

Ein politischer Musiker

Hans Werner Henze, der der Avantgarde stets misstraute, an einer expressiven und sinnlichen Tonsprache festhielt und diese immer wieder in den Dienst weltanschaulicher Inhalte stellte, feiert in diesem Monat seinen fünfundsiebzigsten Geburtstag. Jörg Hillebrand traf den Komponisten zum Vorabend-Whisky und führte mit ihm das folgende Gespräch.

Jörg Hillebrand Sie sind bereits 1953, im Alter von nur 27 Jahren, nach Italien übersiedelt und leben schon seit über vierzig Jahren in Ihrem Haus in Marino bei Rom. Könnten Sie sich heute noch vorstellen, irgendwo anders auf der Welt zu leben, womöglich sogar wieder in Deutschland?

Hans Werner Henze Nein, das wäre mir recht schmerzlich. Ich lebe sehr gern in Marino und liebe Italien immer mehr, zum Beispiel das Erlebnis des Himmels. Man hat dort so viel Himmel, so viele Himmelsrichtungen, Farben und Temperaturen, und ich genieße das in vollen Zügen, hedonistisch.

JH Zu jener Zeit, als Sie nach Italien gingen, wollten Sie, wie Sie in Ihrer Autobiographie schreiben, herausfinden, „was Musik ist für mich, wie sie mit unserer Existenz verbunden ist, was sie zu bedeuten hat, welche kulturelle Aufgabe der Komponist in der menschlichen Gesellschaft erfüllt“. Haben Sie mittlerweile, fast fünfzig Jahre später, Antworten auf diese Fragen gefunden?

HWH Nun, das eine oder andere erprobt und entdeckt habe ich schon. Die Entfernung der Kunstmusik vom Volk ist eine Katastrophe. Die Neue Musik ist sozusagen arbeitslos geworden. Das sieht man an den Manifesten der Autorenschutzgesellschaften. Die Stücke werden nicht mehr gespielt. Hier ist eine Degeneration im Gange, die sicher nicht von der Informatik aufgefangen werden kann, sondern es müssen Menschen her. Wenn es mehr

Menschen gäbe, die sich ernsthaft mit Musik beschäftigen, und zwar vor allem auf pädagogischem Gebiet, sähe die Sache schon besser aus. Die musikalische Kindererziehung müsste per Gesetz völlig erneuert werden. Es müssen mehr Musiklehrer ausgebildet werden. Es gibt nicht genug Musiklehrer, und die meisten, die es gibt, können gerade noch eine CD auflegen. Da ist nicht ein Ansatz von Förderung kreativen Tuns.

JH Könnten Sie sich vorstellen, dass eine Verbreitung der pädagogischen Methoden, die Sie als Leiter der Festivals von Montepulciano und Deutschlandsberg erprobt haben, positive Auswirkungen hätte?

HWH Ja, auf das Musikverständnis im Allgemeinen. Die seelischen Verhältnisse des einzelnen Menschen und auch von Menschengruppen können und müssen sensibilisiert werden, mit Magie und Geduld.

JH Sie waren auch auf einer ganz anderen Ebene pädagogisch tätig, nämlich als Professor für Komposition an der Musikhochschule Köln. Wie haben Sie Komponieren lehrbar gemacht?

HWH Indem ich die mir anvertrauten jungen Komponisten bei meiner Arbeit mit Kindern als Assistenten hinzugezogen habe. Ich habe versucht, sie zu jungen Herren zu machen. Ich habe nie von meiner eigenen Musik gesprochen, sondern immer nur über die Musik, die sie schreiben oder schreiben wollten. Wie ein Psychoanalytiker habe ich versucht, jedem

