhetischer Entwicklungen gewesen ist, wenn auch – das sei hier schon vorweggenommen – abseits der großen „Entwicklungslinien“.

In der folgenden Übersicht sind Werke von fünf Protagonisten der 1950er Jahre zusammengestellt. Pierre Boulez, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen sind oben schon in Henzes Worten als Hauptvertreter des „Darmstädter Kreises“ gekennzeichnet worden. Die Einbeziehung der erst später von außen zu diesem hinzutretenden John Cage und György Ligeti rechtfertigt sich dadurch, dass gerade von ihren Werken Impulse ausgingen, die das Gesamtbild auf entscheidende Weise ergänzen.

Boulez	Nono	Stockhausen	Cage	Ligeti
<p>1952-54: -<i>Marteau sans maître</i></p> <p>1956: - <i>Musik zur Orestie des Aischylos</i></p> <p>1957: - <i>Dritte Klaviersonate</i></p> <p>1958: - <i>Poésie pour pouvoir</i> für Orchester und Tonband - <i>Doubles</i> für großes Orchester</p> <p>1958-62: - <i>Pli selon pli – Portrait de Mallarmé</i> für Sopran und Orchester</p>	<p>1955: - <i>Canti per 13 strumenti</i> - <i>Incontri</i> für 24 Instrumente</p> <p>1955/56: - <i>Il Canto sospeso</i></p> <p>1956/57: - <i>Varianti</i>, Musik für Violine solo, Streicher und Holzbläser</p> <p>1957/58: - <i>La terra e la compagna. Canti di Cesare Pavese</i></p> <p>1958: - <i>Cori di Didone</i> für Chor und Schlagzeug</p> <p>1959: - <i>Composizione per Orchestra II.</i> <i>Diario polacco '58</i></p>	<p>1954/55: - <i>Elektronische Studien I und II</i></p> <p>1954/55: - <i>Klavierstücke V-X</i></p> <p>1955/56: - <i>Zeitmaße</i> für fünf Holzbläser</p> <p>1955-57: - <i>Gruppen</i> für drei Orchester</p> <p>1956: - <i>Gesang der Jünglinge</i> - <i>Klavierstück XI</i></p> <p>1959: - <i>Zyklus für einen Schlagzeuger</i> - <i>Refrain</i> für drei Spieler</p>	<p>1954-56: - <i>Music for Piano 4-19; 21-36; 37-52; 53-68; 69-84</i> für ein oder mehrere Klaviere</p> <p>1956: - <i>Radio Music</i> für 1 bis 8 Spieler, jeder an einem Radio - <i>27'10.544''</i> für einen Schlagzeuger</p> <p>1957: - <i>Winter Music</i> für ein bis zwanzig Klaviere, - <i>For Paul Taylor and Anita Dencks</i> für Klavier</p> <p>1957/58: - <i>Concert</i> für Klavier und Orchester</p> <p>1958: - <i>Solo for Voice I</i> - <i>Fontana Mix</i> - <i>Aria</i> für Singstimme - <i>Variations I</i> für variable Besetzung, - <i>TV Koeln</i> für Klavier - <i>Music Walk</i> für einen oder mehrere Pianisten</p> <p>1959: - <i>Water Walk</i> - <i>Sounds of Venice</i></p>	<p>1958: - <i>Artikulation</i></p> <p>1958/59: - <i>Apparitions</i> für Orchester</p>

<p>1961: - <i>Structures II</i> für zwei Klaviere</p>	<p>1960: - <i>Sarà dolce tacere</i> (Cesare Pavese) für acht Solostimmen, - "Ha venido". <i>Canciones para Silvia</i> 1960/61: - <i>Intolleranza 1960</i>, Oper in zwei Teilen (Azione scenica)</p>	<p>1959/60: - <i>Carré</i> für vier Orchester und Chöre - <i>Kontakte</i> für elektronische Klänge, Klavier und Schlagzeug oder elektronische Klänge allein</p>	<p>1960: - <i>Music for Amplified Toy Pianos</i> - <i>Cartridge Music</i> für Schlagzeug - <i>Solo for Voice 2</i> - <i>Theatre Piece</i> - <i>Music for „The Marrying Maiden“</i> 1961: - <i>Music for Carillon No. 4</i> für ein elektronisches Instrument mit elektronischer Begleitung - <i>Variations II</i> für variable Besetzung</p>	<p>1961: - <i>Atmosphères</i> für großes Orchester - <i>Trois Bagatelles</i> für Klavier - <i>Fragment</i> für Kammerorchester</p>
--	---	---	--	---

Abb. 2: Kompositionen von Boulez, Nono, Stockhausen, Cage und Ligeti um 1958⁸⁴

Der große Zug, der sich vereinheitlichend in den oben aufgelisteten Werken jener Zeit am ehesten ablesen lässt, ist der von der Verwendung streng prädestinierten Materials zu einem freieren Umgang mit selbigem bis hin zu völlig vom Zufall bestimmten Werken. Mit Boulez' *Marteau sans maître*, Nonos *Canto sospeso* und Stockhausens *Gruppen* sind zunächst drei Hauptwerke der seriellen Musik benannt, die allerdings bereits jedes für sich auf verschiedene Weise mit vorgefertigtem Material operieren. Gleichzeitig entstehen mit Stockhausens *Elektronischen Studien* und dem *Gesang der Jünglinge* Pionierwerke der elektronischen Musik. Eine kompositorische Einbeziehung des Zufalls findet sich dann in Stockhausens *Klavierstück XI*, was zugleich auf John Cage verweist. War Cage im Europa der 1950er Jahren zunächst hauptsächlich als Erfinder des präparierten Klaviers bekannt⁸⁵, so wurden doch seine aleatorischen Kompositionen immer bedeutender. Cages Musik wurde zunehmend als Antwort auf den extremen Serialismus wahrgenommen, der nach einer kurzen Phase der Blüte immer mehr in Frage gestellt wurde. Sein Einfluss zeigt sich z.B. bei Stockhausen im *Zyklus für einen Schlagzeuger*. Mit Cages Auftritt in Darmstadt 1958 (mit dem Vortrag „Changes“) wurde begonnen, abendländisches Komponieren im Ganzen zu hinterfragen. Dem wachsenden Stellenwert des Zufalls, etwa in Cages *Concert*, war man jedoch nicht in jeder Hinsicht zu folgen bereit. So plädierte Boulez für den Kompromiss eines „gelenkten Zufalls“⁸⁶, bzw. für Lösungen wie in seiner *Dritten Sonate*, in der sich die Zufallselemente lediglich auf Satzabfolge und Abfolge der Formteile etc. beschränken. Das Ende der 1950er Jahre brachte somit eine Diskussion über musikalische Formungsmöglichkeiten insgesamt mit sich,

⁸⁴ Die Angaben sind den jeweiligen Werkverzeichnissen in DIBELIUS 1988 entnommen (S. 111f., 129, 156f., 192, 215f.).

⁸⁵ Vgl. MOSCH 2002, S. 1300.

⁸⁶ Vgl. MOSCH 2002, S. 1303.

in der, wie sich etwa am Beispiel von LIGETIS viel zitiertem Aufsatz über „Wandlungen der musikalischen Form“ zeigt, versucht wurde, Auswege aus einer Entwicklung zu finden, die in den Extremen Prädetermination und Aleatorik sich zu verlieren drohte:

„Je dichter das Netz der mit vorgeordnetem Material ausgeführten Operationen, um so höher der Nivellierungsgrad des Ergebnisses. Die totale Durchführung des seriellen Prinzips hebt das Serielle schließlich selbst auf. Grundsätzlich gibt es keinen Unterschied zwischen automatischen Ergebnissen und Zufallsprodukten: Das total Determinierte wird dem total Indeterminierten gleich.“⁸⁷

Auch im Werk Ligetis sind Prädeterminiertheit und Zufall anzutreffen. Bedeutsamer wurden jedoch seine als wahre Innovation rezipierten Klangflächenkompositionen, etwa *Apparitions*. Es wird mit Recht konstatiert werden können, dass das Ende der 1950er Jahre in der kompositorischen Entwicklung der Nachkriegszeit eine Phase tiefgreifender musikalischer Diskussionen markierte. Das Jahr 1958 bietet zudem mit John Cages erstem Auftritt in Darmstadt ein epochales Ereignis, das große Auswirkungen auf die Avantgarde hatte. In diesem Jahr erscheint auch der erste Band der *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, welcher unter anderem Boulez' Aufsatz „Alea“ enthält⁸⁸, in welchem dieser sich kritisch mit Cage auseinandersetzt. Derselbe Band enthält auch einen Beitrag von Henze, der trotz seiner Kürze doch das Wesentliche dessen ausdrückt, was Henzes Position 1958 beschreibt: Er hat mit diesen Entwicklungen kaum mehr etwas zu tun; die ästhetischen Fragestellungen, die in Darmstadt diskutiert werden, sind nicht seine Fragen (obwohl seine Werke in Darmstadt durchaus noch gespielt werden). Zwar greift er in jener Zeit wieder vermehrt einen eher dem Seriellen zuzuordnenden Klang auf, Zufallselemente allerdings vermisst man in seiner Musik. Dies wäre für Henze wohl ein Zugeständnis an ein Gruppenphänomen gewesen, das ihm suspekt gewesen wäre. Analog liest man in seinem Text zu den ersten *Darmstädter Beiträgen*:

„Aber Musik wird nicht von Gruppen geschrieben, sondern von Einzelpersonen, die um so mehr wirken, je stärker in ihrer Arbeit die Spuren von Konformismus sich verringern. [...] „Wir“ stehen alle auf dieser Erde, aber jeder an einer anderen Stelle, jeder für sich allein.“⁸⁹

⁸⁷ LIGETI 2007, S. 92.

⁸⁸ Vgl. BOULEZ 1958.

⁸⁹ HENZE 1958b, S. 83.

4. Die textliche Grundlage

4.1 Friedrich Hölderlin: „In lieblicher Bläue“

Zur angemessenen Betrachtung der *Kammermusik 1958* ist eine isolierte Behandlung der dem musikalischen Werk zugrunde liegenden Dichtung schon deshalb hilfreich, weil diese sich in ihrer Komplexität und ihrem Reichtum beim Hören kaum direkt erschließt. Hier der Text selbst⁹⁰:

In lieblicher Bläue blühet mit dem metallenen Dache der Kirchthurm. Den
umschwebet Geschrey der Schwalben, den umgibt die rührendste Bläue. Die Sonne
geht hoch darüber und färbet das Blech, im Winde aber oben stille krähet die Fahne.
Wenn einer unter der Glocke dann herabgeht, jene Treppen, ein stilles
5 Leben ist es, weil, wenn abgesondert die Gestalt ist, die Bildsamkeit herauskommt
dann des Menschen. Die Fenster, daraus die Glocken tönen, sind wie Thore an
Schönheit. Nämlich, weil noch der Natur nach sind die Thore, haben diese die
Aehnlichkeit von Bäumen des Walds. Reinheit aber ist auch Schönheit. Innen aus
verschiedenem entsteht ein ernster Geist. So sehr einfältig aber die Bilder, so sehr
10 heilig sind die, daß man wirklich oft fürchtet, die zu beschreiben. Die Himmlischen
aber, die immer gut sind, alles zumal, wie Reiche haben diese Tugend und Freude. Der
Mensch darf das nachahmen. Darf, wenn lauter Mühe das Leben, ein Mensch
aufschauen und sagen: so will ich auch seyn? Ja. So lange die Freundlichkeit noch am
Herzen, die Reine, dauert, misset nicht unglücklich der Mensch sich mit der
15 Gottheit. Ist unbekannt Gott? Ist er offenbar wie der Himmel? dieses glaub' ich eher.
Des Menschen Maaß ist's. Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnt der Mensch auf
dieser Erde. Doch reiner ist nicht der Schatten der Nacht mit den Sternen, wenn ich so
sagen könnte, als der Mensch, der heißet ein Bild der Gottheit.

Giebt es auf Erden ein Maaß? Es giebt keines. Nämlich es hemmen den
20 Donnergang nie die Welten des Schöpfers. Auch eine Blume ist schön, weil sie blühet
unter der Sonne. Es findet das Aug' oft im Leben Wesen, die viel schöner noch zu
nennen wären als die Blumen. O! ich weiß das wohl! Denn zu bluten an Gestalt und
Herz, und ganz nicht mehr zu seyn, gefällt das Gott? Die Seele aber, wie ich glaube,
muß rein bleiben, sonst reicht das Mächtige auf Fittigen der Adler
25 mit lobendem Gesange und der Stimme so vieler Vögel. Es ist die Wesenheit, die
Gestalt ist's. Du schönes Bächlein, du scheinst so rührend, indem du rollest so klar,
wie das Auge der Gottheit, durch die Milchstraße. Ich kenne dich wohl, aber Thränen
quillen mir aus dem Auge. Ein heiteres Leben seh' ich in den Gestalten mich
umblühen der Schöpfung, weil ich es nicht unbillig vergleiche den einsamen
30 Tauben auf dem Kirchhof. Das Lachen aber scheint mich zu grämen der Menschen,
nämlich ich hab' ein Herz. Möcht' ich ein Komet seyn? Ich glaube. Denn sie haben die
Schnelligkeit der Vögel; sie blühen an Feuer, und sind wie Kinder an Reinheit.
Größeres zu wünschen, kann nicht des Menschen Natur sich vermessen. Der Tugend
Heiterkeit verdient auch gelobt zu werden von ernstem Geiste, der

⁹⁰ Der Text folgt HÖLDERLIN 2000, S. 1011f., wobei hier aus Platzgründen die Zeilenbrüche geändert sind.

35 zwischen den drey Säulen wehte des Gartens. Eine schöne Jungfrau muß das Haupt umkränzen mit Myrtenblumen, weil die einfach ist ihrem Wesen nach und ihrem Gefühl. Myrten aber giebt es in Griechenland.

Wenn einer in den Spiegel siehet, ein Mann, und siehet darinn sein Bild, wie abgemalt; es gleicht dem Manne. Augen hat des Menschen Bild, hingegen Licht der
40 Mond. Der König Oedipus hat ein Auge zuviel vielleicht. Diese Leiden dieses Mannes, sie scheinen unbeschreiblich, unaussprechlich, unausdrücklich. Wenn aber das Schauspiel ein solches darstellt, kommt's daher. Wie ist mir's aber, gedenk' ich deiner jetzt? Wie Bäche reißt das Ende von Etwas mich dahin, welches sich wie Asien ausdehnet. Natürlich dieses Leiden, das hat Oedipus. Natürlich ist's darum.
45 Hat auch Hercules gelitten? Wohl. Die Dioscuren in ihrer Freundschaft haben die nicht Leiden auch getragen? Nämlich wie Hercules mit Gott zu streiten, das ist Leiden. Und die Unsterblichkeit im Neide dieses Lebens, diese zu theilen, ist ein Leiden auch. Doch das ist auch ein Leiden, wenn mit Sommerflecken ist bedeckt ein Mensch, mit manchen Flecken ganz überdeckt zu seyn! Das thut die schöne
50 Sonne: nämlich die ziehet alles auf. Die Jünglinge führt die Bahn sie mit Reizen ihrer Strahlen wie mit Rosen. Die Leiden scheinen so, die Oedipus getragen, als wie ein armer Mann klagt, daß ihm etwas fehle. Sohn Laios, armer Fremdling in Griechenland! Leben ist Tod, und Tod ist auch ein Leben.

Zunächst einige Angaben zur Überlieferung und zur Textgestalt.⁹¹ Der nach 1806 entstandene dreiteilige reimlose Prosatext (der in der Folge aber mit BÖSCHENSTEIN durchaus Gedicht genannt werden kann⁹²) ist nicht von Hölderlins Hand überliefert, sondern im Roman *Phaëton* (1823) Wilhelm Waiblingers (1804-30), und erhielt wohl auch erst dort seine in der weiteren Überlieferung tradierte Prosaform. Waiblinger war ein begeisterter Hölderlin-Anhänger und wurde dessen erster Biograph (*Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn*, 1831). So entstand auch der *Phaëton*-Roman unter dem überwältigenden Eindruck des *Hyperion*. Der *Phaëton* schildert, unverkennbar an Hölderlin angelehnt, das Leben eines vom Wahnsinn befallenen Künstlers, eines Bildhauers. Hölderlins Text erscheint am Schluss des Romans, folgendermaßen eingeführt: „Alles, was er bekommen konnte von Papier, überschrieb er in dieser Zeit. Hier sind einige Blätter aus seinen Papieren, die zugleich einen tiefen Blick in den schrecklichen Zustand seines verwirrten Gemüthes geben. Im Original sind sie abgetheilt, wie Verse, nach Pindarischer Weise.“

Aus dieser Überlieferungssituation ergeben sich selbstverständlich Zweifel, ob es sich bei dem Gedicht tatsächlich um einen Hölderlin-Text handelt, und wenn ja, ob er nicht von Waiblinger, der ja offenbar die ursprüngliche Versstruktur in Prosa umgewandelt hat, auch inhaltlich verändert wurde. Das Erscheinen von Leitbegriffen wie „Maß“ und „Reinheit“ im

⁹¹ Die Angaben wie auch das Zitat aus Waiblingers Roman folgen den Erläuterungen in HÖLDERLIN 2003, S. 211.

⁹² Vgl. BÖSCHENSTEIN 1991, S. 133.

Phaëton, die sich deutlich als Elemente des Gedichts identifizieren lassen (auch die „drei Säulen“, die „Blume“, die „Myrten“ und „Rosen“, „Griechenland“, die „Milchstraße“, die „Kometen“, das „Auge Gottes“ sind in Waiblingers Roman anzutreffen), belegt eine enge Verflechtung von Gedicht und Roman.⁹³ Trotz der unsicheren Überlieferungssituation haben jedoch einige Hölderlin-Forscher nicht gezögert, gerade *In lieblicher Bläue*, das auch in den gängigen Hölderlin-Ausgaben – so der Stuttgarter wie der Frankfurter Ausgabe – enthalten ist, zu einem zentralen Text ihrer Untersuchungen zu machen.⁹⁴ Für Hölderlins Autorenschaft spricht ebenfalls, dass „der junge Waiblinger nach allem, was sonst von ihm vorliegt, niemals imstande war, eine so prägnante Dichtung zu verfassen, sie aufgrund von Anregungen durch Hölderlinterexte oder -worte zu formulieren oder sie aus solchen Elementen zu komponieren.“⁹⁵ Dennoch herrscht keine einhellige Meinung über die Echtheit des Textes und insgesamt sind die philologischen Untersuchungen rar gesät.

Der nun folgende Versuch einer Annäherung an den Text beansprucht nicht, seinem Gegenstand im Ganzen gerecht zu werden. So ist die Offenlegung der ohne Zweifel vorhandenen und von der Forschung belegten intertextuellen Anknüpfungspunkte⁹⁶ sowie eine Einordnung in und Bezugnahme auf Hölderlins Werk insgesamt hier kaum möglich; vielmehr geht es um eine nah am Text selbst sich bewegende Interpretation, die nicht literaturwissenschaftlichen Maßstäben gerecht zu werden anstrebt, sondern dem Hörer von Henzes Musik Hilfestellung sein will. Denn der Sinn des Textes erschließt sich nicht sofort. Dies liegt zum einen an der zum Teil sehr komplizierten Syntax und Wortwahl, in der Hölderlin „tief geprägt von seiner Übersetzungsarbeit versuchte, mit deutschen Worten griechisch zu schreiben“⁹⁷, zum anderen an der scheinbaren Disparatheit der Bilderfülle, die der Text bietet. Der Versuch, interpretatorisch einen großen Bogen zu schlagen, mag jedoch den Blick fürs Detail öffnen: „Die eigentümliche Struktur des Textes verbirgt unter dem Schein von Diskontinuität dichte Kohärenz, welche, aufgedeckt, dann doch wieder die einzelne Formulierung freilässt.“⁹⁸

Es ist wohl nicht falsch, wenn auch nicht viel mehr als ein Gemeinplatz, festzustellen, das Gedicht sei eine tiefgründige Reflexion über den Zusammenhang von Mensch, Natur und Göttlichkeit. Dabei ist es kein Text, der Wahrheiten zu verkündigen vorgibt, sondern Ge-

⁹³ Vgl. BÖSCHENSTEIN 1991, S. 135: BÖSCHENSTEIN geht davon aus, dass Waiblingers Roman unter der direkten Anregung Hölderlinscher Texte entstanden ist, unter denen sich auch der schließlich im Roman wiedergegebene befand.

⁹⁴ Vgl. BÖSCHENSTEIN 1991, S. 131f.

⁹⁵ BÖSCHENSTEIN 1991, S. 133.

⁹⁶ KUDSZUS 1969 verweist in seiner Abhandlung auf die zahlreichen Beziehungen zu Hölderlins „Griechenland“-Gedicht „O ihr Stimmen des Geschicks“.

⁹⁷ BÖSCHENSTEIN 1991, S. 150; hier finden sich auch Belege für quasi-griechische Formulierungen im Text.

⁹⁸ BÖSCHENSTEIN 1991, S. 149.

danken abwägt und vorsichtig vorträgt. Textstellen wie „dieses glaub’ ich eher“ (15f.⁹⁹), das wiederholt anzutreffende „scheinen“ (41, 51) oder „Die Seele aber, wie ich glaube, muß rein bleiben“ (23f.) belegen dieses. Das Gedicht hebt an mit der Schilderung eines harmonischen Bildes, in welchem natürliche und kulturelle (insofern menschliche) Aspekte sich im Einklang befinden: Mittag, Sonnenschein, eine Kirche, Schwalben. Das Blau des Himmels, Zeichen von Göttlichkeit, denn Gott ist „offenbar wie der Himmel“ (15), wird in der Spiegelung des Kirchdaches nachgeahmt und deutet auf eine Vereinigung von Himmel und Erde, eine Spiegelung himmlischer Schönheit auf Erden. Hier, auf Seiten der Menschen, ist die himmlische Schönheit durch Reinheit zu erlangen, wenn diese durch einen „ernsten Geist“ (9) hervorgebracht wird. Dieser ernste Geist entsteht „innen aus Verschiedenem“ (8f.), wobei das „Verschiedene“ ambivalent zu interpretieren ist. Es kann Verschiedenartiges meinen, etwa die Zweiheit von Leben und Geist, die in Hölderlins Spätwerk häufig thematisiert wird¹⁰⁰ und deren Wechselwirkungen einen „ernsten Geist“ entstehen lassen, oder aber „Vergangenes“, „Verstorbenes“, womit schon hier auf das Moment der Erinnerung, der Retrospektion, auf eine ideale Vergangenheit verwiesen wäre, aus der heraus sich der „ernste Geist“ des Menschen bildet.¹⁰¹ Der Mensch darf in Freundlichkeit, die Inbegriff der Reinheit ist, nach Göttlichem streben. FRANK hat diese Kernaussage des Textes so formuliert: „Der Wunsch, die Sehnsucht nach dem Göttlichen, das in manchem Irdischen aufleuchtet, gehört wohl zum wahren Dasein des Menschen, zu seiner ihm möglichen Schönheit und Reinheit.“¹⁰² Derjenige Mensch von „ernstem Geiste“ also darf nach dem Himmlischen streben, wenn er „heißt ein Bild der Gottheit“ (18), wenn ihm „Gott das Maß ist“¹⁰³.

An dieses göttliche Maß knüpft der zweite Teil an. Er treibt die Orientierung gen Himmel voran, indem ein irdisches Maß verneint wird. Die empirischen Phänomene der Welt, die schon im ersten Teil auftauchten, werden noch deutlicher mit einer metaphysischen Bedeutung versehen. So ist etwa die Blume schön, weil sie unter der (himmlischen) Sonne blüht.¹⁰⁴ Auch das Bächlein, das dem lyrischen Ich ebenso wie die Bläue des Kirchturms „rührend“ (2, 26) erscheint, ist Offenbarung des Göttlichen. „Durch die Natur und ihre Erscheinungen leuchtet das Himmlische, leuchten die Himmlischen; so jedenfalls erscheint sie dem Menschen, der von ernstem Geiste [...] ist [...]“¹⁰⁵ Jedoch kann das Ich das Göttliche zwar erkennen, aber nicht erlangen. „Thränen quillen aus dem Auge“ (28), denn die vollkommene Rein-

⁹⁹ Die Zeilenangaben beziehen sich auf die oben wiedergegebene Textgestalt.

¹⁰⁰ Vgl. BÖSCHENSTEIN 1991, S. 137.

¹⁰¹ Diese Deutung vertritt BÖSCHENSTEIN 1991, hier: S. 137.

¹⁰² FRANK 1994/95, S. 199.

¹⁰³ FRANK 1994/95, S. 197.

¹⁰⁴ Vgl. FRANK 1994/95, S. 197.

¹⁰⁵ FRANK 1994/95, S. 197.

heit ist eine Utopie, die sich im phantastischen Bild des Kometen manifestiert – eine Utopie, die den Blick am Ende des zweiten Teils zurückwendet ins antike Griechenland. „Säulen“ (35) und „Myrten“ (36) deuten dies an, der „Garten“ (35) verweist auf eine abgetrennte Sphäre,¹⁰⁶ bevor „Griechenland“ (37) wie ein Zauberwort explizit erscheint, eine „Tiefenerinnerung an den vergangenen, ursprünglich-göttlichen Einheitszustand“¹⁰⁷ beschwörend.