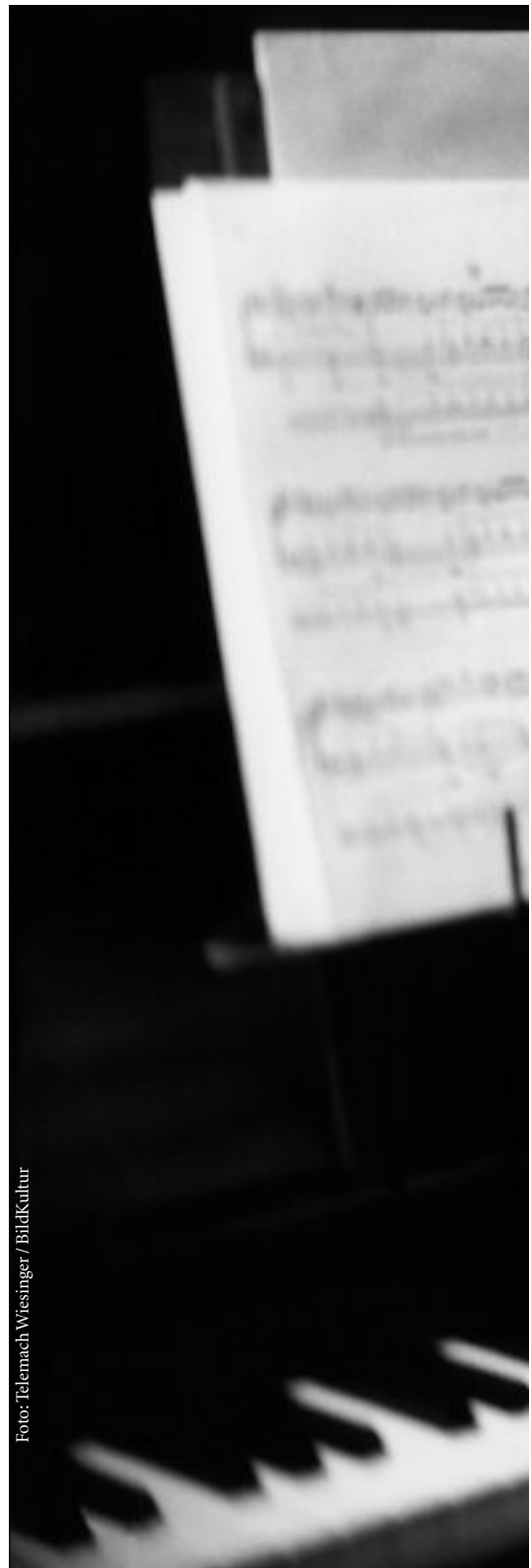


Foto: Telemach Wiesinger / BildKultur

seine gestalterischen Möglichkeiten vor Augen zu führen, sich selbst zu entdecken. Man kann das nicht erzwingen, aber man kann Türen öffnen und Innenräume aufzeigen.

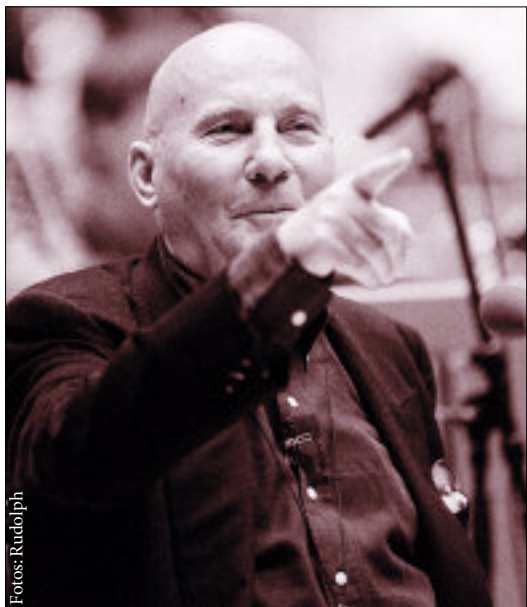
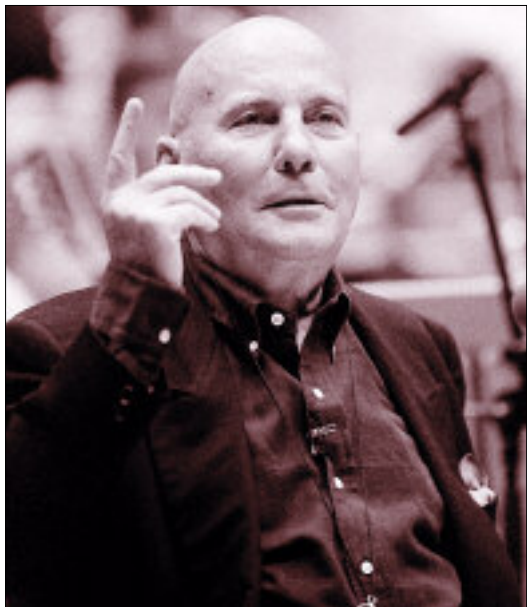
JH Sie haben sich durch Ihre sozialkritische Haltung und Ihr politisches Engagement viel Ärger eingehandelt, als dessen Höhepunkt wohl die verhinderte Uraufführung von „Das Floß der Medusa“ 1968 gelten kann. Glauben Sie auch heute noch