Der dritte Teil wird eingeleitet durch ein Bild der Selbstreflexion – im konkreten Sinn durch den Spiegel und darüber hinaus im Sinne der Suche nach Selbsterkenntnis. Die letztendliche Erkenntnis liegt jedoch außerhalb des menschlichen Zugangs und ist der Sphäre des Himmlischen vorbehalten: „Augen hat des Menschen Bild, Licht hingegen der Mond.“ (39f.) Das Gedicht wendet sich, obzwar gedanklich im antiken Mythos verweilend, dem menschlichen Leid zu. Der verzweifelt nach Wahrheit suchende Ödipus, mit einem „Auge zuviel“ (40), wird zwangsläufig zum Leidtragenden durch eine „Maßlosigkeit des Suchens“¹⁰⁸ und wird, neben dem leidenden Herkules und den Dioskuren, nun vom Ich auch direkt angesprochen: „Wie ist mir’s aber, gedenk ich deiner jetzt.“ (42f.) Das Bächlein des zweiten Teils ist nun zu reißenden Bächen geworden (43), die bedrohliche Wirkung auf den leidenden, schuldbefleckten¹⁰⁹ Menschen ausüben. Gegenbild sind die (mythisch-entrückten) „Jünglinge“ (50), die, Phaëton gleich, auf den Strahlen der Sonne himmlische Bahnen beschreiten. Jedoch ist die zuvor verheißene Utopie durch das Leid in Frage gestellt: „Sohn Laios, armer Fremdling in Griechenland!“ (52f.) Dieser Ausruf drückt die unauflösbare Verstrickung des suchenden, irrenden und leidenden Ödipus aus. Aus diesem Leid führt allein der Tod, der dann, wie es der finale Chiasmus des Gedichts formuliert, für den Leidenden zum Leben werden kann. Durchaus spricht hieraus eine Jenseitsvorstellung christlicher Tradition – wodurch eine Brücke zum Beginn des Textes geschlagen wird, der mit der Betrachtung eines Kirchturms in der Mittagssonne seinen Ausgang nahm. Die pessimistische Wendung des letzten Teils wird damit relativiert und der Blick freigegeben auf eine mögliche Erlösung.

4.2 Hölderlins Bedeutung für Henze

Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen Eichendorff und Heine ist die musikalische Rezeption Hölderlins im 19. Jahrhundert nicht sonderlich bemerkenswert. (Eine große Ausnahme bildet hier Brahms’ *Schicksalslied* op. 54.) Das 20. Jahrhundert entdeckte sich Hölderlin neu. Max

¹⁰⁶ Vgl. FRANK 1994/95, S. 199.

¹⁰⁷ FRANK 1994/95, S. 204.

¹⁰⁸ BÖSCHENSTEIN 1991, S. 145.

¹⁰⁹ KUDSZUS weist auf die Bedeutung der Befleckungsmetapher im Zusammenhang mit der Figur des Ödipus (im Sinne einer unwissentlichen Verstrickung in Schuld) hin, die sich etwa auch in Hölderlins Sophokles-Übersetzung zeige: KUDSZUS 1969, S. 135f.; Vgl. auch HÖLDERLIN 2003, S. 212.

Reger komponierte nach der Jahrhundertwende mehrere Werke nach Texten Hölderlins (etwa die *Lieder* op. 75, 1904). 1921 schrieb Richard Strauss *Drei Hymnen nach Gedichten von Friedrich Hölderlin für hohe Singstimme und Orchester* op. 71. Weiterhin zu nennen wären die *Sechs Lieder* nach Gedichten von Hölderlin (1933-35) von Paul Hindemith und die 1934 entstandenen *Vier Gesänge nach Worten Friedrich Hölderlins* von Henzes Lehrer Wolfgang Fortner. Auch das *Hollywooder Liederbuch* (1942-43) von Hanns Eisler enthält sechs *Hölderlin-Fragmente*. (Man beachte die Namensgebung, die Henze später bei der Auskopplung der Sätze für Tenor und Gitarre aus der *Kammermusik 1958* übernahm.) Möglicherweise direkt angeregt durch Henzes *Kammermusik 1958* sind Britten's *Sechs Hölderlin-Fragmente* op. 61. CARPENTER zufolge komponierte Britten die Stücke im Sommer 1958¹¹⁰, als er bereits Kenntnis von der ihm gewidmeten *Kammermusik 1958* hatte¹¹¹. Das Moment des Fragmentarischen wird später bei Wolfgang Rihm in den *Hölderlin-Fragmenten* (1977) ebenso hervorgehoben wie in Nonos Streichquartett *Fragmente – Stille, An Diotima* (1979-80). Schnell wird die Liste der Komponisten, die im 20. Jahrhundert Hölderlin vertonten, unübersichtlich (Maderna, Holliger, Ligeti, Kurtág, Zender u. a.). Obwohl das Gedicht *Hälfte des Lebens* im 20. Jahrhundert quantitativ die meisten Vertonungen erfährt¹¹², liegt der Schwerpunkt der Hölderlin-Rezeption deutlich auf den Gedichten der Turmzeit, also den spätesten Texten. Das Fragmentarische, das den Texten häufig faktisch zu Eigen ist, spiegelt sich dann in den musikalischen Titeln wieder. Eine ergänzende, kommentierende, interpretierende Behandlung dieses Fragmentarischen durch die Musik ist wohl eine Absicht bei der Vertonung. Text und Musik gehen so eine Verbindung ein, bei der, in Ingeborg Bachmanns Sinne, die eine Seite auf die andere angewiesen ist.

Obwohl Henze Hölderlins Lyrik verehrt (er bemerkt an einer Stelle „daß es musikalische Formen sind, daß ihre Musik beim Lesen schon zu tönen beginnt.“¹¹³), hat er sich bis heute nur in wenigen Werken dessen Dichtung zugewandt. Neben der *Kammermusik 1958* bezieht sich die *VII. Symphonie* (1983-94), deren letzter Satz das berühmte *Hälfte des Lebens* zugrunde liegt¹¹⁴, auf Hölderlin.

Mit *In lieblicher Bläue* vertonte Henze einen Text, in dem einige Sätze für ihn seinerzeit geradezu programmatische Bedeutung enthalten haben könnten. So heißt es im ersten Teil: „So sehr einfältig aber die Bilder, so sehr heilig sind die, daß man wirklich oft fürchtet die zu beschreiben.“ Diese im Kontext des Textes poetologische Formulierung, die von der Schwierigkeit des Dichters spricht, die simple göttliche Reinheit, die sich ihm in der Natur offenbart,

¹¹⁰ CARPENTER 1992, S. 388.

¹¹¹ Vgl. Britten's Brief vom 19. Mai 1958, besprochen in Kap. 5.1.

¹¹² LAWITSCHKA 2002, S. 500.

¹¹³ HENZE 1983, S. 145.

¹¹⁴ Vgl. FREYBERG 2003.

mit Worten zu fassen, lässt sich auf den Komponisten und dessen Ringen um Schönheit und Wohlklang in zeitgemäßer Form übertragen. Wenn Henze viel später gegenüber Lachenmann davon spricht, der Künstler dürfe Utopien erschaffen, so könnte man meinen, aus seinen Worten Hölderlin herauszuhören. Gleiches gilt für eine spätere Stelle, wo es heißt: „Die Himmlischen aber, die immer gut sind, alles zumal, wie Reiche, haben diese, Tugend und Freude. Der Mensch darf das nachahmen. Darf, wenn lauter Mühe das Leben, ein Mensch anschauen und sagen: so will ich auch seyn? Ja. So lange die Freundlichkeit noch am Herzen, die Reine, dauert, misset nicht unglücklich der Mensch sich mit der Gottheit.“

Eine wichtige Gemeinsamkeit von Henze und Hölderlin ist die Bedeutung der griechischen Antike für ihr Schaffen. Hölderlins Beschäftigung mit der Antike als Übersetzer, aber auch in seinem dichterischen Werk, ist unübersehbar. In ähnlicher Weise ist Henzes Werk von antiken Stoffen durchzogen, was schon die Nennung einiger Werke zeigt: *Apollo et Hyazinthus* (1949), *Drei Dithyramben* (1958), *The Bassarids* (1964/65), *Musen Siciliens* (1966), *Orpheus* (1978), *Venus und Adonis* (1993-95), *Phaedra* (2004-07).

Wie Henzes Schönheitsbegriff insgesamt schon als stark traditionsgebunden gekennzeichnet wurde, ist ihm auch die Antike Quelle idealer Schönheit. Dies wird besonders in der *Kammermusik 1958* deutlich, die sowohl textlich als auch in Hinblick auf ihre musikalische Substanz und Instrumentation deutlich auf die Antike bezogen ist, was in den folgenden Abschnitten noch zur Sprache kommen wird.

5. Entstehungsgeschichtliche Untersuchungen

5.1 Auftrag und Widmung

Die *Kammermusik 1958* wurde als Kompositionsauftrag für den Norddeutschen Rundfunk im Rahmen der Konzertreihe „das neue werk“ komponiert. Die Uraufführung fand am 26. November 1958 im kleinen Sendesaal des Norddeutschen Rundfunks Hamburg mit Orchestermitgliedern des NDR, Peter Pears (Tenor) und Julian Bream (Gitarre) unter der Leitung des Komponisten statt.¹¹⁵ Der Kompositionsauftrag für ein neues eigens für das „neue werk“ komponiertes Stück (die anderen für die Konzertreihe geschriebenen Werke Henzes waren die Funkoper *Ein Landarzt*, 1951 und die *Sinfonischen Etüden*, 1955) war nach KELLERSMANN schon im Frühjahr 1956 ergangen und mit Vorschuss versehen worden.¹¹⁶ Von der Erteilung des Auftrages bis zu dessen Erfüllung durch die Aufführung der *Kammermusik 1958* vergingen also nahezu drei Jahre. Erst im März 1958 hat Henze offenbar ein Kompositionsprojekt im Sinn, das er dem NDR zur Erfüllung des Auftrags anbieten will. Herbert Hübner, dem künstlerischen Leiter des „neuen werks“, kündigt er brieflich an:

„ich plane ein neues stueck, eine art kantate fuer tenor und mehrere instrumente, darunter eine solistische gitarre. die idee kommt von dem englischen saenger peter pears und dem gitarristen julien [sic] bream, denen ich seit jahren etwas derartiges versprochen habe.“¹¹⁷

Auch Ingeborg Bachmann gegenüber spricht Henze von dem neuen Stück: „invece plane ich schon noch ein anderes werk, für kammermusik und gesang“.¹¹⁸

Die Konzipierung des Tenorparts für Peter Pears und der Gitarrenpartie für Julian Bream (zwei Interpreten, die zum damaligen Zeitpunkt bereits eine enge künstlerische Zusammenarbeit verband¹¹⁹) war für Henze so verbindlich, dass er einzig diese für die Uraufführung vorsah:

„denn es gibt wenige, wenn es ueberhaupt jemanden gibt, der mein werk in der ihm innewohnenden technischen und geistigen schwierigkeit so singen koennte wie pears, ganz zu schweigen davon, dass es kaum einen gitarrespieler in deutschland geben duerfte, der aehnliches zustande zu bringen in der lage waere wie julien [sic] bream.“¹²⁰

Diese Bemerkung Henzes ist keineswegs unberechtigt, wenn man bedenkt, dass die Uraufführung von Boulez' *Marteau sans maître* 1954 um ein halbes Jahr verschoben werden musste, weil kein Gitarrist zu finden war, der sich zutraute, den Gitarrenpart zu überneh-

¹¹⁵ KELLERSMANN 2003, S. 139; Vgl. HENZE 2001, S. 193f. sowie HENZE 1996a, S. 156.

¹¹⁶ Vgl. KELLERSMANN 2003, S. 146.

¹¹⁷ Brief von Henze an Herbert Hübner vom 05. März 1958; zit. n.: KELLERSMANN 2003, S. 147.

¹¹⁸ Henze am 17. April 1958 an Ingeborg Bachmann; BACHMANN/HENZE 2004, S. 194.

¹¹⁹ Pears und Bream pflegten vor allem das Repertoire der englischen Lautenlieder der Renaissance; ebenfalls 1958 komponierte zudem Benjamin Britten den Zyklus *Songs from the Chinese op. 58* für hohe Stimme und Gitarre, der im Juni 1958 auf dem Aldeburgh Festival von Pears und Bream uraufgeführt wurde; vgl. die Angaben in der Notenausgabe Benjamin Britten: *Songs from the Chinese op. 58 for High Voice and Guitar* B.&H. 18505, London u. a.: Boosey & Hawkes 1959.

¹²⁰ Brief von Henze an Herbert Hübner vom 07. März 1958; zit. n.: KELLERSMANN 2003, S. 147.

men.¹²¹ Eine weitere Verbreitung des Werkes wollte Henze in diesem Sinne wahrscheinlich damit ermöglichen, dass er den Gitarrenpart laut Partitur zur alternativen Besetzung mit einer Harfe freigab. Hierin dürfte der Komponist allerdings nur eine zweitbeste Variante gesehen haben, ist das Werk doch eindeutig auf den Gitarristen Bream zugeschnitten.¹²² Mit den Interpreten, die Henze bei der Konzeption des Werkes im Sinn hatte, ist allerdings auch ein Komponistenkollege eng verknüpft, dem das Werk schließlich gewidmet wurde: Benjamin Britten. Britten und Pears hatte Henze 1956/57 durch den Kunsthistoriker Ludwig Prinz von Hessen und bei Rhein und dessen Frau Margaret Geddes kennen gelernt.¹²³ Über seine damalige Meinung von Britten sowie zur Widmung der *Kammermusik* gibt Henze an:

„Gewidmet ist das Werk Benjamin Britten, dessen Musik ich damals derartig verehrte, daß man es an einigen Stellen in meiner eigenen deutlich hören konnte, wenn auch in dieser Kammermusik zum ersten Male wohl so richtig *outspokenly*.“¹²⁴

Britten's Musik war für Henze in jener Zeit ein ästhetisch überzeugendes Gegenbild zu derjenigen der Wiener Schule und damit im weiteren Sinne des „Darmstädter Kreises“. Am 24. März 1958 schreibt er an Ingeborg Bachmann:

„dann legte ich eine schöne platte auf „serenade für tenor, horn und streicher“ von bejamin britten die mir wirklich sehr gefiel, dann das klavierkonzert von schönberg, das mich sehr deprimierte. also der schöne britten den muss man verachten, weil er doch nicht atonal schreibt, und dieses scheusslich klingende schönberg-stück muss man verehren...??...??“¹²⁵

Britten wie auch Henze waren in Kreisen der Avantgarde nicht oder nicht mehr ganz salonfähig; vor allem war es ADORNO, der die seiner Ansicht nach „auftrumpfende Dürftigkeit Benjamin Britten's“¹²⁶ öffentlich diskreditierte. Henze hingegen fühlte sich dem älteren Kollegen verbunden. So unterschiedlich ihre jeweilige Musik auch klingt, sie war für den jeweils anderen überzeugend und führte zu einem von großer gegenseitiger Achtung geprägten Verhältnis. Das zeigt sich etwa in einem Brief Britten's an Henze vom 19. Mai 1958¹²⁷, in dem er sich für die Widmung der *Kammermusik 1958* bedankt, die ihm anscheinend, da er die Musik selbst mit keinem Wort kommentiert, noch nicht in Noten vorliegt:

¹²¹ Vgl. GLASENAPP 1991, S. 3; letzten Endes übernahm Anton Stingl die Aufgabe.

¹²² Vgl. auch PALMER 1982, S. 80.

¹²³ HENZE 2001, S. 193.

¹²⁴ HENZE 2001, S. 193.

¹²⁵ BACHMANN/HENZE 2004, S. 186.

¹²⁶ ADORNO 1997c, S. 16.

¹²⁷ Brief von Benjamin Britten an Hans Werner Henze vom 19. Mai 1958; Sammlung Hans Werner Henze, Paul Sacher Stiftung Basel. Das Zitieren unveröffentlichter Briefe erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Britten-Pears Library Aldeburgh und der Paul Sacher Stiftung.

My dear Hans,

What a very exciting letter! It is wonderful to know you are writing such a splendid sounding work, that will be for Peter & Julian, that we can perhaps do the first English performance at Aldeburgh, & that it is dedicated to me is a particular thrill. Since I first heard your music I have felt that you were a composer who had something to say to me, & said it in a way I liked. And with [...] piece (above all, in the very few moments of König Hirsch which I was able to hear in Berlin 18 months ago) my view is confirmed – you interest me more than anyone writing in Germany today and many other countries too!

So a dedication, & with the reasons in your letter, is a greatly touching gesture. Thank you, my dear, very much. I am very honoured.

I hope the dates work out so that Peter can do it in Hamburg – but he is so busy, one way and another next year – however let us definitely do it in Aldeburgh next year. We will build a nice programme around it. [...]

One day too, we must visit you in Naples! Many things to look forward to. I envy you your Greece trip.

Peter is in Germany but sends his love with mine, & many, many thanks for the new work, as do I, & look forward to hearing it.

Much love

Ben

[...]

Der freundschaftliche Kontakt zwischen den Kollegen blieb bestehen. So sichert Britten Henze 1969 zu, „daß er und sein Festival mich immer mit offenen Armen empfangen würden, wann immer ich Schwierigkeiten hätte, irgendwo ein neues Stück herauszubringen.“¹²⁸ Die Uraufführung von Henzes Rezital *El Cimarron* fand dementsprechend 1970 in Aldeburgh statt. Gleichwohl blieb die direkte Kooperation der beiden Komponisten auf wenige Gelegenheiten beschränkt. Im Jahr 1972¹²⁹ schreibt Britten an Henze:

My dear Hans,

[...] Although our paths seldom cross I think about you, & we talk about you frequently, & always with affection. You are one of the few contemporaries whose work I really admire, & wait for eagerly. [...] My warm love & admirations, dear Hans.

Yours ever

Ben

Ein berührendes Zeugnis der Zuneigung für den Kollegen und Freund stellen Henzes Geburtstagsgrüße an den sechzigjährigen Britten dar:

„My best wishes
to dear Ben
whose music gave me so much joy
and helped me to find my own way.
I wish you good health again
and all the necessary vigour to
write more beautiful works – and
so much happiness in the future

Hans Werner Henze”¹³⁰

¹²⁸ HENZE 2001, S. 342.

¹²⁹ Brief von Benjamin Britten an Hans Werner Henze vom 5. Mai 1972; Sammlung Hans Werner Henze, Paul Sacher Stiftung.

¹³⁰ HENZE 1973.

Mit diesen Zeilen spricht Henze an, wie wichtig das Vorbild des älteren Britten für ihn als junger Mann gewesen ist, gerade vielleicht in Zeiten der ästhetischen Standortbestimmung, in die auch die *Kammermusik 1958* fällt.

Zur Frage, wann genau die *Kammermusik 1958* komponiert wurde, finden sich widersprüchliche Angaben. In seinem 1996 herausgegebenen Werkverzeichnis äußert sich Henze wie folgt: „Eine Anzahl der Entwürfe für dieses Werk machte ich im Sommer 1958 in Griechenland.“¹³¹

Analog liest man in der Autobiographie: „*Kammermusik 1958* [...] hatte ich erst nach der Griechenlandreise beenden und ausarbeiten können, und deswegen kommt es mir so vor, als hätten griechische Eindrücke und Erinnerungen hineingespielt.“¹³²

Über die Griechenlandreise gibt Henze an: „Im Mai und Juni [1958] machten Klaus Geitel und ich mit zwei Freunden eine Autoreise nach Griechenland. [...] In Nauplion [...] arbeitete ich gelegentlich an den Skizzen zu meiner *Kammermusik*.“¹³³ Die Datierung dieser Reise wird durch die Briefe an Ingeborg Bachmann belegt. Der letzte Brief aus Neapel trägt das Datum 13. Mai, den nächsten im publizierten Briefwechsel enthaltenen Brief schreibt Henze am 13. Juni aus dem griechischen Larissa.¹³⁴ Die genaue Datierung der Rückkehr nach Neapel ist nicht zweifelsfrei rekonstruierbar. Am 24. April¹³⁵ hatte Henze geschrieben: „das neueste ist dass ich gegen den 22. Juni schon aus griechenland zurück bin“. Wir können also die Dauer der Reise als vom ca. 15. Mai bis ca. 22. Juni annehmen, was ziemlich genau den oben zitierten Angaben entspricht. Nun zu den Widersprüchen: Die Reinschrift der Partitur der *Kammermusik 1958*¹³⁶ ist unterschrieben mit „Napoli, 22 Maggio 1958, Hans Werner Henze“; diese Unterschrift wurde auch in die Druckpartitur übernommen. Wenn nun dieses Datum stimmt, so hätte Henze sehr schnell gearbeitet, denn begonnen hat er das Werk offenbar nicht vor dem 18. April. Unter diesem Datum schreibt er an Ingeborg Bachmann: „ich fange nun auch gleich mit der hölderlin-kantate an“¹³⁷. Er hätte aber vor allem nicht, wie später behauptet, Eindrücke seiner Griechenlandreise in das Werk einfließen lassen können –freilich eine wundervolle Vorstellung, wenn man die gesamte Thematik des Werkes bedenkt. Wie der oben zitierte Brief an Britten zeigt, hat Henze diesem vor dem 19. Mai bereits die Absicht, ihm das Werk zu widmen und die Konzeption für die Solisten Pears und Bream mitgeteilt. Britten's Satz „I envy you your Greece trip.“ (s. o.) bezieht sich aber wohl auch auf die noch bevorstehende Griechenlandreise. Eine weitere wichtige Quelle ist ein leider undatierter, sich

¹³¹ HENZE 1996a, S. 156.

¹³² HENZE 2001, S. 193f.

¹³³ HENZE 2001, S. 186f.

¹³⁴ Vgl. BACHMANN/HENZE 2004, S. 201f.

¹³⁵ Henze an Ingeborg Bachmann am 18. April 1958; BACHMANN/HENZE 2004, S. 197.

¹³⁶ Sie gehört zur Sammlung Hans Werner Henze der Paul Sacher Stiftung Basel.

¹³⁷ Henze an Ingeborg Bachmann am 18. April 1958; BACHMANN/HENZE 2004, S. 197.

aber zweifelsfrei auf die *Kammermusik 1958* beziehender Brief von Peter Pears an Henze¹³⁸, der 1958 aus dem Hotel Schweizerhof in Luzern geschickt wurde. Zur Datierung lässt sich ermitteln, dass Pears im Sommer 1958 bei den ehemals so genannten Internationalen Musikfestwochen Luzern auftrat. Am 24. und 25. August präsentierte er mit dem Collegium Musicum Zürich unter Paul Sacher im Rahmen der Serenade vor dem Löwendenkmal Britten von Henze so geschätzte *Serenade für Tenor, Horn und Streicher* op. 31.¹³⁹ Es ist anzunehmen, dass er einen bis zwei Tage vor dem Auftritt in Luzern angekommen ist, so dass der Brief mit einiger Wahrscheinlichkeit zwischen dem 22. und 25. August 1958 geschrieben wurde. Henze hatte Pears zu diesem Zeitpunkt offenbar das fertige Werk zugesandt. Wäre dieses aber schon am 22. Mai vollendet gewesen, so hätte Pears wohl etwas früher Notenmaterial erhalten müssen, zumal, wie der Wortlaut des Briefes verdeutlicht, das Werk einige Schwierigkeiten für ihn bereithielt.

Ohne Datum [wohl 22.-25. August 1958],
Hotel Schweizerhof Lucerne

My dear Hans.

Thank you very much. Yes, the score has arrived & I am terrified. I am cancelling my holiday & shall go to a monastery!

I know what you mean. That it is suitable for my voice. It is really beautifully written for a young voice & I am an old dull fellow. Anyway, I will do my very best for you.

The ones with guitar are lovely. I can judge that already. But oh "Gibt es auf Erden" eine [sic] Sänger?!

A lovely poem, too. I have it in my Hölderlin Volume with English translation.

Thank you very much, dear Hans –

Your alarmed

Peter

Aufgrund der dargelegten Widersprüche kann davon ausgegangen werden, dass die Datierung des Werkes in der Reinschrift und somit auch der Druckpartitur falsch ist. Möglich wäre eine bewusste Rückdatierung des Werkes Henzes aus finanziellen Gründen, um eventuell Vereinbarungen, die mit dem Kompositionsauftrag zusammenhängen, zu entsprechen. Dazu würde die Fortsetzung einer oben schon zitierten Briefstelle passen: „ich fange nun auch gleich mit der hölderlin-kantate an und das gibt auch schon wieder was, ende mai, denke ich.“¹⁴⁰ Offenbar war die Fertigstellung des Werkes, oder zumindest die Auszahlung des Honorars, für Ende Mai geplant. (Immerhin war der schon mit Vorschuss bedachte Kompositionsauftrag bereits zwei Jahre zuvor erteilt worden.) Möglich wäre, dass die Griechenlandreise Henze von der fristgerechten Beendigung des Werkes abhielt, so dass er diese im Nachhinein zu suggerieren versuchte.

¹³⁸ Der Brief ist Teil der Sammlung Hans Werner Henze an der Paul Sacher Stiftung Basel.

¹³⁹ Die Angaben zu Pears' Auftritt in Luzern verdanke ich einer schriftlichen Mitteilung von Herrn Erich Singer.

¹⁴⁰ Henze an Ingeborg Bachmann am 18. April 1958; BACHMANN/HENZE 2004, S. 197.

Obwohl die Hamburger Uraufführung der *Kammermusik 1958* im Rahmen des „neuen werks“ von Henze als Erfolg gewertet wurde¹⁴¹, blieb es für lange Zeit das letzte Werk, das dieser für die Hamburger Konzertreihe schrieb, und auch das letzte, an dem er hier persönlich mitwirkte.¹⁴² Die Gründe für das Ende einer zuvor sehr regen Zusammenarbeit zwischen dem „neuen werk“ und Henze sind nicht eindeutig zu klären. Sicher ist, dass Henze sich ab 1961 so sehr mit Herbert Hübner (wie auch mit Heinrich Strobel in Donaueschingen) entzweit hatte, dass eine weitere Zusammenarbeit unterblieb. Erst 2001 wurde zum 75. Geburtstag des Komponisten und zum 50jährigen Jubiläum der Konzertreihe *Scorribanda Sinfonica* mit dem NDR-Sinfonieorchester unter Peter Ruzickas Leitung innerhalb eines Henze-Konzertzyklus, in dem auch die *Kammermusik 1958* erklang (s. Kap. 1), uraufgeführt.¹⁴³

5.2 Eine kompositorische Vorstufe:

Henzes Hörspielmusik zu Ernst Schnabels *Der sechste Gesang*

Die Sammlung Hans Werner Henze der Paul Sacher Stiftung¹⁴⁴ enthält an Musikhandschriften zur *Kammermusik 1958* zwar eine Partitur in Reinschrift, bedauerlicherweise nicht aber Skizzen oder ein Particell der ersten zwölf Sätze (also des vorläufigen gesamten Werkes). Ein Particell von drei Seiten Umfang ist lediglich zum 1963 hinzugefügten *Adagio* vorhanden. Diese Quellenlage ist durchaus typisch: Henze verschenkte in jener Zeit vielfach autographe Partituren an Freunde, Interpreten etc. So gelangten umfangreichere Notenkonvolute erst zu Werken ab ca. 1960 in die Sammlung.¹⁴⁵ Die Quellenlage wäre also, was Rückschlüsse über die Werkgenese betrifft, eher als unbefriedigend anzusehen, existierten nicht Skizzen zu einem von Henze selbst als solchem ausgewiesenen unveröffentlichten Vorläuferwerk: der Musik zu Ernst Schnabels Hörspiel nach dessen Roman *Der sechste Gesang* (nach der *Odysee*) für Gitarre solo. Interessant ist, dass bereits hier die Gitarre mit der griechischen Antike assoziiert wird. Dieser Aspekt ist auch für die *Kammermusik 1958* von großer Bedeutung und wird unten noch erörtert werden (s. Kap. 6.1). Die acht Seiten Skizzen, die mittels römischer Zahlen in Abschnitte untergliedert sind, tragen auf dem ersten Blatt rechts oben die wohl später hinzugefügte Aufschrift „Erste Skizzen zur „Kammermusik 1958“ verwendet im Hörspiel „Der letzte [sic] Gesang“ von Ernst Schnabel, Baden Baden 1956 (?)“. Diese Angabe bedarf der Erläuterung. Zunächst einmal wurde die Musik zu *Der sechste Gesang* gemäß

¹⁴¹ im Brief an Ingeborg Bachmann vom 28. November 1958; BACHMANN/HENZE 2004, S. 211.

¹⁴² Das Oratorium *Das Floß der Medusa* (1967) war zwar für den NDR komponiert, stand aber nicht im Zusammenhang mit dem „neuen werk“; Vgl. KELLERSMANN 2003, S. 150f.

¹⁴³ Vgl. KELLERSMANN 2003, S. 151.

¹⁴⁴ Vgl. PAUL SACHER STIFTUNG 2003, S. 21 u. 43.

¹⁴⁵ Vgl. MOSCH 2003, S. 261; MOSCH gibt *Antifone* (1960) als erstes Werk an, zu dem die Sammlung umfangreicheres Material enthält.

Werkverzeichnis bereits 1955 komponiert.¹⁴⁶ Das Hörspiel wurde durch den SWR Baden-Baden an drei Abenden, am 4., 5., und 6. Januar 1956, ausgestrahlt.¹⁴⁷ Die Arbeit an der *Kammermusik 1958* begann erst im Frühjahr 1958 (s. Kap. 5.1), es handelt sich bei den Skizzen also nur indirekt um Skizzen zur *Kammermusik 1958*. Es ist allerdings richtig, dass Henze große Teile seiner Kompositionen für die Hörspielmusik in der *Kammermusik 1958* wieder aufgegriffen und großflächiger ausgearbeitet hat, namentlich in zweien der drei enthaltenen Sätze für Gitarre solo, den *Tentos I* und *III*. Dass diese gemeinsam mit *Tento II* den wichtigsten motivischen Kern der *Kammermusik 1958* bilden, wird später noch gezeigt werden. Henzes Angaben zufolge „entstammen [die *Tentos*] eigentlich der schon erwähnten Hörspielmusik zu Ernst Schnabels *Sechstem Gesang* (aus der *Odyssee*) und wurden teilweise schon in *Maratona* verwendet“.¹⁴⁸ Dieses Zitat benennt die tatsächliche Kompositionschronologie. *Der sechste Gesang* entpuppt sich demnach nicht nur als Vorläuferwerk für die *Kammermusik 1958*, sondern auch für das Ballett *Maratona* (1956). Als weiteres Werk wären die *Fünf neapolitanischen Lieder* (1956) hinzuzufügen, in denen ebenfalls Bezüge zum *Sechsten Gesang* begegnen. Diese Zusammenhänge können anhand verschiedener Stellen verdeutlicht werden. So erscheint unter „XXXX“ in den Skizzen zur Hörspielmusik die folgende Passage:



Abb. 3: Skizzen zu „Der sechste Gesang“, XXXX¹⁴⁹

Unübersehbar ist dieser Abschnitt als Einleitung von *Tento I* in die *Kammermusik 1958* eingegangen. Interessant ist, dass gerade diese schon sehr ausgearbeitete Passage im Mitschnitt des Hörspiels nicht erklingt; offenbar wurde sie in der Produktion nicht eingesetzt. Stattdessen findet sie sich schon vor 1958 im IV. Satz der *Fünf neapolitanischen Lieder* (1956):

¹⁴⁶ Vgl. HENZE 1996a, S. 402.

¹⁴⁷ Ein Mitschnitt dieser Sendungen liegt mir vor.

¹⁴⁸ HENZE 2001, S. 194.

¹⁴⁹ Die Skizzen sind als unveröffentlichte Manuskripte Bestandteil der Sammlung Hans Werner Henze an der Paul Sacher Stiftung Basel. Die auszugsweise Wiedergabe in dieser Arbeit erfolgt mir freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung. Die Transkription der Noten stammt vom Verfasser.

Abb. 4: *Fünf neapolitanische Lieder*, IV. Satz, T. 36-38 (klingend)¹⁵⁰

Henze hielt die angesprochene Stelle offenbar für so gelungen, dass er sie nicht allein für die Schublade komponiert haben wollte, und sie gleich zweimal in späteren Werken einsetzte. Die Sechzehntel-Figuren des ersten Taktes sind dabei eindeutig von der Gitarre her gedacht, sind die ersten drei Töne *E, A, d* doch nichts anderes als ihre leeren Bass-Saiten. Mit Sicherheit dachte Henze bei der Komposition der *Fünf neapolitanischen Lieder* ebenfalls an die Gitarre, einmal mehr dazu verleitet, „den Lockrufen der Tonalität zu erliegen, wie sie aus tausend Mandolinen und Gitarren zu mir herauftönt bis in den 5. Stock.“¹⁵¹ Der Charakter des Ursprünglichen der griechischen Antike einerseits und der neapolitanischen Folklore andererseits fungiert hier als *Tertium Comparationis* der beiden Passagen.

Auch im späteren Verlauf von *Tento I* finden sich Stellen, die schon in den Skizzen zur Hörspielmusik vorkommen:

Abb. 5: Skizzen zu „*Der sechste Gesang*“, XXXXII und *Kammermusik 1958*, III. *Tento I*, T. 31-37¹⁵²

¹⁵⁰ Hans Werner Henze: *Fünf neapolitanische Lieder (Canzoni 'e copp' o tammurro) auf anonyme Texte des 17. Jahrhunderts für mittlere Stimme und Kammerorchester*. Studien-Partitur ED 4579, Mainz: Schott 1957, S. 22. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

¹⁵¹ HENZE 1999, S. 121.

¹⁵² Die Notenbeispiele zur *Kammermusik 1958* folgen der Ausgabe: Hans Werner Henze: *Kammermusik 1958 über die Hymne „In lieblicher Bläue“ von Friedrich Hölderlin für Tenor, Gitarre und acht Solo-Instrumente*. Studien-Partitur, Mainz u. a.: Schott [ca. 1967]. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Jedoch gelangte auch diese Stelle nicht von den Skizzen ins Hörspiel. Dafür wurde sie ebenfalls zuvor im IV. Satz der *neapolitanischen Lieder* aufgegriffen, als Parallelstelle zu der bereits genannten und in gleicher Instrumentation die Coda des Satzes bildend:

Abb. 6: Skizzen zu „Der sechste Gesang“, XXXXII und *Fünf neapolitanische Lieder*, IV. Satz, T. 79-83 (klingend)¹⁵³

Tento I war also in der letztendlichen Hörspielmusik keineswegs bereits zur Gänze ausgeformt, wie es Henzes oben angeführtes Zitat nahe legen könnte. Andererseits finden sich im Mitschnitt auch Elemente, die noch nicht in den Skizzen vorkommen, wohl aber in der *Kammermusik 1958* zu hören sind, wie etwa diese Passage, die deutlich einige Takte von *Tento I* vorwegnimmt:

Abb. 7: Hörspielmusik *Der sechste Gesang* (Folge 3, ca. 51:47; klingend), Transkription vom Verfasser; Taktangaben zu korrespondierenden Stellen in *Kammermusik 1958*, III. *Tento I*

Wie für *Tento I* sind ebenso für *Tento III* in den Skizzen deutliche Vorläufer erkennbar. Unter „XXXIV, Finale“ (tatsächlich bildet diese Passage im Hörspiel auch den instrumentalen Epilog) findet sich bereits der Beginn von *Tento III* vorgeformt¹⁵⁴:

¹⁵³ Die zweite Note der Klarinette in T. 81 (im Beispiel eingekreist) ist in der Partitur als klingendes *b* (notiertes *his*) wiedergegeben; es liegt allerdings nahe, dass es sich hierbei um einen Druckfehler handelt und den Skizzen sowie *Tento I* entsprechend eigentlich ein klingendes *h* (notiertes *cis*) stehen muss.

¹⁵⁴ Vgl. PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 101.

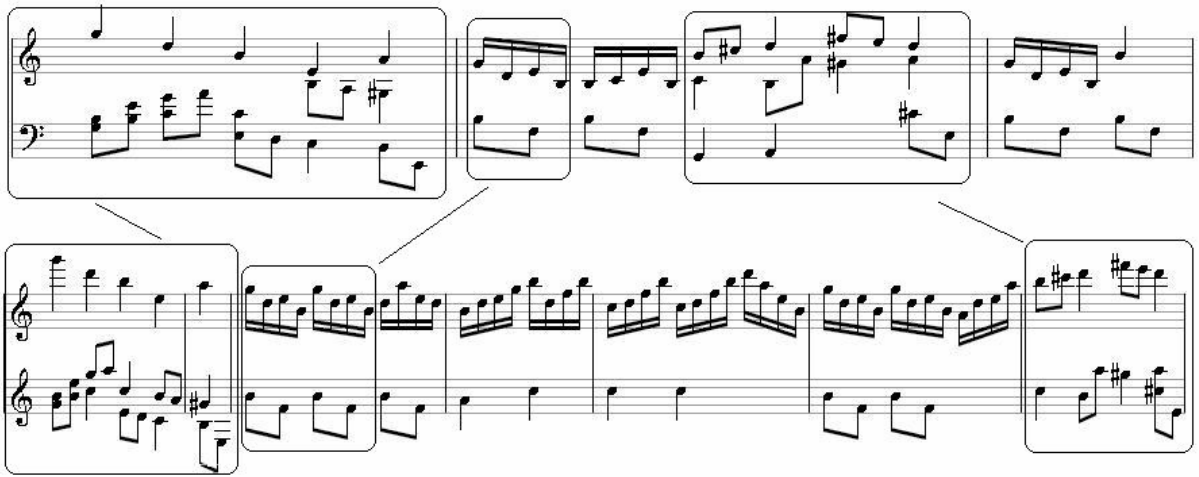


Abb. 8: Skizzen zu „Der sechste Gesang“, XXXIV, Finale
und *Kammermusik 1958*, XI. *Tiento III*, T. 1-7

Klar in den Skizzen zu erkennen sind hier bereits die wesentlichen Elemente des späteren *Tiento III* (s. Kap. 6.2.3). Nach dem identischen ersten Takt beginnt die typische in den Skizzen noch verkürzte Sechzehntelbewegung (mit dem wechselnden Bass *h-f*). Ein noch nicht in den Skizzen belegter, aber im Mitschnitt hörbarer Aspekt ist die unveränderte Wiederkehr der Anfangstakte am Ende der betreffenden Passage. Diese Wiederholung wurde in *Tiento III* übernommen; auch dort korrespondieren T. 1-2 und T. 35-36 exakt. Ein deutlicher Unterschied ist die im *Tiento* wesentlich längere Sechzehntelstrecke. Diese hat jedoch eine andere Vorgeschichte, denn eine bereits länger ausgeformte Version der Sechzehntel findet sich, um Henzes oben zitiertem Hinweis nachzugehen, als Harfenstimme (man beachte wiederum die instrumentale Verwandtschaft zur ursprünglichen Gitarre der Hörspielmusik) im Ballett *Maratona*, das Henze 1956 in Zusammenarbeit mit Luchino Visconti komponierte:

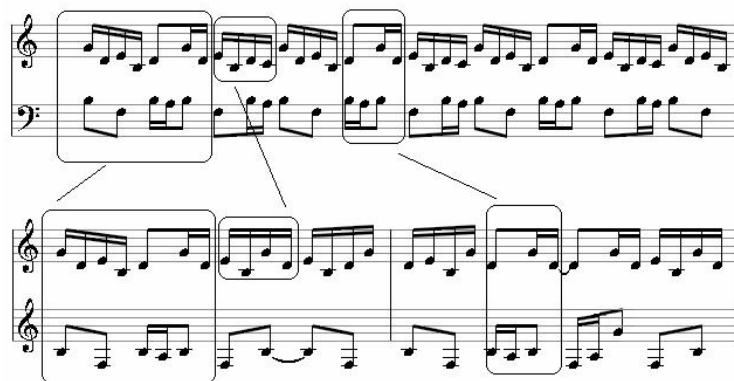


Abb. 9: *Maratona*, nach Ziffer XIX, T. 131¹⁵⁵
und *Kammermusik 1958*, XI. *Tiento III*, T. 11-12 (klingend notiert)

¹⁵⁵ nach der Ausgabe: Hans Werner Henze: *Maratona. Drama danzato di Luchino Visconti. Scena unica* (1956), Studienpartitur ED 9416, Mainz: Schott 1956, S. 147. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Auffällig ist die prominente Stelle der Handlung, an der diese Musik erscheint. Es ist der Moment am Schluss des Stückes, in dem der Protagonist Gianni tot zusammenbricht. Das Motiv ist hier, was noch wichtig sein wird, zu einer Todesmusik geworden.

Bezüglich der „Motivgeschichte“ kann *Maratona* in diesem Fall als kompositorische Vermittlungsstufe zwischen *Der sechste Gesang* und *Tento III* angesehen werden. So großflächig wie in *Maratona* ist die Sechzehntelpassage im Hörspiel noch nicht ausgearbeitet. Abweichend von den in Abb. 8 gezeigten Skizzen findet sich dort zwar auch schon diese Figur, die in *Tento III* in T. 27 vorkommt:



Allerdings sind die Sechzehntelfiguren dort auf die Dauer von ein bis zwei Vierteln beschränkt. *Maratona* ist den beiden Werken also quasi zwischengeschaltet.

Die Einflüsse der Hörspielmusik auf *Tento III* bleiben wie schon in *Tento I* nicht auf die Eingangstakte begrenzt. Auch für spätere Passagen finden sich deutliche Vorläufer:



Abb. 10: Skizzen zu „*Der sechste Gesang*“, XXXIV, Finale und *Kammermusik 1958*, XI. *Tento III*, T. 13-17

Tatsächlich belegt der Mitschnitt eine in sich schlüssige Kurzform von *Tento III*, wozu auch die bereits angesprochene Wiederkehr der Anfangstakte beiträgt.

Die Chronologie der betrachteten Werke belegt eindeutig, dass die unveröffentlichte Hörspielmusik zu *Der sechste Gesang* in Teilen sowohl in die *Kammermusik 1958* als auch in die *neapolitanischen Lieder* und *Maratona* eingeflossen ist. Im Falle von *Maratona* konnte zudem gezeigt werden, dass dieses Werk im Detail zusätzlich eine Umarbeitungsinstanz bis zur fertigen *Kammermusik* darstellt. Die *neapolitanischen Lieder* stellen ebenfalls ein Entwicklungsstadium zwischen Hörspielmusik und *Kammermusik 1958* dar, denn die in den Skizzen betrachteten Passagen sind, wie der Mitschnitt belegt, in der letztendlichen Hörspielmusik

noch gar nicht enthalten, so dass die neapolitanischen Lieder die erste vollgültige Ausformung der angeführten Takte darstellen, welche dann in *Tento I* freilich erst zu einem kompletten Satz ausgeweitet werden.

Die Verbindung der genannten Werke untereinander wird in der folgenden Abbildung veranschaulicht:

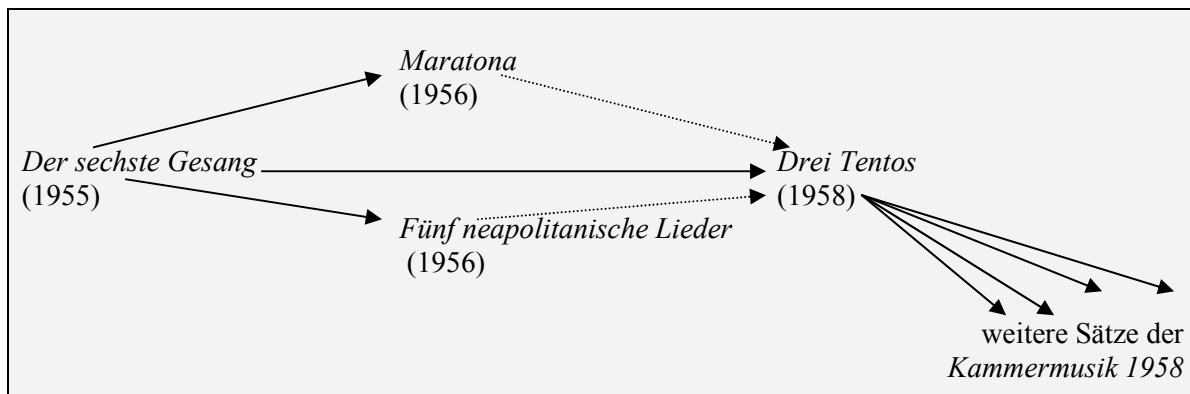


Abb. 11: Abhängigkeiten von Hörspielmusik zu *Der sechste Gesang*, *Maratona*, *Drei Tentos* und *Kammermusik 1958*

Es erscheint evident, dass Henze anstrebte, die Hörspielmusik über ihre – im Falle einer einmaligen Ausstrahlung – kurze „Lebensdauer“ hinaus dauerhaft fruchtbar zu machen. Die ersten Kompositionen für Gitarre solo zu *Der sechste Gesang* finden somit in den *Tentos* der *Kammermusik 1958* eine weitere Ausformung und bedeutsame Fortsetzung.

6. Analytische Werkbetrachtung

6.1 Instrumentation – zur Rolle der Gitarre

Das klassische Ideal von Kammermusik geht von einer Gleichberechtigung der musizierenden Partner aus. Vokale Kammermusik stellt zwar die Singstimme als wort- und damit sinntragende in den Vordergrund, jedoch steht auch sie im Dienst musikalischer Implikationen. Die Instrumente begleiten die Stimme nicht, sondern diese wird den prinzipiell gleichrangigen Instrumenten an die Seite gestellt, sie wird selbst Instrument. Als Träger von Sprache kommt ihr bei Henze freilich eine besondere Bedeutung zu, kann sie doch bei aller Einbindung in die musikalische Architektur zugleich eine Semantisierung der Musik leisten. Denn ein eventuell im Zusammenhang mit dem Terminus „Kammermusik“ erwarteter, reiner Strukturalismus ist in *Kammermusik 1958* nicht anzutreffen: „Notwithstanding the choice of the title, *Kammermusik 1958* ist the antithesis of abstract music.“¹⁵⁶

Das Ensemble der *Kammermusik 1958* besteht aus drei Bläsern (Klarinette, Horn, Fagott) und einem Streichquintett, das ad libitum chorisch zu besetzen ist. Schon im Titel ist neben der Singstimme auch die Gitarre aus diesem Ensemble hervorgehoben. Ihr Auftauchen ist 1958 eine „exotische“ Besonderheit, die zwar durchaus Vorläufer hat (Schönbergs *Serenade* op. 24, Weberns *Lieder* op. 18 und op. 19, Boulez' *Marteau sans maître*), bei Henze jedoch von zusätzlicher Bedeutung ist. Schon in früheren (wie auch in unzähligen späteren) Werken setzt er dieses Instrument im Ensemble ein, jedoch, wenn man von der unveröffentlichten Musik zum *Sechsten Gesang* absieht (die ja zu nicht geringem Teil in der *Kammermusik 1958* aufgeht), vor 1958 noch nicht als Soloinstrument. Sie erhält nun eine herausragende Rolle:

„Die Gitarre, die längst angefangen hatte, mich zu faszinieren, als ein aus dem Volke und den Anfängen der Musik in die höchste *sophistication* hinaufentwickeltes Instrument, sollte in diesem Stück [*Kammermusik 1958*] eine wichtige Funktion bekommen und die intimeren, monologischen Teile der Dichtung begleiten.“¹⁵⁷

Wie auch in späteren Werken setzt Henze die Gitarre mit einer ganz bestimmten Intention ein:

„Es ist das Klirren und Wimmern der Nervenstränge, es ist das hundertfältige Kolorit, das Dunkle, Schattige, das Silbrige, das Weinen, das hohle Rufen wie von Nachtgetier und es ist das Echolot der Geschichte, das mich am Klang der Gitarre bewegt. Schon einmal, 1958, hatte ich sie in eine Beziehung zur griechischen Antike gebracht, nämlich in „Kammermusik 1985“, worin die Gedanken der späten Hölderlinschen Fragmente „in lieblicher Bläue“ den Transport von der deutschen Seele der Gegenwart in das Land unserer Ursprünge vornehmen, so daß ich mit der Musik hinabfolgen konnte. Einige Jahre früher noch, im „König Hirsch“, bei den Anfängen meines italienischen Lebens, war die Gitarre für mich wie das Tor, durch das man an die Wurzeln der Musik gelangen kann, ein Überbleibsel aus einer alten Zeit, die noch ganz tief im Bewusstsein des Volkes lebt.“¹⁵⁸

¹⁵⁶ PALMER-FÜCHSEL 2001, S. 389.

¹⁵⁷ HENZE 2001, S. 187.

¹⁵⁸ HENZE 1984, S. 293f.

Genau diese Aufgabe erhält die Gitarre in der *Kammermusik 1958*:

„Und es liegt in ihnen [den *Tentos*] wohl tatsächlich etwas von dem Griechentum, das ich meine, wenn ich an Strawinskys Orchestermusik oder an die *Persephone* denke. So als sei diese Musik, die sich, wenn immer sie mit der Antike zu tun hat, auf den Barock und auf Monteverdi oder auf die Renaissancemusik bezieht, das Tor, durch welches man hindurchziehen muß, wenn man ein lebendiges Verhältnis zur hellenischen Klassik bekommen oder sich erhalten will, eine Verbindung mit den Ursprüngen, mit dem Eigentlichen, Wesentlichen, mit der Metaphernkunst, mit der Tragödie.“¹⁵⁹

Das Instrumentarium ist schon für sich genommen ein „sprechendes“, trägt einen semantischen Zug¹⁶⁰, der eine außermusikalische Dimension eröffnet und damit eine Verständnisbrücke für den Hörer bedeutet. Die Gitarre kreierte eine gleichsam in die Vergangenheit horchende Sensitivität und vermittelt eine entrückte Verklärung (indem die sich dann auch hörbar antikisierender musikalischer Mittel bedient). Wie Henze die Gitarre dem Volkstümlichen und damit dem Urwüchsigen, Ursprünglichen zuordnet, so klingen die *Tentos* wie aus der vergangenen antiken Welt hervor. FRANK spricht, wie oben (Kap. 4.1) schon zitiert wurde, im Zusammenhang mit Hölderlins Gedicht von der „Tiefenerinnerung an den vergangenen, ursprünglich-göttlichen Einheitszustand“¹⁶¹. Nichts anderes als die Beschwörung eines solchen Zustands leistet die Gitarre bei Henze. Die Erinnerung an die antike Welt wird bestimmend für das gesamte Werk, und so bedeutet es eine logische kompositorische Konsequenz, dass die Gitarrensätze auch motivisch einen großen Teil des Werkes bestimmen.

6.2 Zur Großform des Werkes

Die hervorgehobene Rolle von Gesangsstimme und Gitarre spiegelt sich ebenfalls in der formalen Disposition der einzelnen Sätze. Die Gitarre erhält nicht nur drei Solosätze, sondern in drei weiteren Sätzen auch die alleinige Begleitfunktion des Tenors. Hinzu treten je drei Sätze für das übrige Oktett und das Tutti. Die ursprüngliche Aufteilung des Werkes in zwölf Sätze zeigt demnach eine klare Gliederung:

¹⁵⁹ HENZE 2001, S. 194

¹⁶⁰ Vgl. FLOROS 1989, S. 168.

¹⁶¹ FRANK 1994/95, S. 204.