an die Wirksamkeit von Musik als Medium der Sozialkritik und der Politik?

HWH Als Medium der Sozialkritik nicht so sehr und als Medium der Politik höchstens im Dienste von etwas, zum Beispiel im Theater oder als Gebrauchsmusik für Veranstaltungen. Es ist nicht schlecht, seine Möglichkeiten zur Verfügung zu stellen, um zum Beispiel zur Weiterentwicklung des marxistischen Gedankens beizutragen und ihn in eine neue Epoche zu

begleiten. Man hat sonst so wenige Gelegenheiten, seine Fähigkeiten als Public-Relations-Mann zur Anwendung zu bringen. In den siebziger Jahren, in der Zeit der massivsten Auseinandersetzung und der größten Schwierigkeiten auf diesem Gebiet, auch durch die persönliche Vereinsamung, die damit verbunden war, habe ich gemerkt, dass die Musik, die ich immer schreiben wollte und eigentlich auch immer schon schrieb, genau dem ent-





Fotos: Rudolph

spricht, was ich von mir erwarte, als Komponist mit wachem Herzen und als aufmerksamer Beobachter der Zeit, in der ich lebe.

JH „Das Floß der Medusa“ trug ursprünglich die Gattungsbezeichnung „Oratorio volgare e militare“. Warum bietet gerade die im Prozess der Auflösung sich befindende Gattung des Oratoriums die Möglichkeit, weltanschauliche und auch politische Inhalte zu transportieren?

HWH Ich musste das Werk ja irgendwie nennen. Ich hätte es auch anders nennen können, zum Beispiel Allegorie. Heute heißt es wieder schlicht und einfach Oratorium. Damals habe ich lange mit Ernst

Das Oratorium als weltliche Allegorie

Schnabel, dem Textdichter, um diesen Untertitel gerungen. Von Vivaldi gibt es ein Oratorio militare, „Juditha triumphans“, und von Händel ein sehr schönes Beispiel für die Form des Oratorio volgare e militare, „Das Alexander-Fest“, das von Krieg und Liebe handelt.

JH Händel hat doch als Erster dem Oratorium eine politische Bedeutung gegeben, indem er die Israeliten mit den Engländern gleichsetzte.

HWH Das ist wichtig. In diesem Sinne haben wir Autoren natürlich tatsächlich immer noch eine Aufgabe, eine sich ständig erneuernde. Wir müssen zum Beispiel heute darstellen, wie wir heute sind. Das war toll gesagt, nicht wahr?

JH Ihre Entwicklung als Komponist vollzog sich in zunehmender Distanzierung von der so genannten Darmstädter Schule, wobei Sie die extreme Gegenposition vielleicht 1957 mit „Nachstücke und Arien“ erreicht haben. Beobachten Sie heute mit einer gewissen Genugtuung, dass unter den jungen Komponisten das Denken in Schulen weitgehend ausgedient, vielmehr ein Pluralismus der Kompositionsmethoden Einzug gehalten hat?