Oktett	Tenor und Gitarre	Gitarre solo	Gesamtes Ensemble
I. <i>Prefazione</i>	II. <i>In lieblicher Bläue</i>	III. <i>Tento I</i> „Du schönes Bächlein“	IV. <i>Innen aus Verschiedenem entsteht</i>
		V. <i>Tento II</i> „Es findet das Aug' oft“	VI. <i>Gibt es auf Erden</i>
VII. <i>Sonata</i>	VIII. <i>Möcht ich ein Komet sein?</i>		
IX. <i>Cadenza</i>	X. <i>Wenn einer in den Spiegel siehet</i>	XI. <i>Tento III</i> „Sohn Laios“	XII. <i>Wie Bäche reißt das Ende von Etwas mich dahin</i>

Abb. 12: *Kammermusik 1958*: Besetzung der einzelnen Sätze

Jeder vokal-instrumentalen Kombinationsmöglichkeit kommen drei Sätze zu. Das Verhältnis der vokalen zu den instrumentalen Sätzen beträgt genau sechs zu sechs. Die dreiteilige Textvorlage teilt Henze hierfür in sechs Abschnitte. Diese klar proportionierte Aufteilung ermöglichte später, einzelne Teile des Werkes als eigenständig aufführbar zu veröffentlichen. Schon 1960 erschienen bei Schott in einer gemeinsamen Ausgabe *Drei Fragmente nach Hölderlin für Singstimme und Gitarre* und *Drei Tentos für Gitarre allein*.¹⁶² In dieser Ausgabe ist der Gitarrenpart von Julian Bream eingerichtet anstatt noch, wie in der Partitur, in Klavier- (oder Harfen-)notation (loco) in dem für das Instrument üblichen einen System im oktavierenden Violinschlüssel. Die Herausgabe der *Drei Tentos* als Solowerk dürfte nicht zuletzt Bream ein Anliegen gewesen sein, der während seiner ganzen Karriere mit größtem Eifer darauf bedacht war, namhafte Komponisten zu Stücken für sein Instrument anzuregen. So wurden die *Drei Tentos* in der Folge auch bei weitem bekannter als die gesamte *Kammermusik* – so bekannt, dass Henze in seiner Autobiographie sagt, die Stücke befänden sich „im Repertoire fast jedes Gitarristen, der sich dieser Berufsbezeichnung für wert hält“.¹⁶³ Durch diese eigenständige Existenz ist noch einmal auf die bereits erwähnte herausragende Stellung der *Tentos* innerhalb des Gesamtwerkes verwiesen. Neben der für das gesamte Stück in motivischer Hinsicht sehr

¹⁶² Hans Werner Henze: *Drei Fragmente nach Hölderlin für Singstimme und Gitarre, Drei Tentos für Gitarre allein aus „Kammermusik 1958“*. Eingerichtet von Julian Bream, Mainz u. a.: Schott 1960.

¹⁶³ HENZE 2001, S. 194.

wichtigen Funktion kommt ihnen zudem die Rolle dramatischer Interludien zu: Den drei Tuttsätzen (IV., VI. und XII.) ist jeweils ein *Tento*, gewissermaßen als Ruhepunkt, vorangestellt.¹⁶⁴ Eine weitere eigenständige Auskopplung aus dem gesamten Werk nahm Henze erst nach der Hinzufügung des *Adagio* im Jahr 1963 vor, nämlich die Zusammenfassung der nunmehr vier Oktettsätze als *Quattro Fantasie*, die ebenfalls separat aufgeführt werden können.¹⁶⁵

6.3 Zur Kompositionsweise

Die in vorherigen Abschnitten vorgenommene Kennzeichnung HENZES als kompositorischer Einzelgänger erleichtert nicht die Analyse seiner Musik. Zu individuell sind seine musikalischen Lösungen, als dass sie zurückzuführen wären auf einen wie auch immer gearteten einheitlichen Stil, zu individuell das einzelne Werk, als dass es in einen großen Zusammenhang einer Schaffensperiode sich bequem einfügte und beschreiben ließe. Es geht bei der Analyse von HENZES Werken stets vornehmlich um *ein* Werk, um dessen einzigartige Machart und die Gesetzmäßigkeiten, die sich in diesem ergeben:

„Klangfarben, Rhythmen, Akkordisches und Thematisches werden auf das Ziel des Werkes hin erfunden, die Konstruktion und ihre Regeln ergeben sich aus den in den ersten Takten dargelegten Erscheinungen; ihre Entwicklung und Variation unterliegt keinerlei von außen her kommender Vereinbarung und hängt ganz allein von den Notwendigkeiten des Werks ab. Die Regeln verlieren ihre Gültigkeit, nachdem der Schlußtakt des Werkes geschrieben ist.“¹⁶⁶

Man beachte die hervorgehobene Rolle thematischer Kerngedanken, die dann in „entwickelnder Variation“ den weiteren Verlauf bestimmen. So schreibt Henze 1959. An dieser Einstellung hat sich in den letzten fünfzig Jahren kaum etwas geändert:

„Die Tatsache, dass in jedem meiner Stücke sich eine andere Klangwelt manifestiert, ist wichtig: Man merkt den Autor, erkennt ihn wieder an den Zeichen und an den Formen der Darstellung, aber das harmonische und melodische Material ist einmalig und kann und soll nach Abschluss des Stückes nicht mehr verwendet werden.“¹⁶⁷

Die hier apostrophierte Einmaligkeit des harmonischen und melodischen Materials muss allerdings nach den Erkenntnissen aus Kap. 5.2 relativiert werden. In der *Kammermusik 1958* benutzt Henze, wie gezeigt wurde, durchaus Material, das schon in anderen Werken vorkam. Henze betont, sein Komponieren stehe in seinem „Arbeiten mit thematischen Materialien“¹⁶⁸ durchaus in der Tradition eines Beethoven oder Brahms. Aufgabe des Analytikers ist es demnach, die spezifische Machart, die Konstruktionsregeln des zu untersuchenden Werkes, die auf einzelnen thematisch-motivischen Bausteinen basieren, herauszufiltern und darzustellen,

¹⁶⁴ Vgl. FROESE 1979, S. 14.

¹⁶⁵ Hans Werner Henze: *Quattro Fantasie. Oktettsätze aus der Kammermusik 1958 und Adagio 1963*. Studienpartitur ED 6081, Mainz u. a.: Schott 1969.

¹⁶⁶ HENZE 1959, S. 62.

¹⁶⁷ HENZE 2007, S. 40f.

¹⁶⁸ HENZE 2007, S. 41.

in welcher Weise sie die Architektur des Ganzen konstituieren. Im Zusammenhang mit der *Kammermusik 1958* erscheint es sinnvoll, sich an einigen wertvollen Äußerungen Henzes zu orientieren: Die thematisch-motivische Verbundenheit der einzelnen Sätze untereinander wie auch die in diesem Zusammenhang entscheidende Rolle der *Tentos* beschreibt Henze schon anlässlich einer Einführung in das Werk für das Programmheft der Uraufführung:

„Die zwölf Sätze meiner „Kammermusik 1958“ sind in Form und Gestalt an den Aufbau des Hölderlinschen Fragments gebunden. Musikalische Zeichen verwandeln sich, wie sie dem Dichterwort folgen. Während sie sich von Hölderlins Gedanken tragen lassen, tragen sie diese vor. Im Verharren, im Anschwellen oder im Schweigen zwischen Klangbildern, vergrößert die Musik, durchleuchtet stärker oder läßt hervortreten. Während die Dichtung sich der Musik bedient wie eines Vorlesers, bedient sich die Musik der Dichtung wie eines konzertierenden Interpreten. Die Stille spricht in den ruhigen Passagen der Gitarre, den spanischen *Tentos*, in denen die Hauptgedanken der Komposition entstehen oder nachklingen. Wenn die Stimme sich erhebt, kommen die dunklen Klänge der Bläser, und helle in den bewegten Sätzen hinzu. Thematisches Material reicht von einem Satz in den anderen, wobei seine Gestalten sich fortwährend verändern, und der instrumentale Mittelpunkt, eine Sonate über den Adlerflug, vereinigt alles, Gewesenes aufgreifend, Kommendes vorbereitend.“¹⁶⁹

Henze nimmt hier bereits eine funktionale Differenzierung der einzelnen Satztypen innerhalb der *Kammermusik* vor, die sich auch klanglich niederschlägt. Den leichter fasslichen Sätzen für Gitarre solo und Tenor mit Gitarre stehen die Ensemblesätze gegenüber, die eine deutlich komplexere Sprache aufweisen. In letzteren ereignen sich die dramatischen Entwicklungen des Stückes, während die intimeren Sätze eher wie ein nachdenkliches Innehalten wirken. Das Entstehen und Nachklingen von Gedanken in den Gitarrensätzen ist diesen gewissermaßen auch äußerlich anzusehen: Ihnen sind, obwohl rein instrumental gesetzt, mottoartig Zitate aus Hölderlins Gedicht vorangestellt („Du schönes Bächlein“, „Es findet das Aug’ oft“ und „Sohn Laios“). Zu den vokalen Vertonungen der entsprechenden Textstellen gibt es offensichtliche thematische Beziehungen, wie später noch gezeigt werden wird. Jedoch ist die Bedeutung der drei Gitarrensätze nicht auf diese Textstellen beschränkt, sondern weitaus umfassender. An anderer Stelle hebt Henze nochmals die in thematisch-motivischer Hinsicht wichtige Rolle der *Tentos* hervor:

„[...] diese *Drei Tentos* [...] haben etwas mit dem Austausch thematisch-harmonischer Strukturen innerhalb des Gesamtwerks zu tun: Jede von ihnen funktioniert wie ein materialspendender Nukleus.“¹⁷⁰

Diesen Aussagen wird die folgende Analyse insofern entsprechen, als die Betrachtung des Werkes sich zunächst nicht an der Chronologie der Aufführung ausrichten wird, sondern an der des von Henze beschriebenen Kompositionsprozesses. Wie in der Behandlung der kompositorischen Vorläufer (Kap. 5.2) schon gezeigt, handelt es sich bei den *Drei Tentos* um die ältesten Sätze des Werkes, aus deren Material sich dann nach Henzes eigener Aussage die

¹⁶⁹ Henze im Programmheft der Uraufführung; zit. n. GRÜNEWALD 1988.

¹⁷⁰ HENZE 2001, S. 194.

übrigen Sätze speisen. Insofern wird die Analyse der *Tentos* im folgenden Kapitel vorangehen, bevor die weiteren Sätze dann in ihrer Aufführungsreihenfolge betrachtet werden.

Es erscheint angebracht, an dieser Stelle noch einige einführende Worte über Henzes Harmonik zu verlieren. Bezeichnend ist, wie er in seiner Autobiographie den Umgang mit der Dissonanz beschreibt:

„Das traditionelle Prinzip, wonach die Dissonanz aufgelöst werden muß, hat in meiner Schreibweise noch Geltung. Man könnte sagen, es ist eine Musik, deren Autor mit dem Dissonanzbegriff dramaturgisch umgeht, wobei er fieberhaft nach Aufhebung des Konflikts, nach Tilgung der Schuld, der Vergebung der Todsünden, nach Auflösung der Dissonanz, nach Abebben des Schmerzes zu suchen scheint. Dabei geht es ja nicht um Erfüllung einer obsoleten grammatikalischen Ordnung, sondern um erfinderischen Umgang mit diesen hunderttausendfach schattierbaren Dissonanzen, einem der wort- und facettenreichsten Ausdrucksmittel lebendiger moderner Musik von barockem Reichtum.“¹⁷¹

Die Gleichsetzung von Dissonanz und Schmerz ist dabei natürlich nicht wörtlich zu nehmen, in dem Sinne, dass Henzes Musik „aus nichts als einer einzigen Klage über den Verlust von „[...] maßstabsgerechtem apollinischem Wohlgefühl[...]“¹⁷² bestehe. Jedoch klammert er die Konsonanz nicht aus und benutzt sie nach wie vor, um sie als utopisches Gegenbild mit der Dissonanz zu kontrastieren – und zwar mit semantischer Intention. PETERSEN hat diesen Sachverhalt so gefasst:

„Nach Henzes Auffassung sind die Spannungswerte von Zusammenklängen, die sich im Laufe der Musikgeschichte herausgebildet haben, nicht ohne weiteres außer Kraft zu setzen. Der Terzendreiklang behält auch im atonalen Kontext seinen hochgradigen Verschmelzungswert [...]. Wichtiger als die Erzielung eines rein atonalen Satzes war und ist für Henze die Eroberung des gesamten Spektrums von ein- bis zwölfstimmigen Zusammenklängen, und zwar stets unter Einbeziehung der übrigen Klangkomponenten [...]. Jeder Zusammenklang erscheint als eine Akkordpersönlichkeit, die hörend kennenzulernen ist. Ihre Zahl ist unendlich. Henze, der unter den Komponisten der Gegenwart als Harmoniker par excellence angesehen werden kann, steuert mit den Zusammenklängen sowohl die Spannungsverläufe innerhalb des musikalischen Geschehens (psychologischer Aspekt der Wahrnehmung) als auch die wechselseitigen Grade der Vertrautheit und Fremdheit des Gehörten (historischer Aspekt der Wahrnehmung). [...] Alle Kompositionsmittel werden in den Dienst des Ausdrucks gestellt, der bei Henze immer vor der Kompositionstechnik oder gar vor Kompositionssystemen rangiert.“¹⁷³

So trifft der Hörer auf Klänge unterschiedlichster harmonischer Färbung, von vollkommener Konsonanz bis zu schärfster Dissonanz, und das in einer Vielzahl, die komplett zu beschreiben die Möglichkeiten dieser Arbeit übersteigt. Wichtiger wird es sein, das Stück als Netzwerk motivischer Beziehungen zu begreifen, die, gemäß Henzes Credo der Verständlichkeit, affektiv wahrnehmbar und kognitiv nachvollziehbar sind. Dabei ist etwa zu untersuchen, ob und wie spezifische Intervalle (im Sinne einer „Intervallsymbolik“¹⁷⁴) oder andere wiederkehrende Formeln semantisiert werden. Diese Aufladung mit Bedeutung, entweder durch den

¹⁷¹ HENZE 2001, S. 74.

¹⁷² HENZE 2001, S. 74.

¹⁷³ PETERSEN 2002, Sp. 1348f.

¹⁷⁴ FLOROS 1989, S. 168.

Text oder auf der Grundlage musikalischer Tradition, zu verstehen, ist ein Hauptanliegen der folgenden Untersuchungen. Es gilt, um mit Thomas Mann zu sprechen, den „Beziehungszauber“ zwischen den Sätzen, der das ganze Werk subkutan zusammenhält, aufzudecken, der aber dem Hörer hörend zugänglich oder auch verborgen sein mag.

6.4 Analysen der Einzelsätze

6.4.1 III. *Tento I* „Du liebes Bächlein“

Schon in der Bezeichnung der drei Sätze für Gitarre solo als „Tentos“ weist Henze diese dem Gebiet des Retrospektiven zu. Die Gattung „Tento“¹⁷⁵, die portugiesische Bezeichnung für das geläufigere spanische „Tiento“, war seit der Mitte des 15. Jahrhunderts eine instrumentenübergreifende Form, die der Fantasia und dem Ricercar ähnelt. Die ersten überlieferten Tientos sind die dreizehn Stücke dieser Bezeichnung in Luys Miláns Sammlung für Vihuela *El maestro* (1536). Die Etymologie der Gattungsbezeichnung verweist auf das spanische Verb *tentar* („ausprobieren“, „versuchen“), und tatsächlich waren die frühen Tientos dazu gedacht, dem Schüler das „Ausprobieren“ eines Instrumentes zu ermöglichen. Hinzu tritt ihr kompositorisch freier, improvisatorisch anmutender Charakter. An diese Eigenschaft knüpfen Henzes *Tentos* an, zumindest dem ersten Klangeindruck nach.

Das formal zunächst improvisatorisch-frei anmutende *Tento I* besitzt eine zweiteilige Form: A: T.1-17; B: T. 18-47. Der Beginn des B-Teils ist durch die Wiederaufnahme des Sechzehntel-Aufstiegs des Anfangs markiert, der in beiden Fällen auf *fis* zuläuft, wie überhaupt *fis* als Zentralton deutlich etabliert wird. Das motivische Material lässt sich auf wenige Intervalle und Figuren zurückführen, die den Satz durchweg bestimmen und ihn damit zu einem hervorragenden Beispiel „entwickelnder Variation“ werden lassen. Die wichtigsten Intervalle sind die steigende große Sekunde (a), die sehr häufig, aber nicht ausschließlich in ihrer Grundgestalt *fis-gis* auftritt, sowie die reine Quinte (b), (zunächst *fis-cis*, dann auch andere Stufen), die sowohl als melodisches wie harmonisches Element auftritt. Es ergibt sich durch diese Intervalle ein Klang, der zugleich durch die terzenlose Konsonanz altertümlich wirkt (die leere Quinte fungiert immer wieder auch als tonikaler Schlussklang) und durch die auch häufig ineinander klingende große Sekunde einen schwebenden Charakter besitzt. Es ist nachvollziehbar, dass Henze bei diesem Klang griechische Antike imaginierte, dass die *Tentos* ihm „so tönen, wie ich mir griechische Musik vorstelle“¹⁷⁶. Gleich zu Beginn werden die genannten Motive eingeführt:

¹⁷⁵ Alle folgenden Angaben zur Gattung „Tento“ beziehen sich auf RIDLER/JAMBOU 2001.

¹⁷⁶ HENZE 2001, S. 194.

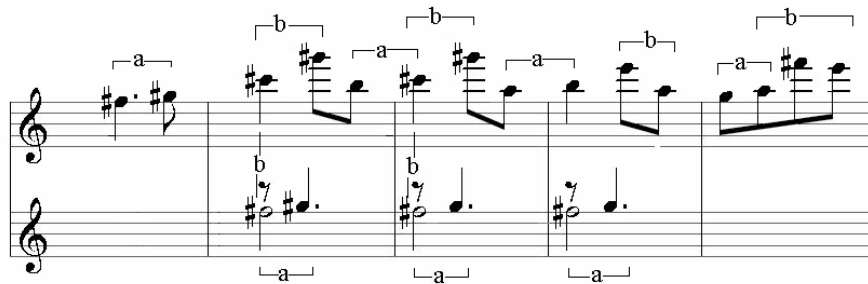


Abb. 13: III. *Tiento I*, T. 2-6¹⁷⁷

Der weitere Verlauf zeigt ihre höchst konsequente wie kunstvolle Verarbeitung: Takt 6 birgt bereits in seiner Kombination¹⁷⁸ der Motive a und b ein drittes Element, das als Kadenzmotiv bezeichnet werden kann. Es tritt zum ersten Mal in dieser Funktion in T. 13-14 auf:



und erscheint in dieser Form als abschließende Kadenz des A-Teils in T. 16-17,



taucht weiterhin in T. 20 und T. 21-22 auf, und bildet auch den Schluss des Satzes (T. 46-47):



Nach der Vorstellung der beiden Hauptmotive (T. 2-6) beschleunigt sich der Satz zu Sechzehnteln und verarbeitet das vorgestellte Material in einem zweistimmigen kontrapunktischen Satz. Zusätzliche tonale Festigung erfährt der Satz durch das mit T. 12 beginnende Wechseln zwischen *fis* und *f*, wobei das *f* leittönig zum Zentrum *fis* wirkt. Der gesamte erste Teil arbeitet buchstäblich in jedem Takt mit den genannten Motiven, so dass stets der Eindruck des Bekannten, des sich zwar nie wörtlich, wohl aber sinngemäß Wiederholenden entsteht. Mit der durchgehenden Achtel- und Sechzehntelbewegung im mäßigen Tempo erzeugt Henze den Eindruck einer ständigen Bewegung, die aber durch die motivische Kohärenz große Ruhe ausstrahlt. Dabei evozieren die leeren Quintklänge gemeinsam mit dem spezifischen Instrumentalklang der Gitarre die Stimmung des Archaisch-Ursprünglichen, die Henze ja gerade im Zusammenhang mit den *Tentos* als Klangideal vorschwebte. Eine Steigerung ergibt sich erst im B-Teil, wenn sich in T. 24-27 in beschleunigter Rhythmik ein kleiner kadenzartiger Ausbruch ereignet. Dieser Ausbruch schafft ein Moment der Störung: Es erscheinen unruhige

¹⁷⁷ wie oben nach der Ausgabe: Hans Werner Henze: *Kammermusik 1958 über die Hymne „In lieblicher Bläue“ von Friedrich Hölderlin für Tenor, Gitarre und acht Solo-Instrumente*. Studien-Partitur, Mainz u. a.: Schott [ca. 1967]. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

¹⁷⁸ Vgl. LEISNER 1977, S. 36.

Figuren mit großen Intervallsprüngen (T. 32-35). Gleichwohl bleibt der Eindruck des Ätherischen bestehen, hervorgerufen durch die immer präsente steigende Sekunde und Quinte und die sehr hohe Lage. In T. 41-42 gelangt die Musik wieder zu ihrem Zentralklang zurück. In beruhigter Rhythmik wirken die letzten Takte, nun in normaler Mittellage, wie eine versöhnliche Coda.

Der Gesamteindruck des Satzes ist am ehesten als reflexiv-meditierend zu fassen. Die großen dramatischen Entwicklungen haben sich noch nicht ereignet.

6.4.2 V. *Tento II* „Es findet das Aug’ oft“

Im Kontext der separaten Aufführung der *Drei Tentos* erzeugt *Tento II* durch seine aufgewählte Rhythmik und vordergründige Expressivität eine starke Kontrastwirkung. Der Satz besitzt eine dreiteilige Form. Auf den zögerlich-improvisatorisch wirkenden A-Teil (T. 1-20) folgt im neuen Tempo („Vivace“) der B-Teil (T. 21-39), der sich hörbar durch seine durchgängig zu Dreiergruppen geordneten Sechzehntel abhebt, sowie eine Coda (T. 40-46). Wie schon im ersten *Tento* stellt Henze auch in diesem Satz von Beginn an das entscheidende motivische Material vor: Die kleine Terz (zunächst *f-as*) und die fallende Quarte (hier *e-h*), jedoch melodisch verfremdet durch Oktavversetzungen¹⁷⁹:



Abb. 14: V. *Tento II*, T.1-2, original und oktaviert

Dabei ist die kleine Terz nicht auf die Tonhöhen *f-as* beschränkt, sondern erscheint etwa gleich im ersten Takt als *d-f* in der Unterstimme und im zweiten Takt als *a-c*¹⁸⁰. Der gesamte erste Abschnitt des A-Teils bis T. 9 ist geprägt durch dynamisch kontrastierende, durch Sechzehntelpausen abgegrenzte Phrasen, die allesamt das Grundmaterial des Beginns verarbeiten: auch hier ist wieder das Prinzip der „entwickelnden Variation“ zu beobachten. Wie konsequent Henze an den einmal vorgestellten Motiveinheiten festhält und wie kunstvoll er sie in rhythmisch neuer Gestalt kombiniert, hat BRILL gezeigt. So ergibt sich etwa Takt 8 aus der Kombination von Elementen aus T. 1, 2 und 4¹⁸¹:

¹⁷⁹ Vgl. FROESE 1979, S. 11.

¹⁸⁰ Vgl. BRILL 1994, S. 84.

¹⁸¹ Vgl. BRILL 1994, S. 84.

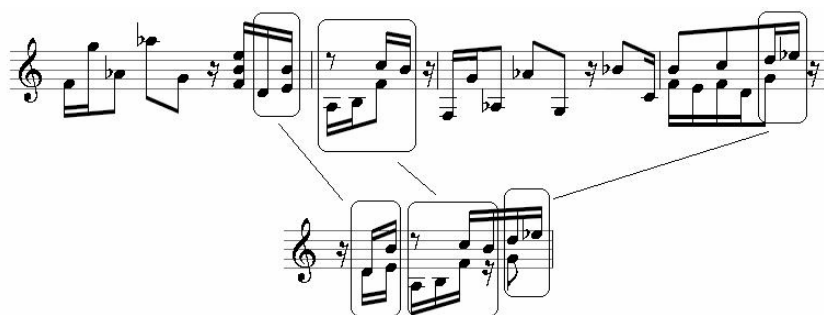


Abb. 15: V. *Tiento II*, T. 1-4 und T. 8

Hinsichtlich der Zusammenklänge ist wiederum die Häufung leerer Quartan und Quinten auffällig (etwa die drei aufeinander folgenden Quinten *e-h*, *f-c* und *g-d* in T. 8), was auf den bereits in *Tiento I* konstatierten archaischen Klangcharakter verweist. In T. 6-7 kommt es nach der zunächst verbindlichen kleinen Terz zum ersten Mal zum Changieren von großer und kleiner Terz (*h-b-g*). In dem folgenden Abschnitt (ab T. 10) ergibt sich nun eine durchgängige Sechzehntel-Bewegung. Wiederum ist die kleine Terz *g-b* als Oberstimme präsent, allerdings nun fallend. Ab T. 16 deutet sich schon die Dreiergruppierung des *Vivace*-Teils (B) an. Zudem wird nun in den Takten 17-20, die direkt in den B-Teil überleiten, die schon angesprochene fallende Quarte als melodisches Intervall wichtig:



Abb. 16: V. *Tiento II*, T. 17-20

Die gezeigte Passage kommt gänzlich ohne Versetzungszeichen aus. Während der Anfang des Satzes sich noch um das Zentrum *f* bewegte, wird hier bereits eine e-Moll-Tonalität (bzw. e-phrygisch) angedeutet, die sich im folgenden B-Teil fortsetzt.

Im B-Teil ist nun, wie es schon in T. 6-7 anklang, die kleine Terz zur großen Terz geworden (*g-h*). Analog hierzu erscheint als Bassfigur das komplementäre Intervall der kleinen Sexte (*E-c*)¹⁸². Gleichzeitig wird durch den Halbton *g-as* auf den Beginn des Satzes, der ja auf der Kleinterz *f-g-as* basierte, Bezug genommen. Der in den Takten 21 bis 26 zwölf Mal zu hörende vierstimmige Akkord *E-c-e-h* ist deutbar als e-Moll-Dreiklang mit *sixte ajoutée*. In diesem Fall wäre *e* tonales Zentrum und der Wechsel *g-as* wiederum als Changieren von großer und kleiner Terz (in Relation zum Grundton *e*) zu verstehen. Weiterhin bleibt das motivische Material der Anfangstakte präsent; so leiten sich die Takte 27-29 unter Verwendung von Neukombination und einiger Oktavversetzungen deutlich aus dem Material der Takte 1-5 ab¹⁸³.

¹⁸² Vgl. LEISNER 1977, S. 37.

¹⁸³ Vgl. BRILL 1994, S. 85.

Die Takte 30-31 greifen noch einmal den Kleinterz-Großterz-Wechsel auf (*g-b-h*). Die folgenden Takte verarbeiten erneut bekannte Motivbestandteile, wie etwa anhand des Taktes 34 illustrierbar:

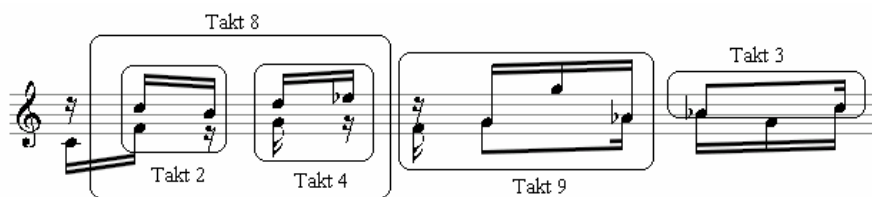


Abb. 17: V. *Tiento II*, T. 34

In T. 39 tritt die fallende Quarte in Form der leeren Gitarrensaiten vierfach auf. Ein mächtiger, wie eine plötzliche Fermate wirkender e-Moll-Dreiklang im fortissimo, mit dem noch einmal die Tonikafunktion von *e* für diesen Satz unterstrichen wird, bremst den Satz zu Beginn der Coda in T. 40 gleichsam aus. Das folgende *cis-a* suggeriert hierzu eine dorische Subdominante A-Dur. Nach dem 32stel-Lauf in T. 41 erscheint in T. 42 wiederum das transponierte Terzmotiv (*h-cis-d*), das in einen Quartakkord mündet, der eine alterierte Variante des ersten Akkordes in T. 1 darstellt (*f-h-e* wird zu *f-b-es*). Die Oberstimme des Akkordes wird zur Terz des folgenden reinen Ces-Dur-Akkordes (durch Einsatz der Gitarrenleersaiten mit verdoppeltem Grundton¹⁸⁴), der mit einem Akkord abwechselt, der wiederum als Quartakkord interpretiert werden kann (in der Schichtung *f-h-e-a*). In der notierten Form erscheint er freilich ebenfalls als Variante des *f-h-e*-Dreiklangs aus T. 1 (durch *a* ergänzt). Das Erreichen des wiederum stark dissonierenden Schlussklanges *b-es-h* führt noch einmal die konstitutiven Motive des Satzes vor Augen: Das *h* wird als fallende Quarte vom *e* des *f-a-h-e*-Akkordes aus erreicht, das *es* resultiert aus der durchschrittenen kleinen Terz *c-d-es* und das *b* wird durch die Bassfigur des B-Teils, *E-c*, angesteuert¹⁸⁵:

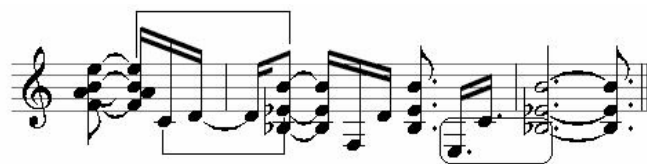


Abb. 18: V. *Tiento II*, T. 44-46

¹⁸⁴ Eine instrumentenspezifische Nuance, die einmal mehr belegt, dass die alternative Besetzung des Gitarrenparts mit Harfe allenfalls eine Notlösung darstellt.

¹⁸⁵ Vgl. LEISNER 1977, S. 37.

6.4.3 XI. *Tento III* „Sohn Laios“¹⁸⁶

Spätestens im dritten *Tento* wird deutlich, worauf Lachenmann sich bezieht, wenn er von der „Idylle der Gitarre“ in der *Kammermusik 1958* spricht (s. Kap. 2.3). Dur-moll-tonale Elemente, einhergehend mit einer klaren, teils beinahe schon sentimental wirkenden Harmonisierung (etwa die großen Dur-Septakkorde in T. 1 oder T. 30) bestimmen den Satz hörbar. Obwohl, wie gezeigt wurde, die wesentlichen Elemente schon sehr deutlich im „antik-griechischen“ Kontext des *Sechsten Gesangs* beheimatet sind, ist vielleicht auch ein Verweis auf volkstümliches neapolitanisches Melos angebracht, dem Henze in dieser Zeit immer wieder Einlass in sein Werk gewährte.

Der durchkomponierte Satz ist tonal gefestigt, sein Zentrum ist, gitarrentypisch, *e*. Deutlichstes formales Merkmal ist die Polarität von kantabler, in Vierteln und Achteln geführter Oberstimme in einem zwei- bis dreistimmigen kontrapunktischen Satz¹⁸⁶, welcher seine breiteste Ausprägung in den Takten 14-20 erfährt, und den kontrastierenden *leggiere e scorrevole*-Teilen mit ihren unmelodischen repetierten Figuren und vergleichsweise ruheloser Sechzehntel-Rhythmik sowie dissonant wirkender Harmonisierung als Sekundakkord mit Grundton *g*. Innerhalb dieser Figuren, die, wie schon gezeigt wurde, zweifach kompositorische Vorläufer haben, ist auch wieder ein Kleinterzpendel, hier zwischen *g* und *e*, zu hören, das schon in *Tento II* beobachtet wurde.

Die *leggiere*-Teile werden im Verlauf des Satzes immer kürzer (T. 3-6, T. 11-12 und T. 27), nehmen dafür aber nach und nach Einfluss auf den *cantabile*-Satz. So tauchen in T. 9-10 Sechzehntelfiguren auf, die in den folgenden *leggiere*-Teil (T. 11) überleiten. Die Sechzehntel laufen in T. 13 wieder in den Viertel/Achtel-Satz aus, bevor im Folgenden schließlich eine Kombination beider Elemente erfolgt (T. 17-21). Diese neue Satzart erhält im sich anschließenden *più mosso*-Teil (T. 22-26) eine solche Kraft, dass die Musik mittels des unvermutet auftauchenden letzten *leggiere*-Elements (T. 27) in die Ausgangsposition des Satzes zurückbefördert werden muss. Die Sechzehntel in T. 32-33 erinnern noch einmal an das Gewesene, bevor das Stück mit einer Wiederholung der Eingangstakte (T. 1-2 = T. 35-36), erweitert durch einen als Flageolett zu spielenden Leersaiten-Akkord (T. 37), schließt. Ähnlich wie schon in den anderen *Tentos* gelingt es Henze auch hier, durch Neuformung und -kombination einmal eingeführten Materials eine „sich ständig wandelnde Statik“ zu erzeugen. So entsteht ein Netz reicher Beziehungen innerhalb des Satzes, etwa wenn in T. 20 die Melodie des Anfangs krebsgängig erscheint (*h-d-g*), gleichzeitig aber schon mit den Sech-

¹⁸⁶ PALMER-FÜCHSEL bemerkt zutreffend, dass diese Satzart an den Lautensatz eines Dowland-Songs erinnert; PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 101.

zehnteln der *leggiere*-Teile unterlegt ist. Auch die Oberstimme aus T. 7 kehrt in T. 29 krebsgänglich wieder.¹⁸⁷

Abseits der rein musikalischen Faktur besteht die Möglichkeit einer außermusikalischen Semantisierung des Satzes. Seine Überschrift „Sohn Laios“¹⁸⁸ verweist auf den Schluss von Hölderlins Gedicht, wo es heißt:

„Sohn Laios, armer Fremdling in Griechenland. Leben ist Tod, und Tod ist auch ein Leben.“ Es liegt nahe, die in der Musik so deutlich zu hörende Dualität zweier Ausdrucks-Charaktere, des *cantabile* und des *leggiere*, der Dualität von Leben und Tod, die der Text thematisiert, zuzuordnen. Dafür spricht auch, dass Henze die *leggiere*-Figuren zuvor in *Maratona* (s. Kap. 5.2.) mit dem Tod der Hauptfigur verknüpfte. In dieser Deutung wäre die Sentenz „Leben ist Tod, und Tod ist auch ein Leben“ in der Struktur des *Tentos* gespiegelt: Mit dem das „Leben“ charakterisierenden *cantabile* beginnt der Satz, darauf folgt das *leggiere*, das den „Tod“ darstellt. Im Verlaufe des Satzes werden Konflikte zwischen den beiden Charakteren ausgetragen; die Musik nähert sie einander an, bis am Schluss, wie im Text, die Anfangspassage steht, also das „Leben“.

6.4.4 I. *Prefazione*

Wie angekündigt, werden von hier an die übrigen Sätze des Werkes in Aufführungsreihenfolge behandelt. Dem nun zu betrachtenden Eröffnungssatz der *Kammermusik 1958* liegt eine A-B-A'-Form zugrunde: A: T. 1-15; B: T. 16-42; A': T. 43-53. Das Oktett wird über weite Strecken in Bläusersatz und Streichersatz blockartig gegeneinander aufgeteilt; besonders der Beginn des Satzes stellt sehr deutlich die verschiedenen Instrumentengruppen des Ensembles einander gegenüber. Im Satzverlauf ergibt sich daraus eine weitere Formunterteilung¹⁸⁸:

A	T. 1-7	Einleitung der Bläser
	T. 8-15	Streichersatz
B	T. 16-20	Klarinette mit akkordischer Streicherbegleitung
	T. 21-27	kontrapunktischer Bläusersatz + akkordischer Streichersatz
	T. 28-32	Bläsertrio allein
	T. 33-42	Tutti-Höhepunkt
A'	T. 43-47	verkürzte Wiederholung der Bläseereinleitung
	T. 48-53	verkürzte Wiederholung des Streichersatzes (T. 5-15)

¹⁸⁷ Vgl. BRILL 1994, S. 85.

¹⁸⁸ Vgl. die leicht abweichende Formübersicht bei PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 72.

Die siebentaktige Bläserleinleitung des Beginns basiert, so deutlich wie sonst keine andere Passage des Werks, auf einer Zwölftonreihe. Die Existenz einer eventuell für das Werk allgemeinverbindlichen Zwölftonreihe ist in Skizzen nicht belegt. Die von LÜCK angegebene Reihe

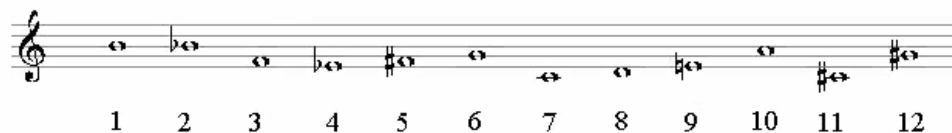


Abb. 19: Zwölftonreihe der *Kammermusik 1958* nach LÜCK¹⁸⁹

deckt sich jedoch weitestgehend mit derjenigen, die PALMER-FÜCHSEL als „Row from an early sketch“¹⁹⁰ präsentiert. So deutlich die Einleitungstakte der Bläser jedoch auf eben dieser Reihe basieren, „erlaubt“ sich Henze gleichwohl, diese frei zu handhaben und etwa Töne vor Ablauf der Reihe zu wiederholen. Es erscheinen dennoch in den ersten sieben Takten alle 12 Töne. Wichtiger aber ist, welche melodischen Zellen Henze aus der Reihe gewinnt und dann auch wiederholend beibehält, so etwa den fallenden Halbton (Reihenton 1-2, Horn, dann etwa auch durch Aufeinanderfolgen von Reihenton 4 und 8 im Fagott, T. 4). Wichtig ist auch die Quinte *e-h* (s. *Tento I*), gefolgt vom fallenden Halbton in der Klarinette. Es sollte bereits hier festgehalten werden, dass die anfängliche Kombination von Quinte und Halbton eine Intervallkonstellation ist, die immer wieder im Werk auftauchen wird¹⁹¹. Durch die bereits hier zu beobachtende Häufung bestimmter Intervalle oder Intervallkonstellationen nimmt Henze den Hörer gewissermaßen an die Hand und zeigt ihm, was er sich für den weiteren Verlauf des Werkes einprägen soll.

Abb. 20: I. *Prefazione*, T. 1-7, klingend notiert

¹⁸⁹ LÜCK 2006, S. 42.

¹⁹⁰ PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 73; auf S. 210 ihrer Studie gibt PALMER-FÜCHSEL an, die Reihe, die ja dem Beginn der *Prefazione* deutlich zuzuordnen ist, sei in den Skizzen zu den *Arioso* (1963) enthalten. Bei meiner Durchsicht der dezidiert zur *Kammermusik 1958* gehörenden Manuskripte bin ich auf keine Zwölftonreihe, geschweige denn auf Reihentabellen, gestoßen.

¹⁹¹ PALMER-FÜCHSEL 1993 beschreibt diese Intervallkonstellation ebenfalls sehr häufig als pitch-class-set (0,1,6).

Mit Einsatz des Streichersatzes in T. 8 spielt die Reihe bereits keine erkennbare Rolle mehr. Sie dient also, wie häufig bei Henze, nicht als alles umfassendes Konstruktionsprinzip, sondern allenfalls „als Ausgangspunkt und Motivspender“, als eine Kompositionshilfe, die er „aber keineswegs streng benutzt“¹⁹². Eine solche lockere Handhabung der Reihentechnik hat sich Henze übrigens bis heute erhalten. Im Jahr 2006, als er an der Oper *Phaedra* arbeitet, notiert er:

„Die Musik klingt logisch, ohne dass man deswegen nachzählen müsste, ob auch alle zwölf Töne da sind – was sie ja auch nicht sind. Schönbergs Lehre wird nicht respektiert, bzw. bestimmte Vorstellungen, die es in Schönbergs Zwölftonstücken gibt, werden ignoriert, zum Beispiel die, dass, bevor nicht alle elf oder zwölf Töne der Reihe gehört worden sind, der erste Ton der Reihe nicht wiederholt werden darf. Einem solchen Gesetz zu gehorchen wäre natürlich für einen Freischaffenden ziemlich unerträglich und ist wohl auch nicht so ernst gemeint, selbst beim Schönberg. Ich habe mein ganzes Leben lang Zwölftonreihen verwendet, habe sie vorwiegend als Grundmaterial gesehen für das jeweilige Stück [...]. Im Laufe der Jahre und der Jahrzehnte ist es mir gelungen, eine Technik daraus zu entwickeln, nicht um sie weiterzugeben an die Schüler oder sie an die Studenten zu verraten, sondern als eine private Methode, Ordnung zu halten.“¹⁹³

Im Streichersatz begegnen nun vielmehr bereits aus den *Tentos*, die ja alles andere als streng dodekaphon komponiert sind, bekannte Elemente; vor allem der steigende Ganzton aus *Tento I*, der aber auch fallend erscheint (z.B. Vcl. T. 7-8 und T. 10, hier sogar auf der „originalen“ Tonhöhe *fis-gis*, Viol. 2, T. 8-9;), dann auch chromatisch durchschritten wird (z.B. Viol. 2, T. 11-12), was eine Verbindung zur Bläseleinleitung herstellt, die ja den fallenden Halbton exponierte. Zunächst liegt der Passage ein pentatonischer Tonvorrat zugrunde (fast ausschließlich mit Kreuzen versehene Noten), was im Zusammenhang mit den gedämpften Streichern in hoher Lage und den Flageoletts einen weichen Klang erzeugt. Die Pentatonik wird aber nach und nach mit Chromatik aufgefüllt. Harmonisch ergeben sich häufig Quartschichtungen, aber auch immer wieder mit Zusatztönen versehene Dreiklänge. Der in T. 16 folgende zweitaktige Klarinetteneinsatz (in T. 19-20 leicht verändert wiederholt) basiert motivisch, wenn auch melodisch bis zur chromatischen Totale geweitet, auf dem bereits aus *Tento I* bekannten Kandenzmotiv¹⁹⁴:

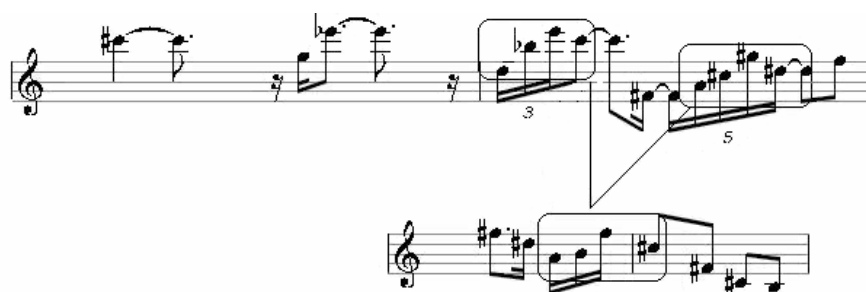


Abb. 21: I. *Prefazione*, Klarinette, T. 16-17 und III. *Tento I*, T. 13-14 (Oberstimme), beide klingend notiert

¹⁹² LÜCK 2006, S. 42.

¹⁹³ HENZE 2007, S. 40.

¹⁹⁴ Vgl. KLÄGER 1991, H. 1, S. 47.

Die nachfolgende Fortspinnung der Klarinettenlinie macht sich das bereits in *Tento II* beobachtete Verfahren der Oktavversetzung einzelner Töne zunutze, um den Eindruck einer weit gespannten Melodie zu erzeugen.



Abb. 22: I. *Prefazione*, T. 21-23, Klarinette; original und mit Oktavierungen

Aus dieser auch rhythmisch sehr bewegten Passage geht die Klarinette in Viertel über, Horn und Fagott, zuvor nur mittels fallender Halbtöne in langen Notenwerten kontrapunktierend, übernehmen eine bewegtere, einander komplementär ergänzende Rhythmik. Gleichzeitig verdichtet sich auch der akkordische Streichersatz, indem das rhythmische Motiv



immer häufiger auftritt.¹⁹⁵ Die folgende fünftaktige Passage des Bläsertrios zitiert in der Klarinette den Beginn von *Tento II*. Dazu erklingen in Horn und Fagott in beibehaltenen rhythmischen Motiven steigender Ganzton und fallender Halbton. Im folgenden Tutti treten nun die Streicher in den Vordergrund. Die Bläser, das vorher gehörte Trio fortführend, sind im subito pianissimo kaum mehr denn als Hintergrundklang wahrnehmbar. Die Streicher hingegen führen den Satz auf seinen Höhepunkt. Dies wird erreicht durch Tremolo, repetierte mit Vorschlägen versehene Noten¹⁹⁶, gewichtige Fundierung in Quinten und Quartan im Bass sowie irisierende, unregelmäßige Repetitionsfiguren im Cello (die im weiteren Verlauf des Werkes v. a. für die Gitarre wichtig werden sollen). Nebenbei sei auf die auffällige klangliche Verwandtschaft dieses Höhepunktes mit einer Stelle aus Alban Bergs *Streichquartett op. 3* hingewiesen. Dort erscheint auf dem dritten Höhepunkt des ersten Satzes ab T. 143 eine ähnlich klingende Konstellation, erzeugt durch die Wechselnoten der ersten Violine in hoher Lage (analog den Vorschlägen bei Henze) und die Fundierung durch Quinten. Doch handelt es sich hier wohl eher um eine ungewollte Koinzidenz als um ein Zitat.

¹⁹⁵ Vgl. PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 75.

¹⁹⁶ PALMER-FÜCHSEL spricht bereits hier von vogelstimmen-artiger Motivik; im weiteren Verlauf des Stückes werden ähnliche Vorschlagsfiguren noch deutlicher mit Vogelstimmen assoziiert; PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 75.



Abb. 23: Alban Berg, *Streichquartett* op. 3, 1. Satz, T. 143-145 (leicht vereinfacht)¹⁹⁷

Aus der Klanggewalt dieser Passage tritt plötzlich *subito pianissimo* in T. 43 das Horn hervor, wie in einer entfernten Erinnerung den Halbton des Beginns intonierend. In verkürzter Form kehrt der A-Teil wieder, die Dramatik des B-Teils aufhebend, jedoch mit Reminiszenzen an diesen, etwa in dem echohaften Erklängen des Kadenzmotivs aus *Tento I* in der Klarinette, T. 45 (vgl. T. 17). Im vierfachen *pianissimo* verklingen schließlich die Streicher, wiederum gemeinsam mit dem fallenden Horn-Halbton *h-b*.

6.4.5 II. *In lieblicher Bläue*

Die englische Renaissancemusik für Singstimme und Laute bildete den Beginn für die Zusammenarbeit von Peter Pears und Julian Bream. Eine Erweiterung hatte ihr Repertoire 1957 durch die *Songs from the Chinese* op. 58 erfahren, einen Zyklus von sechs kurzen Gedichten, die Britten für hohe Gesangsstimme und Gitarre setzte. Obwohl es unwahrscheinlich ist, dass Henze dieses Werk bei der Komposition der *Kammermusik 1958* kannte¹⁹⁸, ist es doch bemerkenswert, welche Nähe Britten's *Songs* zu den drei in der *Kammermusik 1958* enthaltenen Sätzen gleicher Besetzung aufweisen, v. a. was die satztechnische Unabhängigkeit der agierenden Parts betrifft. LÜCK zufolge spielte hier auch der der Komposition vorausgegangene Kontakt mit dem Instrumentalisten Bream eine Rolle:

„Durch die Vermittlung von Julian Bream hatte Henze sich mit der Instrumentaltechnik des 16. Jahrhunderts vertraut gemacht, und so behält die Gitarre in diesem wie auch in den anderen Sätzen für dieses Duo in ihrer Kombination akkordischer wie auch angedeutet (dem Instrument entsprechend) kontrapunktischer Setzweise durchaus ihre Eigenständigkeit gegenüber der Gesangslinie.“¹⁹⁹

Dem ersten der drei Sätze für Tenor und Gitarre kommt, indem es der erste vokale Satz des Gesamtwerks überhaupt ist, eine herausragende Stellung zu. So eröffnet der Tenor nach Ver-

¹⁹⁷ nach der Ausgabe: Alban Berg: *Streichquartett* op. 3, Studienpartitur UE 7537, Wien: Universal Edition 1952, S. 12.

¹⁹⁸ Die Uraufführung der *Songs from the Chinese* fand am 17. Juni 1958 auf dem Aldeburgh Festival statt, die Druckfassung erschien 1959 bei Boosey & Hawkes; vgl. PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 77.

¹⁹⁹ LÜCK 2006, S. 43.

klingen der instrumentalen *Prefazione* den Satz dann auch unbegleitet, bevor erst in der zweiten Phrase auch die Gitarre als zweiter Solist des Werkes hinzutritt. Dem Satz liegt eine dreiteilige Form zugrunde. Der A-Teil umfasst die Takte 1-9, der B-Teil die Takte 10-29, dann kehrt A scheinbar wieder (T. 30-50), wobei viele Elemente, die erst im B-Teil auftraten, später auch hier wieder auftauchen; der dritte Teil wird somit hier als AB' bezeichnet.

Die erste unbegleitete Phrase des Tenors birgt sogleich zentrale Intervalle, die in der bisherigen Analyse wichtig waren: die reine Quinte (a), als allererstes überhaupt gesungenes Intervall, den fallenden Halbton (b) und die steigende große Sekunde (c). Hinzu treten zwei gebrochene Dreiklänge mit tiefalterierter Quinte (*b-e-gis*; *fis-d-as*):

Abb. 24: II. *In lieblicher Bläue*, T. 1

Man beachte zudem die sich immer wieder ergebende Kombination aus Quinte und Halbton (*a-e-es*, *f-b-h*, *a-as-es*). Die anschließende gemeinsame Passage von Tenor und Gitarre ist zunächst geprägt durch unterschiedliche tonale Sphären der beiden Parts. Die Gesangsstimme exponiert vornehmlich die kleine Terz *es-ges*, die mitunter auch zu *es-g* erweitert wird. Dieses Intervall ist als bedeutsam bereits aus *Tento II* bekannt (dort etwa T. 10ff.). Die Melodie weitet sich jedoch immer mehr, um schließlich in ein über drei Takte ausgedehntes Melisma zu münden, das Schlüsselwort „Bläue“ betonend. Die Gitarre hingegen bewegt sich in tonaler Hinsicht deutlich in e-Moll, bzw. e-phrygisch. Bis T. 9 kommt die Gitarre, mit einer Ausnahme, ohne Vorzeichen aus, klanglich eine reine Ursprünglichkeit und damit den Text illustrierend, in dem ein Bild des vollkommenen Einklangs gezeichnet wird. Dazu passt auch die viermal angeschlagene Quinte *e-h*. Der vollkommene Einklang mit der Gesangsstimme ist aber nicht gegeben: Ein Zeichen des Zweifels? Auch rhythmisch scheint die Gitarre den Gesang kaum zu unterstützen, wirkt vielmehr improvisierend, präludierend. Im B-Teil (ab T. 10) nähert sie sich dann der Gesangsstimme an, indem sie zunächst deren Oberstimme übernimmt (*ges-es*), aber auch rhythmisch viel mehr an Kontur gewinnt. Tonales Zentrum beider ist jetzt klar *es*, wobei dieses erneut vagiert zwischen es-Moll (T. 10-12, durch *g* gestört) und es-lydisch (T. 13-14).²⁰⁰ Im dritten Teil des Satzes (AB', T. 30-50) wird zunächst, wiederum unbegleitet, der Beginn des A-Teils zitiert, um dann aber in T. 33 in Material aus dem B-Teil überzuwechseln (die Gesangsstimme wiederholt den kleinen Sextsprung *b-ges* aus T. 11, die Gitarre beginnt erneut ihr Pseudo-Ostinato in es-Moll). Einmal mehr ist die fallende kleine

²⁰⁰ Vgl. PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 80.

Terz sehr präsent (etwa als *cis-b* in T. 35 oder *des-b* in T. 39). Besondere Emphase legt Henze auf die letzte Sentenz des Satzes „Reinheit aber ist auch Schönheit“, beginnend mit einer fallenden Kleinterz *a-fis* in hoher Lage und halben Noten, dann übergehend in ein ausschweifendes Melisma auf dem Wort „Schönheit“, das das „Bläue“-Melisma des A-Teils an Länge doppelt übertrifft, dabei aber die beiden Begriffe musikalisch korreliert. Die „Reinheit“ repräsentieren die reinen Quinten der Gitarre (T. 42-44, hier auch kombiniert mit dem *Tento I* zitierenden steigenden Ganzton), die auch schon zum ersten Melisma zu hören waren (T. 7-8), sowie ihr wiederum vorzeichenloses e-Moll/-phrygisch, in das sich der Gesang am Ende des Satzes konsonant einfügt.

6.4.6 IV. *Innen aus Verschiedenem entsteht*

Nachdem die übrigen Besetzungskonstellationen in den vorangegangenen drei Sätzen vorgestellt wurden, folgt der erste Tuttisatz des Werkes. Ein übergeordnetes Formschema ist in diesem Satz nicht erkennbar. Vielmehr reihen sich einzelne, jeweils stark vom gesungenen Text abhängige Teile aneinander. Immer wieder hält die Musik inne, holt gewissermaßen neue Luft, um einen neuen Gedanken vorzutragen, oftmals in einem neuen Tempo und neuer Satzart. Anhand dieser Vorüberlegungen lässt sich der Satz folgendermaßen gliedern²⁰¹:

- | | |
|----------|--|
| T. 1-10 | Einleitung; deutliche Markierung des $\frac{3}{4}$ -Taktes; Einführung der Terz-Sekundzelle (s. u.) in der Gesangsstimme; Ensemble begleitend |
| T. 11-16 | <i>meno mosso</i> ; rhythmisch bewegter |
| T. 17-26 | <i>più mosso</i> ; Ensemble homophon; (entspr. T. 1-10) |
| T. 27-38 | <i>allargando, Lento</i> (T. 30); „Emanzipation des Instrumentarius“ ²⁰² in Form von kontrapunktischer Auffächerung; <i>crescendo</i> zum Satzhöhepunkt |
| T. 39-43 | Klimax des Satzes; höchste dynamische Stufe; ausgedehnte Koloratur im Gesang zum Wort „Ja“ |
| T. 44-57 | Beruhigung (<i>Quieto</i>); Ensemble greift die Takte 27-29 in T. 44-46 wieder auf; verstärkter Einsatz der Gitarre (ab T. 47) |
| T. 58-62 | kontrapunktischer Satz zwischen Gesang und Fagott; tiefe Streicher homophon |
| T. 63-76 | Fortsetzung des Gesang-Fagott-Kontrapunkts; Streicher homophon in Vierteln und Achteln |

Eine direkte Verbindung besteht in diesem Satz zum Schluss des vorangegangenen *Tento I*: Die Quinte *fis-cis* ist ebenso im ersten Akkord des Satzes enthalten wie die große Sekunde

²⁰¹ Vgl. die ähnliche Gliederung bei PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 83.

²⁰² LÜCK 2006, S. 44.

fis-gis.²⁰³ PALMER-FÜCHSEL konstatiert dem Beginn des Satzes madrigalistische Züge; so besteht für sie in der unterschiedlichen Betonung des $\frac{3}{4}$ -Taktes in Singstimme und Ensemble eine Ausdeutung der im Text thematisierten „Verschiedenheit“, sowie in dem sich in der Mitte des Instrumentalsatzes befindenden Liegeton *e* in der 2. Violine eine Umsetzung von „innen“.²⁰⁴

Die Gesangsstimme stellt gleich zu Beginn die Intervallzelle vor, die für den Satz melodischen Zusammenhalt gewährleistet: die Kombination große Sekunde plus kleine Terz, bzw. deren umgekehrte Reihenfolge. Diese Zelle klingt bereits einmal deutlich im II. Satz an:



Abb. 25: II. *In lieblicher Bläue*, T. 20-22

Im IV. Satz nun wird sie konstitutiv für sämtliche Abschnitte wie die folgenden Beispiele verdeutlichen:

Abb. 26: IV *Innen aus Verschiedenem entsteht*

Darüber hinaus hat, wie in den schon besprochenen Sätzen, auch die kleine Terz als Bestandteil der besagten Zelle motivische Bewandnis (etwa Gesang, T. 61-62, T. 69-70).

An zentraler Stelle am Schluss des Satzes wird auch die Quinte wichtig; sie ist hier zum ersten Mal sehr deutlich auch textlich als Intervall von Reinheit und Göttlichkeit semantisch besetzt:



Abb. 27: IV. *Innen aus Verschiedenem entsteht*, T. 70-74

²⁰³ Vgl. PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 83f.

²⁰⁴ PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 84.

Die Erweiterung der Quinte zur schon bekannten Quint-Sekund-Zelle erklingt kurz darauf in Klarinette und Cello (T. 73-75: *fis-f-h* und *c-g-fis*). Diese war auch schon gleich zu Beginn des Satzes zu hören:



Abb. 28: IV. *Innen aus Verschiedenem entsteht*, T. 11-13

Dezidiert finden sich auch in diesem Satz Beziehungen zu den *Tentos*. Die in T. 50-54 auftretenden Sechzehntelfiguren der Gitarre ähneln deutlich den *leggiere*-Figuren in *Tento III* (dort z. B. T. 3), v. a. auch in der Betonung der Töne *g, f* und *h*²⁰⁵. Zeigte sich im zweiten Satz schon harmonische Ambivalenz (s. die gleichsam bitonale Passage T. 2-9), so wird dieser Eindruck im gesamten Ensemble noch gesteigert. Auf dem Höhepunkt des Satzes in T. 39-40 erscheint ein *ff*-Akkord, der auch eine bitonale Struktur aufweist: Über einem liegenden *d* der Bässe erklingen gleichzeitig des-Moll und F-Dur, also eine Kombination traditioneller Dreiklänge, die allerdings im Zusammenklang dissonieren – ein Verfahren, das Henze häufig einsetzt.

6.4.7 VI. *Gibt es auf Erden (ein Maß?)*²⁰⁶

Der VI. Satz ist mit seinen 161 Takten nicht nur der umfangreichste der *Kammermusik 1958*, sondern wohl auch technisch und musikalisch der anspruchsvollste. Nicht umsonst war Peter Pears bei der ersten Durchsicht des Werkes dieser Satz als „alarmierend“ ins Auge gefallen (s. Kap. 5.1.). Der ausgewiesene Theater-Mann Henze zeigt sich in diesem Satz als theatralisch-dramatischer Komponist. Die Form des Satzes ist dreiteilig: A (T. 1-38), B (T. 39-114), A' (T. 115-161)²⁰⁷, wobei ein langsamer Abschnitt innerhalb von B (T. 87-114) noch zusätzlich als herausgehobener Kontrastabschnitt wirkt – kontrastierend nämlich zu einem Satzbeginn, der sich vom ganzen Werk her betrachtet neben der *Cadenza* am ehesten satztechnisch avantgardistisch gibt. Zu Beginn umspielen sämtliche Stimmen einander in kleinen, miteinander verzahnten, sich rhythmisch komplementär ergänzenden Motiven, die sich melodisch v. a. durch die weiten Sprünge (an entsprechende Passagen im vorangegangenen *Tento II* anknüpfend) auszeichnen, welche auch die Gesangsstimme vollführt. Im Sinne von „Kammermusik“ sind alle Stimmen gleichberechtigt, bzw. Gesangsstimme und Ensemble stehen sich nicht als

²⁰⁵ Vgl. KLÄGER 1991, H. 1, S. 48.

²⁰⁶ In der Druckpartitur erscheint die Satzüberschrift unvollständig; Henze trug in einer mit seinen Korrekturen versehenen Partitur, die die Paul Sacher Stiftung besitzt, handschriftlich „ein Maß?“ hinter dem gedruckten Titel ein.

²⁰⁷ Vgl. PALMER-FÜCHSEL 1993, S. S. 86ff.

Hauptstimme und Begleitung gegenüber, sondern jene ist als eine von vielen in den Satz eingefügt. Verstärkung erfährt die Gesangsstimme durch wechselnde Instrumente, die ihrerseits bis T. 8 mit dem Vermerk „Hs.“ markiert sind, das hier zum ersten Mal im Werk auftaucht und auf die Kompositionspraxis der Wiener Schule verweist. Schon ab T. 9 allerdings sind es nicht mehr die weiterhin *colla parte* zum Gesang laufenden Stimmen, die mit Hs. bezeichnet werden; die Gesangsstimme wird zusehends eine von vielen im komplexen Satzgefüge. In der Vertonung des Wortes „Schöpfer“ (T. 9) sieht PALMER-FÜCHSEL die transponierte Permutation des BACH-Motivs, eine Verbeugung vor dem verehrten musikalischen „Schöpfer“.²⁰⁸ Die Textstelle „Es findet das Aug' oft im Leben Wesen“ tauchte schon als Überschrift zu *Tento II* auf. Der Bezug zu diesem liegt an der korrespondierenden Stelle in T. 24ff. in der kleinen Terz *cis-dis-e*, die jedoch im Satzbild durch Oktavierungen und Enharmonik verschleiert wird (Oktavierungen verschleierten auch die kleine Terz *f-g-as* am Beginn von *Tento II*).



Abb. 29: VI. *Gibt es auf Erden*, T. 24-27, original und oktaviert/enharmonisch verwechselt

Der signalartig eingeführte Übergang zum deutlich tonaleren und in seiner überwiegend homophonen Textur leichter fasslichen B-Teil ist durch einen Takt- und Tempowechsel markiert sowie durch ein vogelrufartiges Motiv in reinem g-Moll (T. 39-40), das in den folgenden Takten mit e-Moll abwechselt. Mit dem erneuten Einsatz der Gesangsstimme in T. 45 erscheinen über Tremoloakkorden der Streicher in der Gitarre jene Repetitionsfiguren, die schon in der *Prefazione* auf der Klimax des Satzes im Cello auftraten. Hinzu treten ab T. 65 jene Vorschlagsfiguren, die an derselben Stelle im ersten Satz ebenfalls erschienen; die Vogelstimmen-Charakteristik wird verifiziert, wenn im Text von „Fittichen der Adler mit lobendem Gesange“ und der „Stimme so vieler Vögel“ die Rede ist. Mit den deklamatorischen Ausbrüchen des Tenors zum Text „Es ist die Wesenheit, die Gestalt ist’s“, durch die Akkorde des Ensembles durch musikalische „Doppelpunkte“ markiert, kommt die Musik ab T. 84 zum Erliegen. Ab T. 87 beginnt ein deutlich langsamerer Abschnitt, von Henze in der sich in der Paul Sacher Stiftung befindenden Druckpartitur handschriftlich mit der Angabe „Calmo“ versehen. Die gesamte folgende Passage wirkt wie der restlichen Musik entrückt, herbeigeführt durch den Einbruch einer Idylle, die nicht von Ungefähr der „Idylle der Gitarre“ aus den *Tentos*

²⁰⁸ PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 86; in der Tat betont Henze immer wieder die Bedeutung von Bachs Musik für sein eigenes Schaffen, so etwa in HENZE/BULTMANN 1990, S. 9.

gleicht. Die Textstelle „Du schönes Bächlein“ ist bereits als Überschrift von *Tento I* erschienen, was auf den direkten Zusammenhang dieser Passage mit dem Gitarrensatz verweist. In der Tat zeigt die Stelle unübersehbare Gemeinsamkeiten mit *Tento I*:

Abb. 30: VI. *Gibt es auf Erden*, T. 88-97

Die steigende Sekunde *fis-gis* erscheint auf originaler Tonhöhe, Zielton ist die Quinte *cis* (wenn auch durch das Sechzehntel *h* erreicht). Auch der Gesamtambitus der Passage *fis'-gis''* entspricht exakt der None, die auch die Einleitungstakte von *Tento I* begrenzen (s. dort T. 2-6). Der Textpassage „wie das Auge der Gottheit durch die Milchstraße“ entsprechen die Takte 6-7 in *Tento I* (*g-a-fis-e-cis*)²⁰⁹. Daneben erkennt man in der immerhin zweimal auftauchenden Tonfolge *fis-e-cis* („Auge der“, „Milchstraße“) die Terz-Sekund-Zelle, die im IV. Satz entscheidend war. Auch das folgende „Ich kenne dich wohl“ (T. 98-99) findet sich im *Tento I* vorgeformt (dort T. 23-24):

Abb. 31: VI. *Gibt es auf Erden*, T. 98-99 und III. *Tento I*, T. 23-24 (Oberstimme)

Und schließlich entsprechen die Takte 107-109 den Takten 34 bis 37 in *Tento I*²¹⁰:

Abb. 32: VI. *Gibt es auf Erden*, T. 107-109 und III. *Tento I*, T. 34-37 (Oberstimme, klingend)

²⁰⁹ Vgl. BRILL 1994, S. 84.

²¹⁰ Vgl. BRILL 1994, S. 84.

Das dazwischen liegende, bis zum hohen *h* ansteigende, Melisma zu „Tränen“ stellt eine tonmalerische Wortausdeutung dar, die man in der Tradition der „und weinete bitterlich“-Stellen in den Bachschen Passionen sehen kann. Doch ist auch das Melisma nicht neu komponiert, sondern basiert ebenfalls auf Material aus *Tento I*:



Abb. 33: VI. *Gibt es auf Erden*, T. 100-106 und III. *Tento I*, T. 28-35

Man erkennt zudem das viermal auftretende Motiv der fallenden kleinen Terz (im Beispiel eingekreist), die als solche v. a. in *Tento II* vorgeformt ist. Der B-Teil schließt harmonisch wie er begann, in g-Moll (T. 112-114)²¹¹.

In Tempo und Gestus schließt der A'-Teil unverkennbar an den A-Teil an. Beide ähneln sich auch motivisch sehr, wobei es zu einer Neuverteilung der Motive innerhalb des Instrumentariums kommt.²¹² Eine kurze Coda (*Lento*, T. 151) beschließt den Satz. Zu dem Wort „Herz“ des Tenors kommt die Musik über einem bis zum Satzende andauernden Orgelpunkt auf *es* zur Ruhe. Das viermalige Auftreten des *fis-gis*-Ganztons im Horn (T. 151, 153, 155, 156) verweist auf den idyllischen Mittelteil („Du schönes Bächlein“) sowie darüber hinaus auf *Tento I*, den Ursprung dieses Motivs.

6.4.8 VII. *Sonata*

Die besondere Bedeutung der durch die Hinzufügung des *Adagio* nunmehr zur Mittelachse des Werkes gewordenen *Sonata* hob Henze bereits in seinen Programmhinweisen zur Uraufführung hervor. Dort sagt er: „Der instrumentale Mittelpunkt, eine Sonate über den Adlerflug, vereinigt alles, Gewesenes aufgreifend, Kommendes vorbereitend“²¹³. Der Satz ist zwar „Sonata“ überschrieben, hat jedoch formal kaum etwas von der traditionellen Sonatenhauptsatzform, wenn wir es auch mit einer dreiteiligen Form mit Wiederaufnahme von Elementen

²¹¹ Vgl. PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 88.

²¹² Vgl. PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 88.

²¹³ Henze im Programmheft der Uraufführung; zit. n. GRÜNEWALD 1988.

aus dem ersten Teil zu tun haben. Henze versteht hier „Sonate“ wohl eher als „Klingstück“ im ursprünglichen, mithin italienischen Sinne. Folgende Formgliederung bietet sich an²¹⁴:

- | | | |
|----|----------|--|
| A | T. 1-18 | T. 1-10: Klarinettensolo mit Streicherbegleitung
T. 11-18: Hornsolo mit Streichern |
| B | T. 19-54 | T. 19-24: homophoner Tutti-Ausbruch
T. 25-50: sich verdichtende, zunehmend polyphone Textur
T. 51-54: <i>allargando</i> ; homophone Überleitung und quasi plagale Kadenz |
| A' | T. 55-66 | beruhigtes Satzbild; Bezüge zum A-Teil |

Der Beginn der *Sonata* erinnert vom Gestus an die *Prefazione*; auch dort erschien (im B-Teil, T. 15) ein Klarinettensolo mit Streicherbegleitung. Gleichwohl gibt es keine erkennbare motivische Verwandtschaft zwischen den Teilen. Offensichtlicher basiert die Klarinettenlinie (v. a. in ihren aufwärts gerichteten Arpeggien in 32steln und Sechzehntel-Triolen) auf der von Henze angesprochenen Passage aus dem VI. Satz „der Adler mit lobendem Gesange“ (dort T. 68-71)²¹⁵. Die Rhythmik der Gesangsstimme ist hier wieder aufgegriffen. Kurze Einwüfe von Horn und Fagott erinnern an übergreifend bedeutsame Motive: Quinte (T. 1) und große Sekunde (T. 3-4). Die Streicherbegleitung, den fallenden Halbton exponierend (etwa T. 2, 5, 7) bedient sich an den akkordisch gesetzten Stellen triolischer, teils zusätzlich mit Überbindungen verschleierter Rhythmen, die an den Höhepunkt des IV. Satzes erinnern (dort T. 39f.). PALMER-FÜCHSEL hat zudem darauf hingewiesen, dass einzelne melodische Elemente aus Permutationen der Quint-Sekund-Zelle gewonnen wurden, so die Bratsche in T. 5 (*cis-g-fis*) oder die erste Geige in T. 6 (*b-es-e*)²¹⁶. Der folgende sehr ausgedünnte Abschnitt ähnelt in Klang- und Notenbild der Bläserereinleitung der *Prefazione* (s. Horn und Flageolett im Kontrabass). Das Horn etabliert ein in rhythmischer Hinsicht signalartiges Motiv mit der fallenden Quarte *es-b* (die Umkehrung der Quinte *es-b* in T. 1), das insgesamt viermal in diesem Abschnitt erscheint.

Mit einem plötzlichen Ausbruch beginnt der B-Teil. Dieser speist sich deutlich aus Motiven, die teils schon in vorangegangenen Sätzen als vogelstimmenartig charakterisiert wurden, teils erst hier als solche wirken: die Bläserakkorde in T. 23-24, wiederum schnelle steigende Arpeggien, die ab T. 28 imitatorisch durch die Stimmen wandern, sowie gegen Ende des Teils Vorschlagsfiguren (T. 48-50; vgl. *Prefazione*, T. 33ff.). Die Gesamttextur des B-Teils wird zunehmend komplexer. In der sich zunehmend verdichtenden Polyphonie sind einzelne Mo-

²¹⁴ Vgl. PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 89.

²¹⁵ Vgl. PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 89f.

²¹⁶ Vgl. PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 109.

tive kaum noch wahrnehmbar. Der „Adlerflug“ wird tatsächlich in einem wenn nicht alles, so doch vieles vereinigenden Gewebe dargestellt (s. Henzes Zitat S. 46).

Nach einer quasi plagalen Kadenz, die fallende Quarte des Horn aufgreifend (T. 54), beginnt der A'-Teil, der in Atmosphäre, aber auch in den triolischen Begleitrhythmen auf den Beginn Bezug nimmt. Nach einer angedeuteten Melodie im Cello (T. 55-56) rekapitulieren Streicher und Klarinette nochmals Gesten aus dem B-Teil. In T. 63 schließlich erklingt das Hornsignal der fallenden Quarte in den Bläsern, gefolgt vom steigenden Ganzton (Fagott und Klarinette in Oktaven) und dem fallenden Halbton in der Klarinette, der in den Schlussakkord hineinklingt, dessen Außentöne wiederum *es* und *b* sind, die ersten Töne des Satzes²¹⁷.

6.4.9 VIII. *Möcht ich ein Komet sein?*

Im zweiten der drei Sätze für Tenor und Gitarre ist noch weniger als im bereits betrachteten *In lieblicher Bläue* ein Formmodell zu erkennen, das die Einteilung des Satzes ermöglichen würde. Vielmehr überwiegt der Eindruck des Freien, Rhapsodischen. Vordergründig ist indes einmal mehr die starke Verquickung von Wort und Musik, was eine Analyse nahe legt, die sich phrasenweise am Notentext entlang tastet²¹⁸.

Die erste mottohafte Phrase (T. 1-4) weist eine tonmalerische Ausdeutung der Wortes „Komet“ auf, repräsentiert durch die raschen Aufwärtsfiguren in Gesang und, diesen vorimitierend, in der Gitarre. Die Gesangsstimme antwortet sich selbst auf die im Text gestellte Frage mit einer gleichsam zweifelnden fallenden Septime *cis-dis*, wobei das finale *dis* enharmonisch umgedeutet zum zentralen *es* der folgenden Phrase wird²¹⁹, die die Takte 5-11 umfasst. Hier wird jetzt es-Moll etabliert, welches schon im II. Satz zentrale Tonart war. Es erscheinen nun auch motivische Bezugnahmen auf den II. Satz, nämlich die fallende kleine Terz²²⁰ *ges-es* in den Spitzennoten (T. 5 und 8; Vgl. II., z. B. T. 4), die in der Folge auch transponiert auftritt (*as-f*, T. 6; *des-b*, T. 6-7). Die Gitarrenbegleitung alterniert in dieser Passage zwischen reiner es-Moll-Harmonisierung, Tonleitern, die quasi d-Moll angehören und Quartenharmoneik, etwa dem wiederholt auftretenden Klang *g-c-f* (T. 9-10). Abgeschlossen wird die Phrase durch eine traditionell klingende plagale Kadenzfloskel im Tenor, programmatisch das Wort „Reinheit“ unterstreichend (T. 10, *f-b-f*). Dieselbe Klangkonstellation, die im Kontext des vorherrschenden es-Moll wie ein Halbschluss klingt, beschließt auch die Phrase der Gitarre in T. 11, hier sogar durch den doppelten Quartfall der Melodie noch stärker nach Kadenz klingend. Die kurze Passage zwischen den Fermaten (T. 12-16) ist wiederum geprägt von es-Moll-Elementen-

²¹⁷ Vgl. PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 90.

²¹⁸ Die Einteilung der Abschnitte entspricht PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 91.

²¹⁹ Vgl. PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 91.

²²⁰ Es sei der Vollständigkeit halber daran erinnert, dass das Motiv der kleinen Terz in *Tento II* eingeführt wurde.

ten und den noch stärker hervortretenden Quartenklingen. Hinzu kommt im Tenor eine Folge fallender Ganztöne sowie ein neues Quartensmotiv (*c-f-b*, T. 15). Als tonmalerisch kann T. 16 gedeutet werden: Das „sich vermessen“ wird illustriert durch die auffällig konträre Notation von Gesangsstimme und Gitarre (dis-Moll vs. es-Moll).²²¹ Wiegende Triolenbegleitung, die schon in T. 6-7 eingeführt wurde, prägt noch prominenter den nächsten, bis T. 29 reichenden Abschnitt. Die Phrase beginnt einen Halbton höher, in e-Moll, markiert durch den Grundton *e* mit seiner Unterquart *h*. In T. 20 tritt die Untersekunde *d* hinzu und es ergibt sich die Sekund-Terz-Zelle, die für den IV. Satz von großer Bedeutung war:



Abb. 34: VIII. *Möcht ich ein Komet sein?* T. 18-20 und IV. *Innen aus Verschiedenem entsteht*, T. 62-65

Mehr und mehr erhält der Satz, der nun wieder nach *es* zurückkehrt, ornamentierten Charakter. Die Gesangsstimme schwingt sich wiederholt in schnellen Figuren aufwärts, um dann in langen Notenwerten abzusinken. Die aus Quartens und Terzens kombinierten Figuren erinnern an ähnliche Gebilde in der *Sonata* (z.B. T. 6), die dort mit dem „Adlerflug“ assoziiert wurden. Die schnellen Figuren weiten sich auch auf die Gitarre aus, die aber schließlich auf der sechsmal angeschlagenen reinen Quinte *cis-gis*, die an den Beginn von *Tento I*, aber auch an den II. Satz (T. 7-8 und 42-43) denken lässt, zur Ruhe kommt; diese Quinte wird den Satz auch beschließen.



Abb. 35: VIII. *Möcht ich ein Komet sein*, T. 28 und III. *Tento I*, T. 4, Oberstimme (beide klingend notiert)

Die Quinte deutet hier wiederum die Sphäre des Reinen und Erhabenen an. In der folgenden Phrase, die in T. 30 beginnt, wird zunächst viermal ein b-Moll Dreiklang mit *sixte ajoutée* wiederholt, dessen Sexte ab T. 31 einen Ganzton nach oben ins *a* steigt, was an das Ganztonmotiv in *Tento I* erinnert. Gesangsstimme und Gitarre scheinen zunächst tonal getrennte Wege

²²¹ Vgl. PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 93.

zu gehen, bis sie ab T. 34 wieder in es-Moll zusammenfinden, welches von der Gesangsstimme mit der Geste der kleinen Sexte *b-ges* (Vgl. II, T. 11) angesteuert und nach einigen Ausweichungen in T. 39 durch den es-Moll-Septakkord und die kleine Terz *es-ges-es* ein letztes Mal bestätigt wird. Die abschließende Phrase des Satzes bildet die textliche Schlüsselstelle „Myrten aber gibt es in Griechenland“. Das Wort „Griechenland“ ist dabei wohl die tonal am eindeutigsten vertonte Stelle des Werkes, was die Idee der Reinheit und vergangenen Vollkommenheit der Antike musikalisch spiegelt: Über dem Liegeton *a* im Gesang erscheinen in der Gitarre reine Skalenbewegungen in A-Dur (quasi Dominante von *d*), in eine Quinte *d-a* (Tonika ohne Terz) mündend, gefolgt von g-Moll (Moll-Subdominante). Es ist dies eine jener „geglückt wirkende[n] Stellen“ in Henzes Schaffen, „wo für einen Augenblick ein Schluß, eine Auflösung, eine Erlösung sich anzubahnen scheint.“²²² Die Schlusswendung weicht von einem tonikalen großen A-Dur-Septakkord in den Schlussklang *cis-gis* (vgl. T. 27-29) aus, präsentiert aber hierbei noch einmal bereits bekannte wichtige Intervalle: die fallende kleine Terz und den fallenden Halbton:



Abb. 36: VIII. *Möcht ich ein Komet sein*, T. 46

6.4.10 IX. *Cadenza*

Kadenzartig wirkt der dritte Oktettsatz in der Tat. Noch deutlicher als bisher treten die einzelnen Ensemblemitglieder als Solisten hervor. Trotz seiner auf den ersten Blick etwas „leichteren Textur“²²³ (die Strukturen sind nicht ganz so dicht wie etwa im VI. Satz) ist der Satz als Ganzes indes schwer fassbar. Das Satzbild nähert sich dem „punktuellen“ Stil an; es bleibt dies aber mehr der äußere Eindruck denn Hinweis auf die Konstruktion des Satzes, denn klare serielle Prinzipien konnten bislang nicht ausgemacht werden. Ein stilistischer Bezugspunkt wäre vielleicht eher in manchen Werken der frühen Atonalität zu suchen²²⁴. Formal scheint eine Untergliederung in drei Teile sinnvoll: A (T. 1-25), B (T. 26-51), C (T. 52-69). Im A-Teil wird eine einleitungsartige Melodie der ersten Violine in T. 5 abgebrochen. Die zuvor im Kontrabass erscheinende Quinte *cis-gis*, die dem Schluss des vorigen Satzes entlehnt ist, wird als solche aufgrund des dissonierenden Bläserklanges *c-a-d* (kleine Sekunden

²²² HENZE 2001, S. 74.

²²³ PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 96.

²²⁴ PALMER-FÜCHSEL nennt als Beispiel Weberns erstes *Orchesterstück* aus op. 6: PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 96.

zu den Tönen der Quinte) nur undeutlich erkennbar. Nach einer zweitaktigen Überleitung in 32steln folgt ein neuer Abschnitt, der sich durch sein durchbrochenes Satzbild auszeichnet. Führten die 32stel der Überleitungstakte 5 und 6 von den tiefen Streichern zu den hohen Bläsern, so verhält es sich nun genau umgekehrt²²⁵. In den Takten 16-19 erscheint ein Kontrabassflageolett, das an den Beginn der *Prefazione* erinnert. In den letzten Takten des A-Teils (T. 19-25) dominiert die Klarinette, die von den anderen Bläsern kontrapunktiert wird. Der B-Teil ab T. 26 ist geprägt durch den Wechsel von homophonen Passagen und solchen, die wiederum die kurzen Motive rasch zwischen den Instrumenten alternieren lassen. Dass diese jedoch nicht willkürlich sind, sondern Verbindungen zu anderen Sätzen aufweisen, zeigt etwa T. 43, wo die Klarinette deutlich den Themenkopf von *Tento II* zitiert:



Abb. 37: IX. *Cadenza*, Klarinette, T. 43 und V. *Tento II*, T. 1

Insgesamt herrscht jedoch der Eindruck des Disparaten vor, der durch die starken dynamischen Kontraste (z. B. T. 37-38) noch verstärkt wird. Der C-Teil wird insofern übersichtlicher, als hier eine klare Trennung von Solo- und Begleitwirkung deutlich wird. Die tremolierenden Streicher bilden eine Klangfläche, vor der die Bläser nunmehr längere Phrasen erhalten. Das Solohorn zitiert gleich zu Beginn das Ganztonmotiv aus *Tento I*, auch zu erkennen am lombardischen Rhythmus:



Abb. 38: IX. *Cadenza*, Horn, T. 52 und III. *Tento I*, T. 45

Mit einem dreimal erscheinenden akkordischen Trillermotiv leiten die Streicher in T. 60ff. eine *Stretta*²²⁶ ein, die von der Klarinette bestritten wird. Diese exponiert deutlich die Quinte *fis-cis*, welche den Zentralklang von *Tento I* darstellt.

Neben dem bereits beobachteten Verfahren mit Hilfe von Oktavversetzungen weit gespannt wirkende melodische Linien zu erzeugen, ist in diesem Satz die Arbeit mit kleinen beibehaltenen rhythmischen Motiven entscheidend. So begegnet etwa in T. 9 ein durch drei Stimmen wanderndes Motiv aus drei Staccato-32steln, das in T. 7 im Fagott schon augmentiert in Sechzehnteln erschien. Dieses Motiv erscheint im Satzverlauf häufig, z. B. in den Streichern in T. 48-49. Zwei Takte später erscheint es jedoch triolisch in der Klarinette in einer Form, die

²²⁵ Vgl. PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 96.

²²⁶ Henze ergänzte handschriftlich in der bereits genannten Druckpartitur die Anweisung „veloce“.

an das Kadenzmotiv aus *Tento I* erinnert (s. o.), welches der Ursprung dieses Motivs insgesamt ist sein dürfte:



Abb. 39: IX. *Cadenza*, Klarinette, T. 50-51

Die klar auszumachenden rhythmisch prägnanten Motive treten in ein Wechselspiel mit lang ausgehaltenen oder tremolierenden Klangflächen, so dass oftmals der Eindruck eines Hintergrundes entsteht, vor dem dann einzelne Ereignisse nurmehr kurz aufblitzen. Die vertrauten Motive geben dem Hörer dabei Anhaltspunkte.

Die Harmonik des Satzes zeichnet sich einmal mehr durch die Kombination reiner Dreiklänge mit hinzutretenden Dissonanzen aus. In den Bläsern erscheinen an mehreren Stellen im Satz klare Dreiklänge in Grundstellung, die dann durch Dissonanzen der Streicher verschleiert werden (T. 1: g-Moll, T. 26: G-Dur, T. 32: fis-Moll). In gleicher Weise erklingt am Schluss des Satzes in den Bläsern und Bässen klanglich dominierend des-Moll (vom Horn mit einem 2-3-Vorhalt versehen), das von den hohen Streichern allerdings noch mit *es*, *e* und *f* angereichert wird.

6.4.11 X. *Wenn einer in den Spiegel siehet*

Wiederum weitaus klarere Strukturen bestimmen das letzte der drei „Hölderlin-Fragmente“. Für den Satz kommt folgende Gliederung in Frage²²⁷:

- | | | |
|---|----------|---|
| A | T. 1-11 | einleitendes „Rezitativ“ |
| | T. 12-15 | Gitarrenpart emanzipiert sich; textliche Antithese („hingegen...“) |
| B | T. 16-21 | Gesangslinie aus tonalem Rahmen gelöst; kontrapunktische Gitarrenstimme |
| | T. 22-24 | tonale wie rhythmische Beruhigung; kadenzierende Gitarrenpassage in Quartparallelen |
| C | T. 25-30 | Gesangslinie mit Reminiszenzen an den A-Teil;
2-taktiges Gitarren-Ostinato und kadenzartige Schlusswendung |

Als tonales Zentrum des Satzes wird deutlich *a* etabliert. Die Gesangslinie des A-Teils bewegt sich, von einigen chromatischen Ornamenten abgesehen, im Rahmen von a-lydisch (oder präziser hypolydisch, wenn man den plagalen Ambitus *e-e'* bedenkt). Die rasch aufwärts arpeggierten durchklingenden Akkorde der Gitarre, die meist aus diatonischen Terzschichtungen

²²⁷ verändert nach PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 98.

bestehen, lassen an ein, wenngleich tonal wenig stützendes, cembalobegleitetes Barock-Rezitativ denken²²⁸. Die Gesangsstimme wirkt, weil immer zur Quinte *e'* zurückkehrend, geradezu einprägsam. Durch den lydischen Modus entsteht wiederholt eine Folge von fallenden Ganztönen, wie überhaupt in diesem Abschnitt die Phrasen stets durch fallende Linien gekennzeichnet sind:



Abb. 40: X. *Wenn einer in den Spiegel siehet*, T. 1-3, 4-5, 6-9

Dazu wird stets durch die Rahmentöne *a-e* die Quinte exponiert, welche durch das *dis* auch wieder zur Intervallzelle aus Quinte und kleiner Sekunde wird, die schon häufig im Stück anzutreffen war. In T. 9 nähert sich die Gesangsstimme schließlich in einer nun aufwärts schnellenden Ganztonleiter der Bewegung der Gitarre an, so das Schlüsselwort „Augen“ unterstreichend. Dieses Motiv wiederholt sich zwei Takte später originalgetreu. Während die Gitarre in T. 11-12 die Gesangsstimme des Anfangs zitiert und für einige Takte in Ganztonmotivik verbleibt (in T. 13 erscheint zudem der bekannte steigende Ganzton im lombardischen Rhythmus aus *Tento I*), löst sich diese aus ihrem bisherigen tonalen Rahmen und mündet in eine ausdrucksstarke Aufwärtstriole zum Wort „Licht“, die wiederum aus einer Quint-Halbton-Zelle gebildet ist (*fis-c-g*). Das Melisma zum Wort „Mond“ wiederholt die fallende Quarte *a-e*, die schon zu den Worten „Spiegel“ und „Manne“ erschien. In T. 15 folgt in der Gitarre auf einen Leersaitenakkord nochmals der Ganzton *f-g* aus T. 13, nun augmentiert und damit Kadenzwirkung erzielend. Trotz der chromatischen Aufladung der Gesangslinie im B-Teil, der auch textlich mit der expliziten Nennung des Ödipus eine neue Richtung einschlägt, nimmt diese doch in Teilen Bezug auf Gewesenes. In T. 18 erscheint wieder ein abwärts führender Ganztonzug. T. 20 rückt über einen a-Moll-Dreiklang zur Quinte *as-es*, die nun, einen Halbton tiefer als die den Beginn bestimmende Quinte *a-e*, das Zentrum der folgenden Takte darstellt.



Abb. 41: X. *Wenn einer in den Spiegel siehet*, T. 20-23, mit enharmonischen Verwechslungen

²²⁸ Vgl. PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 98.

Quartparallelen in der Gitarre führen in langen Notenwerten auch zu einer tonalen Beruhigung. In Takt 23 zitiert die Gitarre einen Takt aus *Tento III* (welches im Ablauf als nächster Satz folgt):

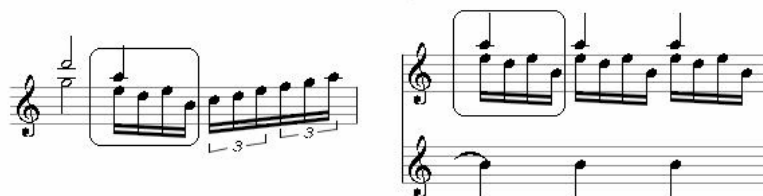


Abb. 42: X. *Wenn einer in den Spiegel siehet*, T. 23 und XI. *Tento III*, T. 21

Das Fermaten-*e*, das den C-Teil einleitet, greift den Beginn des Satzes auf, wird jedoch in der Folge nicht die Quinte des anfänglichen a-lydisch, sondern diejenige eines verminderten Dreiklanges auf *b* (*b-cis-e*), der das Gerüst der letzten Gesangsphrase bildet. Die Gitarre entlehnt der Singstimme des B-Teils punktierte Figuren und mündet in T. 27 in eine ostinatohafte Figur, die in der Oberstimme deutlich die kleine Terz *g-b* exponiert, welche in *Tento II* ein zentrales Intervall war (dort z.B. auf genau dieser Tonhöhe T. 10-11). Gleichzeitig birgt die Figur in der repetitierten Tonfolge *h-d-e* die im IV. Satz so wichtige Zelle aus Terz und Sekunde (s. dort T. 64-65). Die Schlusswendung kehrt in seiner fallenden Ganztonleiter zum Satzbeginn zurück; Schlussklang ist die Quinte *a-e*, der Zentralklang des A-Teils:

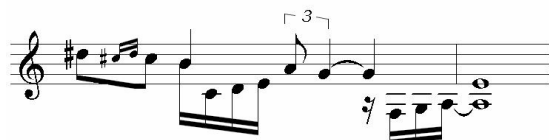


Abb. 43: X. *Wenn einer in den Spiegel siehet*, T. 29-30

6.4.12 XII. *Wie Bäche reißt das Ende von Etwas mich dahin*

Der letzte der drei Tuttisätze lässt sich folgendermaßen gliedern:

A	T. 1-12	instrumentale Einleitung; Gesangsstimme legt das vorläufige tonale Zentrum <i>a</i> fest
	T. 13-24	Gitarre und Singstimme mit akkordischer Ensemblebegleitung
	T. 25-29	Überleitung; a-Moll wird verlassen
B	T. 30-40	ostinate Sextolenfiguren + Akkordschläge; klare periodische Struktur
	T. 41-47	Fortführen des vorigen Abschnitts; Bläusersatz an Singstimme gekoppelt; Steigerung
	T. 48-52	Höhepunkt des Satzes

A'/C	T. 53-65	ausgedünnter Satz; <i>e</i> als neues Zentrum
	T. 66-77	Rückkehr nach <i>a</i> ; <i>tranquillo</i> ; die Musik verstummt im <i>pppp</i>

Zum Schluss von *Tento III* besteht am Beginn des XII. Satzes eine klangfarbliche Verbindung: In beiden Fällen werden flageolett-Akkorde eingesetzt. Die Einleitung etabliert *a* als tonales Zentrum. Die Bass-Stimme (teils von Horn oder Gitarre übernommen) bewegt sich fast ausschließlich in den IV-V-I Kadenzstufen *d-e-a*. Mit Einsatz der Gesangsstimme ist vorläufig a-Moll als Tonart klar erkennbar. Die Fundierung auf *a* bleibt auch im folgenden Abschnitt ab T. 13 erhalten. Über einer a-Moll7/9-Klangfläche singt der Tenor weiterhin in a-Moll (unter häufiger Aussparung des *c*, was wieder die bekannte Terz-Sekund-Zelle *h-d-e* erscheinen lässt), während die Gitarre in diesem Abschnitt omnipräsente Sechzehntelfiguren in a-Moll spielt, die an die a-Moll Stelle in *Tento III* erinnern (dort T. 22-26). Trotz chromatischer Ausweichungen enthält der Schlussklang des Abschnitts in T. 24 wiederum die Quinte *a-e* in Fagott und Singstimme (diese steuert das *e* gar leittönig an). Der Überleitungsabschnitt (T. 25-27) verlässt a-Moll. Zunächst wird das Wort „Unsterblichkeit“ als gebrochener C-Dur-Quartsextakkord vertont, dann wendet sich der Satz nach *f* (die Quinte *f-c* erscheint im Gesang zweimal) und schließlich quasi nach b-Moll.

Die sehr klaren periodischen Strukturen des nun folgenden B-Teils bezeichnet PALMER-FÜCHSEL als „song-like“²²⁹ Nicht nur die sich wiederholenden metrischen Verhältnisse (3/8-4/8), sondern auch wiederkehrende, in Akkorden auf schwerer Zeit vorgebrachte Harmonien auf den Stufen *fis*, *e* und *g* verstärken diesen Eindruck. Die darunter liegenden ostinaten Sextolen wurden im A-Teil bereits durch die Gitarre vorbereitet. Die Tonart der Singstimme ist als *fis*-Moll, das ja auch vom Ensemble unterlegt wird, deutbar. Auch sie weist in den acht Takten (T. 30-37) klare metrische Strukturen auf. Die folgende Phrase (T. 38-40) verlässt *fis*-Moll und beschleunigt in kürzer aufeinander folgenden Akkorden das harmonische Tempo, bevor in T. 41 wieder nach *fis*-Moll zurückgekehrt wird. Allerdings erscheint nun zusätzlich ein Bläsersatz in *f*-Moll, der das ins *pianissimo* verschwindende *fis*-Moll-Umfeld verdrängt, so dass die im Text thematisierte Schönheit der Sonne eigentlich nur noch in reinem *f*-Moll hörbar ist. Man beachte in diesem Beispiel wiederum den Bau der Melodie aus zwei miteinander verschränkten Terz-Sekund-Zellen (im Beispiel eingekreist):

²²⁹ PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 103.

Das tut - die schö-ne Son - ne: - Näm-lich
- die zie-het al - les auf -

Abb. 44: XII. *Wie Bäche reißt das Ende*, T. 41-47, Bläser und Canto

Die textliche Fortsetzung des Bildes führt zum Höhepunkt des Satzes. Der Tenor erreicht seinen Spitzenton *a'* und geht einen zweistimmigen Kontrapunkt mit dem Horn („cantabile“) ein, der strahlend D-Dur umschreibt:

Horn
Canto
Die Jüng-lin-ge führt die Bahn sie mit Rei-zen ihr-er Strah-len wie mit Ro - sen.

Abb. 45: XII. *Wie Bäche reißt das Ende*, T. 48-52 (Horn klingend, teils enharmonisch verwechselt)

Die Überleitung zum Schlussteil (T. 52-53) ist der Einleitung von *Tento III* entlehnt. Diese führt im sich rhythmisch wie harmonisch beruhigenden Satz zum neuen tonalen Zentrum *e*; analog erscheint die Quinte *h* im Gesang als stetig umkreister Ton. Die Takte 60-62 wiederholen nochmals die Einleitung von *Tento III*²³⁰, hier nun in direktem Bezug zu dessen Satzüberschrift „Sohn Laios“²³¹:

1. Viol.
Vcl. flag.
2. Viol.
Vcl. nat.
Klar.
Horn
Fag.
+ Git.

Abb. 46: XII. *Wie Bäche reißt das Ende*, T. 60-62 (Klavierauszug²³¹) und XI. *Tento III*, T. 1-2

²³⁰ Vgl. FROESE 1979, S. 11.

²³¹ nach Hans Werner Henze: *Kammermusik 1958 über die Hymne „In lieblicher Bläue“ von Friedrich Hölderlin für Tenor, Gitarre und acht Solo-Instrumente (Streichquintett ad lib. chorisch)*. Klavierauszug der Gesangsstücke von Heinz Moehn ED 4897, Mainz u. a.: Schott 1960.

Die sich im Text fortsetzende Anrede des Ödipus schwankt nunmehr zwischen *a* und *e*. Das *a*, versehen mit dem steigenden Ganzton zum *h*, erscheint in T. 63 und auch das Schlüsselwort „Griechenland“, nach dem VIII. Satz hier zum zweiten Mal explizit genannt, wird wieder mit der Quinte *a-e* versehen. Die Schlussphrase ab T. 66 ist dann ganz von dieser Quinte bestimmt, allerdings in intervallsymbolischer Auffüllung: Erscheint in der ersten Hälfte des chiasmatischen Verses („Leben ist Tod“) noch die im Stück häufig beobachtete Form der Quint-Halbton-Zelle, so wird am Ende der zweiten Hälfte („und Tod ist auch ein Leben“) der Tritonus *dis-a* zu einer reinen Quarte *d-a*, wodurch die Gesangsstimme das Stück gleichsam in einer plagalen Kadenz beendet.



Abb. 47: XII. *Wie Bäche reißt das Ende*, T. 67-72

Der Satz endet in der Harmonie des Anfangs, einem a-Moll-Dreiklang mit Sept und None.

6.4.13 *Adagio (Epilogo)*

„Im Jahre 1963 fügte ich gelegentlich des 60. Geburtstages meines alten Freundes Josef Rufer einen Epilog dazu, in dem ich die Stimmung des ganzen Werkes wieder aufgreife und eine Art Zitat aus Schönbergs erster Kammersymphonie einführe, als Gruß an Rufer, dessen ganzes Leben sich liebevoll mit dem Wiener Meister befasst hat.“²³²

Mit diesem Zitat Henzes ist schon vieles über den später hinzugefügten dreizehnten Satz des Werkes gesagt. Mit einigen Jahren Abstand wirkt das *Adagio* wie ein räsonierender Kommentar zum älteren Werk. Henze besinnt sich auf vieles, was er im Laufe der *Kammermusik 1958* verwendete und zitiert es aus der Entfernung – Stimmungen wie Motivisch-Thematisches.

Zwar verschiebt die Hinzufügung eines dreizehnten Satzes die Proportionen des Werkes (die, wie gezeigt, in der klaren Aufteilung von vier Besetzungsvarianten in je drei Sätze bestand), jedoch nimmt die Besetzung des *Adagio* sowie sein ganzer Klangeindruck unverkennbar Bezug auf die *Prefazione*, so dass die beiden Sätze das Gesamtwerk schlüssig einrahmen.²³³ Wie auch bei den *Tentos* und den drei *Hölderlin-Fragmenten* sieht Henze verschiedene Aufführungsmöglichkeiten vor. Das *Adagio* kann als Einzelsatz oder im Kontext der nunmehr vier Oktettsätze separat aufgeführt werden.²³⁴

²³² HENZE 1996a, S. 156.

²³³ Vgl. LÜCK 2006, S. 44.

²³⁴ Henzes Anmerkung in der Druckpartitur lautet wie folgt: „Es kann in Konzerten als einzeln stehendes Stück gegeben werden, doch sehe ich es selbst als einen Epilog zur „Kammermusik 1958“ und wünsche es mir als

Das angesprochene Schönberg-Zitat sei schon im Voraus aufgeschlüsselt. Es kommen hierfür mehrere Stellen in Frage. Sicherlich meint Henze die berühmten Quarten des Horns am Beginn der ersten *Kammersymphonie*. Quartfolgen treten im *Adagio* etwa in der Violine 1 in T. 9-10 auf, deutlicher aber in Klarinette und Fagott in T. 50-52 – dies wohl die deutlichste Ähnlichkeit zur *Kammersymphonie* – und schließlich in der Reprise der Streicher in T. 64-65.



Abb. 48: 1) Schönberg: *Kammersymphonie* op. 9²³⁵, Horn, T. 5-6 (klingend)
 2) Henze, *Kammermusik 1958*, *Adagio*, Viol. 1, T. 9-10
 3) *Adagio*, Klarinette u. Fagott, T. 50-52 (klingend); 4) *Adagio*, Viol. 1, T. 64-66

Der Satz ist in A-B-A'-Form gebaut. A: T. 1- 30, B: T. 31-55, A': T. 56-77. Zögernd, wie in einer vagen Erinnerung des Gewesenen, setzt die Musik ein. Die Streicher spielen einen großen Dur-Septakkord auf *f* (was auf den Horn-Pedaltton am Beginn der *Prefazione* verweist), der mit dem halbtönigen Vorhalt *h-c* versehen ist. Die Außenstimmen changieren ihrerseits in Halbtönen wechselseitig zwischen *e* und *f*. Nach einer Generalpause wird der Akkord wiederholt, und der Satz kommt durch die sich polyphon aufspaltenden, teils in Terzen laufenden Stimmen in harmonische Bewegung. Erste Violine (*e-f-h*) und die Bässe (*f-e-b*) greifen die Quint-Halbtonzelle auf.²³⁶ Doch insgesamt bleiben die Bewegungen der Stimmen klein, der Halbton beherrscht die Mittelstimmen, die Bässe hingegen spielen steigende Ganztonfolgen. Allein die erste Violine erhält größere Sprünge, in T. 6 die kleine Sexte *b-ges*, die an den II. Satz erinnert (dort T. 11). Nach einer weiteren Generalpause erscheint in der Violine 1, gefolgt von der zweiten, eine erste Andeutung Schönbergscher Quartmelodik, während die Unterstimmen mit Ausnahme der Bratsche das bekannte Ganztonmotiv zitieren (man beachte auch den kurz-lang-Rhythmus Viertel-Halbe). In T. 11 knüpft die erste Violine mit der Quint-

solchen gespielt. Werden nur die Oktett-Sätze der „Kammermusik 1958“ aufgeführt, ist das *Adagio* als vierter (letzter) Satz zu spielen; also in der Reihenfolge: 1. *Prefazione* / 2. *Sonata* / 3. *Cadenza* / 4. *Epilogo*.“; s. Hans Werner Henze: *Kammermusik 1958 über die Hymne „In lieblicher Bläue“ von Friedrich Hölderlin für Tenor, Gitarre und acht Solo-Instrumente*. Studien-Partitur ED 4599, Mainz u. a.: Schott [ca. 1967], S. 72.

²³⁵ Die Angaben aus Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 folgen der Ausgabe: Arnold Schönberg: *Kammersymphonie für 15 Soloinstrumente op. 9, Es-Dur*, W.Ph.V. 225, Wien: Philharmonia 1924.

²³⁶ Vgl. PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 106.

Halbton-Zelle *a-e-dis* ans Ende des XII. Satzes an. Der Bass hat es nun noch deutlicher mit steigenden Ganztönen zu tun, während die Mittelstimmen weiterhin in enger Chromatik fortschreiten. Mit dem Einsatz der Bläser in T. 15 weitet sich der Satz. Die Klarinette wird mit einem sequenzierten Sextsprungmotiv zum führenden Instrument. Vor einer kleinen Solokadenz der Klarinette (T. 25-30) erinnert diese mit einer fallenden kleinen Terz an den VI. Satz (T. 39); dort war das Motiv mit Vogelstimmen in Verbindung gebracht worden. Den Beginn des B-Teils in T. 30 markiert die Klarinette mit dem Zitat des Kopfmotivs aus *Tento II*. Auf gleicher Tonhöhe hatte sie diesen auch schon in T. 28 der *Prefazione* zitiert. Der Themenkopf wird von der ersten Geige in T. 33 kanonartig übernommen. Die aus der Bewegung des Motivs gewonnene Fortspinnung der Klarinette in Sechzehnteln und Triolen wird von sich dynamisch steigernden liegenden Klängen im übrigen Ensemble getragen. Der *ff*-Akkord in cis-Moll in T. 41-42 bildet den Höhepunkt des Satzes. An dieser Stelle weist PALMER-FÜCHSEL²³⁷ auf ein weiteres Zitat aus Schönbergs *Kammersymphonie* (dort der Beginn des Seitensatzes) hin, das bei Henze im Horn („molto espr.“) erscheint:



Abb. 49: Schönberg, *Kammersymphonie* op. 9, Ziffer 21, 1. VI.
und Henze, *Kammermusik 1958, Adagio*, T. 41-43, Horn (klingend)

In T. 45ff. exponieren Fagott und Cello in hoher Lage über einem übermäßigen Nonenakkord auf *c* nochmals das Halbtonmotiv. Klarinette und Horn zitieren in T. 50-51 deutlich Schönbergsche Quartanmelodik.

Die Reprise ab T. 56 wiederholt den Satzbeginn um eine Oktave erhöht. (Die Takte 56-63 entsprechen exakt T. 1-8). Ab T. 64 treten die Bläser hinzu. Der enharmonisch verwechselte Quartgang der ersten Violine ist erweitert. Von T. 67 an bewegt sich nur noch die Klarinette in Akkordbrechungen, die von einem f-Moll-Dreiklang ausgehen und sich schrittweise von diesem entfernen, das übrige Ensemble liefert fast regungslos liegende Akkorde. Diesen dissonierenden Klängen ist gleichwohl eine tonale Folie unterlegt: Der Kontrabass spielt über die lange Strecke von T. 67 bis zum Satzende einen a-Moll-Dreiklang und markiert mit einem *pizzicato-a* den letzten Ton des Werkes.

²³⁷ Vgl. PALMER-FÜCHSEL 1993, S. 108.

7. Zusammenfassung und Ausblick

Im Rahmen der vorgenommenen Analyse war es notwendig, sich immer wieder auf bestimmte musikalische Parameter zu beschränken, so dass es nicht möglich war, der *Kammermusik 1958* in allen ihren Facetten gerecht zu werden. Große Teile der Musik sind mit Sicherheit unerklärt geblieben, worunter besonders die ausschweifenden Tutti- und Oktettsätze zu leiden hatten. Die vorliegende Analyse steht zwar zu großen Teilen auf eigenen Füßen, kann aber das Werk nicht in allen Einzelheiten ausleuchten. Was die Analyse vor allem offen legen konnte, ist ein dichtes Netz thematisch-motivischer Beziehungen: Einmal aufgestellte Elemente werden beibehalten, variiert, wieder aufgegriffen und sorgen so für formalen Zusammenhalt. Dies geschieht im Wesentlichen in Form von Schlüsselintervallen (Quinte, kleine und große Sekunde, kleine Terz), aus deren Kombination sich Intervallzellen ergeben, die dann über weite Strecken konstitutive Bedeutung haben – und das, um Henzes Wunsch der größtmöglichen Verständlichkeit zu entsprechen, nicht im Verborgenen, sondern meist ganz offensichtlich und hörend nachvollziehbar. Schon vom Handwerklichen her gesehen kann *Kammermusik 1958* demnach als ein Stück von meisterhafter formaler Kohärenz bezeichnet werden. Wie in den musikästhetischen Untersuchungen herausgestellt wurde, bleibt Henze aber nicht bei purem Formalismus; vielmehr werden die musikalischen Elemente mit außermusikalischer Bedeutung aufgeladen. Es konnte gezeigt werden, wie schon in der Musik zu *Der sechste Gesang* ein großer Teil des für die *Kammermusik 1958* wichtigen Materials eingesetzt wurde und mit der Sphäre des antiken Mythos verknüpft erschien. Dazu trug auch wesentlich die Besetzung der Gitarre bei, deren Bedeutung für Henzes Oeuvre betont wurde. Offensichtlich ist, in welchem Maße die *Tentos* jeweils als „materialspendender Nukleus“ fungieren. Nicht ausschließlich, aber vornehmlich in ihnen werden die Kernmotive des Werkes etabliert, die dann explizit mit textgestifteter Bedeutung angereichert werden, welche wiederum auf die instrumentalen Sätze zurückstrahlt. Bestes Beispiel hierfür ist die Quinte, die – für sich genommen schon vollkommene Konsonanz – stets mit Begriffen wie Reinheit und Göttlichkeit assoziiert wird. Überhaupt ist es das Streben nach Schönheit, Reinheit, Klarheit, das immer wieder hörbar wird: wenn das Zauberwort „Griechenland“ fällt, wenn die Musik in Erinnerungen an Antike sich verliert. Dieses aber ist durch schon durch Hölderlins Text und die in ihm enthaltene Frage der menschlichen Teilhabe am Göttlichen motiviert. Dass die Umsetzung in Musik so eindrucksvoll gelingt, spricht für Henzes Konzept der untrennbaren Einheit von Wort und Musik. Was zudem auffällt, ist die große stilistische Variabilität der einzelnen Sätze. Hierin zeigt sich Henzes Wille zur kompositorischen Freiheit, in der er weder traditionell noch avantgardistisch sein will. Die Reinheit der Tradition, die utopische Idylle,

klings zwar immer wieder durch, ist aber durch das Umfeld gebrochen; so stellt etwa *Tento III* zwar ein nachdenkliches Innehalten dar, hat aber im Ablauf des Werkes eine dramaturgische Funktion: Just aus solchem „Luftholen“ speist sich nämlich die restliche Musik. Gleichwohl ist die Semantik des Werkes wohl kaum in ihrem ganzen Umfang erfasst; Klärungsbedarf besteht etwa hinsichtlich einer genaueren Untersuchung des Wort-Ton-Verhältnisses und damit auch der melodischen Gestaltung insgesamt, zu der diese Arbeit nur einige Ansätze bieten konnte. Die Analyse verblieb großen Teils in einer Offenlegung thematisch-motivischer Zusammenhänge. Eine Aufgabe der weiteren Forschung wäre so mit Sicherheit eine detailliertere Untersuchung vor allem der harmonischen Gestaltung und damit eine Überprüfung eventueller serieller Ordnungsprinzipien.

So muss resümiert werden, dass die Analyse des Werkes wie auch eine Vertiefung seiner ästhetischen Implikationen längst noch nicht abgeschlossen ist. Die wissenschaftliche Erschließung der *Kammermusik 1958* steht erst an ihrem Anfang.

8. Anhang

8.1 Literatur- und Quellenverzeichnis

8.1.1 Nicht edierte Quellen

Musikhandschriften:

Hans Werner Henze: Skizzen zu *Der sechste Gesang* (Musik zu einem Hörspiel von Ernst Schnabel), 8 Seiten.

Korrespondenz:

Brief von Benjamin Britten an Hans Werner Henze, 19. Mai 1958

Brief von Benjamin Britten an Hans Werner Henze, 5. Mai 1972

Brief von Peter Pears an Hans Werner Henze, ohne Datum (Briefkopf „Hotel Schweizerhof Lucerne“)

Diese Quellen sind Bestandteil der Sammlung Hans Werner Henze der Paul Sacher Stiftung Basel.

Audio-Quellen:

Der sechste Gesang. Roman für den Rundfunk von Ernst Schnabel

Teil 1 vom 04.01.1956, Teil 2 vom 05.01.1956, Teil 3 vom 06.01.1956

Mitschnitt der SWR Media Services, Baden-Baden

8.1.2 Edierte Quellen

Verzeichnisse:

HENZE 1996a	HENZE, HANS WERNER: <i>Ein Werkverzeichnis 1946-1996</i> . Mainz: Schott 1996.
PAUL SACHER STIFTUNG 2003	<i>Sammlung Hans Werner Henze. Musikmanuskripte</i> (= Inventare der Paul Sacher Stiftung 23), Mainz: Schott 2003.

Eigene Schriften Henzes:

HENZE 1958a	HENZE, HANS WERNER: <i>Gefahren in der neuen Musik</i> , in: <i>Kontrapunkte 2</i> (1958), S. 51-54.
-------------	--

HENZE 1958b	HENZE, HANS WERNER: <i>Wo stehen wir heute?</i> in: <i>Darmstädter Beiträge zur neuen Musik 1</i> , Mainz: Schott 1958, S. 82-83.
-------------	---

HENZE 1959	HENZE, HANS WERNER: <i>Undine. Tagebuch eines Balletts</i> , München: Piper 1959.
------------	---

- HENZE 1972 HENZE, HANS WERNER: *Gespräch mit Hans Werner Henze*. „...die Musik muß aus ihrer Sprachlosigkeit herausfinden!“, in: *Das Orchester* 20 (1972), S. 137-138.
- HENZE 1973 HENZE, HANS WERNER: *Benjamin Britten's Sixtieth Birthday*, in: *Tempo* 106 (1973), S. 5.
- HENZE 1983 HENZE, HANS WERNER: *Die englische Katze. Ein Arbeitstagebuch 1978-1982*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1983.
- HENZE 1984 HENZE, HANS WERNER, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, mit einem Vorwort hg. v. JENS BROCKMEIER; erweiterte Neuauflage München: dtv 1984.
- HENZE 1986 HENZE, HANS WERNER: *Unsere Neue Musik*, in: DIETER REXROTH (Hg.): *Der Komponist Hans Werner Henze*, Mainz u. a.: Schott 1986, S. 34.
- HENZE/BULTMANN 1990 HENZE, HANS WERNER und JOHANNES BULTMANN: *Sprachmusik. Eine Unterhaltung*, in: HANS WERNER HENZE (Hg.): *Die Chiffren. Musik und Sprache. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik IV*, Frankfurt a. M.: Fischer 1990, S. 7-24.
- HENZE 1994 HENZE, HANS WERNER: *Die Befreiung der Musik*, in: FRANZ XAVER OHNESORG (Hg.): *Die Befreiung der Musik. Eine Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts*, Bergisch Gladbach: Lübbe 1994, S. 10-11.
- HENZE 1996b HENZE, HANS WERNER: *Zuerst das Freiheits-Glück. Musikdenken gelernt*, in: RUDOLF STEPHAN u. a. (Hg.): *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Stuttgart: Daco 1996, S. 56-57.
- HENZE 1999 HENZE, HANS WERNER: *Musiksprache und künstlerische Erfindung*, in: DERS. (Hg.): *Musik und Mythos. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik V*, Frankfurt a. M.: Fischer 1999, S. 116-136.
- HENZE 2001 HENZE, HANS WERNER: *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 2001 (S. Fischer 1996).
- HENZE 2003 HENZE, HANS WERNER: *L'Upupa. Nachtstücke aus dem Morgenland. Autobiographische Mitteilungen*, München: Propyläen 2003.
- BACHMANN/HENZE 2004 BACHMANN, INGEBORG / HANS WERNER HENZE. *Briefe einer Freundschaft*, hg. v. Hans Möller. Mit einem Vorwort von Hans Werner Henze, München/Zürich: Piper 2004.
- HENZE 2007 HENZE, HANS WERNER: *Phaedra-Tagebuch*, in: HANS WERNER HENZE/CHRISTIAN LEHNERT (Hg.): *Phaedra. Ein Werkbuch*, Berlin: Wagenbach 2007, S. 13-52.

Literatur zur Musik:

- ADORNO 1997a ADORNO, THEODOR W.: *Fragment über Musik und Sprache (aus: Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II)*, in: DERS.: *Musikalische Schriften I-III* (= Gesammelte Schriften Bd. 16), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 251-256.
- ADORNO 1997b ADORNO, THEODOR W.: *Impromptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze*, in: DERS.: *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus* (= Gesammelte Schriften Bd. 17), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 163-344.

- ADORNO 1997c ADORNO, THEODOR W.: *Philosophie der neuen Musik* (= Gesammelte Schriften Bd. 12), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- BACHMANN 1978 BACHMANN, INGEBOURG: *Musik und Dichtung*, in: DIES.: *Werke*, hg. v. CHRISTINE KOSCHEL, INGE VON WEIDENBAUM u. CLEMENS MÜNSTER, Bd. 4, München/Zürich: Piper 1978, S. 59-62.
- BORIO/DANUSER 1997 BORIO, GIANMARIO u. HERMANN DANUSER (Hg.): *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden*, Bd. 2, Freiburg i. Br.: Rombach 1997.
- BOULEZ 1958 BOULEZ, PIERE: *Alea*, in: *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik 1*, Mainz: Schott 1958, S. 44-56.
- BRILL 1994 BRILL, HANS GERD: *Die Gitarre in der Musik des XX. Jahrhunderts*, Köln: Gitarre & Laute 1994.
- BROCKMEIER 2006 BROCKMEIER, JENS: *Eine Sprache in harter Währung. Die Idee musikalischer Sprachlichkeit bei Hans Werner Henze*, in: ULRICH TADDAY (Hg.): *Hans Werner Henze. Musik und Sprache*, München: edition text + kritik 2006 (= Musik-Konzepte 132), S. 5-26.
- BURDE 1986 BURDE, WOLFGANG: *Anrufung der musikalischen Tradition. Notizen zum ersten Satz der „Symphonie Nr. 7“ von Henze*, in: DIETER REXROTH (Hg.): *Der Komponist Hans Werner Henze*, Mainz u. a.: Schott 1986, S. 250-259.
- CARPENTER 1992 CARPENTER, HUMPHREY: *Benjamin Britten. A Biography*, London: Faber and Faber 1992.
- DAHLHAUS 1994 DAHLHAUS, CARL: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel u. a.: Bärenreiter³ 1994.
- DIBELIUS 1988 DIBELIUS, ULRICH: *Moderne Musik I 1945-1965. Voraussetzungen. Verlauf. Material*, München u. Mainz: Piper u. Schott⁴ 1988.
- EGGEBRECHT 1999 EGGEBRECHT, HANS H.: *Musik und Sprache*, in: ALBRECHT RIETHMÜLLER (Hg.): *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung* (= Spektrum der Musik Bd. 5), Laaber: Laaber 1999, S. 9-14.
- FLOROS 1989 FLOROS, CONSTANTIN: *Musik als Botschaft*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1989.
- FREYBERG 2003 FREYBERG, PETER K.: *Henzes Siebte – eine Hölderlin-Symphonie*, in: PETER PETERSEN (Hg.), *Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg 28. bis 30. Juni 2001*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2003 (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 20), S. 91-110.
- FROESE 1979 FROESE, REINHARD: *Hans Werner Henze und die Tentos aus der Kammermusik 1958*, in: Gitarre & Laute 1979, H. 1, S. 8-14.
- GEITEL 1968 GEITEL, KLAUS: *Hans Werner Henze*, Berlin: Rembrandt 1968.
- GLASENAPP 1991 GLASENAPP, LUTZ: *Die Gitarre als Ensemble- und Orchesterinstrument in der Neuen Musik – unter besonderer Berücksichtigung der Werke Hans Werner Henzes*, Regensburg: Bosse 1991.
- GRÜNEWALD 1988 GRÜNEWALD, HELGE: Text zur CD-Aufnahme der *Kammermusik 1958*, Koch Schwann, Musica Mundi 1988 (s. u.).
- KAGER 2002 KAGER, REINHARD: *Der einsame Rebell. Hans Werner Henze und die Darmstädter Avantgarde*, in: HANS-KLAUS

- JUNGHEINRICH (Hg.): *Im Laufe der Zeit. Kontinuität und Veränderung bei Hans Werner Henze. Symposion, 8. und 9. September 2001, Alte Oper Frankfurt am Main*, Mainz: Schott 2002, S. 11-21.
- KELLER 2003 KELLER, HANS-JÜRGEN: *Hans Werner Henze und Hans Magnus Enzensberger. Anmerkungen zu einem ästhetischen und politischen Diskurs*, in: PETER PETERSEN (Hg.), *Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposions am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg 28. bis 30. Juni 2001*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2003 (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 20), S. 231-240.
- KELLERSMANN 2003 KELLERSMANN, JUTTA: *Kammermusik 1958 und Henzes Position im „neuen Werk“ Hamburg*, in: PETER PETERSEN (Hg.), *Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposions am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg 28. bis 30. Juni 2001*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2003 (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 20), S. 139-154.
- KLÄGER 1990/91 KLÄGER, MATTHIAS: *Hans Werner Henzes Gitarrenmusik als Spiegel seiner Musikästhetik* (Aufsatz in vier Teilen), in: *Gitarre & Laute* 5/1990 (S. 13-19), 6/1990 (S. 59-64), 1/1991 (S. 45-51) und 2/1991 (S. 45-49).
- KÜHN 1972 KÜHN, CLEMENS: *Das Zitat in der Musik der Gegenwart – mit Ausblicken auf die bildende Kunst und Literatur*, Hamburg: Wagner 1972.
- LACHENMANN 1988 LACHENMANN, HELMUT: *Offener Brief an Hans Werner Henze*, in: HEINZ-KLAUS METZGER u. RAINER RIEHN (Hg.): *Helmut Lachenmann*, München: edition text + kritik, 1988 (= Musik Konzepte 61/62), S. 12-18.
- LACHENMANN 1996 LACHENMANN, HELMUT: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, hg. und mit einem Vorwort versehen von JOSEF HÄUSLER, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996.
- LEISNER 1977 LEISNER, DAVID: *Contemporary guitar music. Three perspectives on Henze's „Drei Tentos“*, in: *Soundboard* 1977, H. 4, S. 36-38.
- LIGETI 2007 LIGETI, GYÖRGY: *Wandlungen der musikalischen Form*, in: DERS.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. MONIKA LICHTENFELD, Bd. 1 (=Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung Bd. 10,1), Mainz: Schott 2007, S. 85-105.
- LÜCK 2006 LÜCK, HARTMUT: *Literarische Bilderwelten. Zu Henzes früher vokaler Kammermusik*, in: ULRICH TADDAY (Hg.): *Hans Werner Henze. Musik und Sprache*, München: edition text + kritik 2006 (= Musik-Konzepte 132), S. 27-50.
- METZGER/RIEHN 1999 METZGER, HEINZ-KLAUS u. RAINER RIEHN (Hg.): *Darmstadt Dokumente I* (Musik Konzepte Sonderband), München: edition text + kritik 1999.
- MOSCH 2002 MOSCH, ULRICH: *Boulez und Cage: Musik in der Sackgasse?*, in: SABINE EHRMANN-HERFORT, LUDWIG FINSCHER, GISELHER SCHUBERT (Hg.): *Europäische Musikgeschichte*, Bd. 2, Kassel: Bärenreiter, S. 1253-1313.
- MOSCH 2003 MOSCH, ULRICH: *Ein Blick in Henzes Werkstatt: Bemerkungen zu den Skizzen und Particelli*, in: PETER PETERSEN (Hg.), *Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Sym-*

- posions am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg 28. bis 30. Juni 2001*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2003 (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 20), S.259-276.
- LA MOTTE 1960 LA MOTTE, DIETHER DE: *Hans Werner Henze. Der Prinz von Homburg. Ein Versuch über die Komposition und den Komponisten*, Mainz: Schott 1960.
- NONO 1996 NONO, NURIA: *Die fröhlich-harten Jahre. Nuria Nono und Giacomo Manzoni im Gespräch über Luigi Nono*, in: RUDOLF STEPHAN u. a. (Hg.): *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Stuttgart: Daco 1996, S. 207-211.
- PALMER 1982 PALMER, TONY: *Julian Bream. A life on the road*, London u. Sydney: Macdonald 1982.
- PALMER-FÜCHSEL 1993 PALMER-FÜCHSEL, VIRGINIA: *The Solo Vocal Chamber Music of Hans Werner Henze*, Berlin: 1993 (Dissertation TU Berlin).
- PALMER-FÜCHSEL 2001 PALMER-FÜCHSEL, VIRGINIA: Art. *Hans Werner Henze*, in: *The new Grove dictionary of music and musicians, Second Edition*, hg. v. STANLEY SADIE, Bd. 11, London 2001, S. 386-393.
- PETERSEN 1988 PETERSEN, PETER: *Hans Werner Henze. Ein politischer Musiker. Zwölf Vorlesungen*, Hamburg: Argument 1988.
- PETERSEN 1995 PETERSEN, PETER: *Tanz-, Jazz- und Marschidiome im Musiktheater Hans Werner Henzes. Zur Konkretisierung des Stilbegriffs „musica impura“*, in: *Musiktheorie* 10 (1995), S. 73-86.
- PETERSEN 2002 PETERSEN, PETER, Art. *Hans Werner Henze*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2., neubearbeitete Auflage, hg. v. LUDWIG FINSCHER, Kassel: Bärenreiter und Stuttgart: Metzler 1994ff., Sp. 1325-1352.
- RIDLER/JAMBOU 2001 RIDLER, BEN u. LOUIS JAMBOU: Art. *Tiento*, in: *The new Grove dictionary of music and musicians, Second Edition*, hg. v. STANLEY SADIE, Bd. 25, London 2001, S. 467-468.
- SERPA 2006 SERPA, FRANCO: *Adonis' Bolero*, in: MICHAEL KERSTAN u. CLEMENS WOLKEN (Hg.): *Hans Werner Henze. Komponist der Gegenwart*, Leipzig: Henschel 2006, S. 73-77.
- STENZL 2002 STENZL, JÜRIG: *Hans Werner Henze und Luigi Nono – eine besondere Freundschaft*, in: HANS-KLAUS JUNGHEINRICH (Hg.): *Im Laufe der Zeit. Kontinuität und Veränderung bei Hans Werner Henze. Symposion, 8. und 9. September 2001, Alte Oper Frankfurt am Main*, Mainz: Schott 2002, S. 23-34.
- STUCKENSCHMIDT 1957 STUCKENSCHMIDT, HANS HEINZ: Art. *Hans Werner Henze*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hg. v. FRIEDRICH BLUME, Bd. 6, Kassel: Bärenreiter 1957, Sp. 176-179.
- TIEDEMANN 1996 TIEDEMANN, ROLF: *Nur ein Gast in der Tafelrunde. Theodor W. Adorno: kritisch und kritisiert*, in: RUDOLF STEPHAN u. a.: *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Stuttgart: Daco 1996, S. 149-155.
- TUMAT 2004 TUMAT, ANTJE: *Dichterin und Komponist. Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes „Prinz von Homburg“*, Kassel u. a.: Bärenreiter 2004.

Hölderlin-Textausgaben:

- HÖLDERLIN 2000 HÖLDERLIN, FRIEDRICH: *sämtliche werke. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 8: *gesänge*. historisch-kritische ausgabe von D. E. SATTLER, Frankfurt a. M. u. Basel: Stroemfeld/Roter Stern 2000.
- HÖLDERLIN 2003 HÖLDERLIN, FRIEDRICH: *Gedichte. Eine Auswahl*, hg. v. GERHARD KURZ, Stuttgart: Reclam 2003.

Sekundärliteratur zu Hölderlin:

- BÖSCHENSTEIN 1991 BÖSCHENSTEIN, RENATE: *Hölderlins Ödipus-Gedicht*, in: *Hölderlin Jahrbuch 27* (1990/91), Stuttgart: Metzler, S. 131-151.
- FRANK 1994/95 FRANK, KLAUS D.: *In lieblicher Bläue blühet...*, in: *Scheidewege 24* (1994/95), S. 194-205.
- KUDSZUS 1969 KUDSZUS, WINFRIED: *Sprachverlust und Sinnwandel. Zur späten und spätesten Lyrik Hölderlins*, Stuttgart: Metzler 1969.
- LAWITSCHKA 2002 LAWITSCHKA, VALÉRIE: *Nachwirkungen in der Musik*, in: JOHANN KREUZER (Hg.), *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 500-512.

Notenausgaben:

Alban Berg: *Streichquartett op. 3*, Studienpartitur UE 7537, Wien: Universal Edition 1952.

Benjamin Britten: *Songs from the Chinese op. 58 for High Voice and Guitar B. & H.* 18505, London u. a.: Boosey & Hawkes 1959.

Hans Werner Henze: *Kammermusik 1958 über die Hymne „In lieblicher Bläue“ von Friedrich Hölderlin für Tenor, Gitarre und acht Solo-Instrumente*. Studien-Partitur ED 4599, Mainz u. a.: Schott [ca. 1967].

Hans Werner Henze: *Kammermusik 1958 über die Hymne „In lieblicher Bläue“ von Friedrich Hölderlin für Tenor, Gitarre und acht Solo-Instrumente (Streichquintett ad lib. choris)*. Klavierauszug der Gesangsstücke von Heinz Moehn ED 4897, Mainz u. a.: Schott 1960.

Hans Werner Henze: *Drei Fragmente nach Hölderlin für Singstimme und Gitarre, Drei Tentos für Gitarre allein aus „Kammermusik 1958“*. Eingerichtet von Julian Bream ED 4886, Mainz u. a.: Schott 1960.

Hans Werner Henze: *Fünf neapolitanische Lieder (Canzoni 'e copp' 'o tammurro) auf anonyme Texte des 17. Jahrhunderts für mittlere Stimme und Kammerorchester*. Studien-Partitur ED 4579, Mainz: Schott 1957.

Hans Werner Henze: *Maratona. Damma danzato di Luchino Visconti. Scena unica* (1956), Studienpartitur ED 9416, Mainz: Schott 1956.

Hans Werner Henze: *Quattro Fantasie. Oktettsätze aus der Kammermusik 1958 und Adagio 1963*. Studienpartitur ED 6081, Mainz u. a.: Schott 1969.

Arnold Schönberg: *Kammersymphonie für 15 Soloinstrumente op. 9, Es-Dur*, W.Ph.V. 225, Wien: Philharmonia 1924.

CD-Einspielung

Hans Werner Henze: *Kammermusik 1958 für Tenor, Gitarre und acht Soloinstrumente über die Hymne „In lieblicher Bläue“ von Friedrich Hölderlin*, Neill Jenkins, Timothy Walker, Sharoun-Ensemble, Brynmor Llewelyn Jones, CD 310 004 H1 Koch Schwann, Musica Mundi 1988.

8.3 Erklärung

gemäß Landesverordnung über die Ersten Staatsprüfungen für das Lehramt an Gymnasien.

Erklärung

Ich erkläre, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig abgefasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet habe. Weiterhin erkläre ich, dass ich mit der Ausleihe der Arbeit einverstanden bin.

Lübeck, im Mai 2008