HWH Ja, und ich bilde mir ein, an der Ingangsetzung dieser Entwicklung selbst aktiv mitgewirkt zu haben.

JH Die Musikforschung hat die These aufgestellt, dass der Serialismus an einem bestimmten Punkt konsequenter Weise in die Aleatorik umgekippt sei, von der extremen Ordnung in die extreme Beliebig-

keit. Sie scheinen auch dieser Entwicklung skeptisch gegenübergestanden zu haben, denn Sie haben die aleatorische Partitur zu „Heliogabalus“ später zu einer traditionell notierten Fassung revidiert. Warum?

HWH Weil die Notation der ersten Fassung viel Mühe bei den Proben erzeugte und eine Zeichengebung erforderte, die die Kollegen Orchestermusiker nicht auf Anhieb verstanden. Es dauerte jedes Mal unendlich, bis man sich über die Zeichengebung in den aleatorischen Abschnitten geeinigt hatte, und bei der Aufführung ging dann doch meist irgendetwas schief, besonders wenn ich am Pult stand. Also

habe ich eine Fassung erstellt, bei deren Einstudierung man so gut wie gar nicht reden muss. Die Notation sorgt für Übersichtlichkeit und Ordnung, wie es sich gehört. Man dirigiert,

und schon sitzt es.

JH Hatten Sie dann doch von Anfang an ein bestimmtes Ergebnis im Kopf, als Sie das Stück geschrieben haben? Wollten Sie im Grunde gar nicht die Freiheit des Interpreten?

HWH Wenn es sich nur um einen Interpreten handelt, geht es ja noch. Es gibt im „Heliogabalus“ auch heute noch ein paar aleatorische Stellen, kleine Kadenzen, die so geblieben sind, wie sie waren, weil an ihnen nur einer beteiligt ist. Wenn ich statt Noten ein paar Würmer oder Blind-schleichen male, spare ich natürlich gut und gerne einen ganzen Vormittag Arbeit. Aber die Musiker lieben es nicht zu raten. Sie wollen Noten spielen.

JH Unter Orchestermusikern ist das Vorurteil verbreitet, dass zeitgenössische Komponisten ihre Werke ohne Kenntniss und Berücksichtigung der instrumentalen Gegebenheiten und Möglichkeiten schrieben. Sind Sie je mit solchen Vorwürfen konfrontiert worden, und, wenn ja, wie reagieren Sie darauf?

HWH Damit bin ich eigentlich nie konfrontiert worden, weil die Orchestermusiker schon beim ersten Blick auf das Notenbild erkannten: „Das ist einer, der mein Instrument kennt. Meine Stimme ist eine gute Stimme, denn man kann mich hören, ich kann das, was die Partitur von mir verlangt, seriös ausführen und werde somit an der Darstellung des Werkes beteiligt wie ein guter Schauspieler in einem guten Stück.“ Es ist ein traditioneller Irr-

tum, dass der Orchestermusiker eine sekundäre Erscheinung im Betrieb sei. Das Gegenteil ist der Fall, und das ist völlig richtig so.

JH Zahlreiche Ihrer Werke wurden durch Spezialensembles wie die London Sinfonietta oder das Ensemble Modern uraufgeführt, die in der jüngeren Vergangenheit als Reaktion auf veränderte Anforderungen in der Nachfolge von Schönbergs erster Kammermusik gegründet wurden. Inwieweit hat die Existenz solcher Ensembles andererseits eine Rückwirkung auf das Schaffen der Komponisten ausgeübt?

HWH Es hat sich eine Art London-Sinfonietta-Stil oder Ensemble-Modern-Stil ausgebildet. Besonders wenn man die Standardbesetzung – sieben Bläser, Klavier, Schlagzeug, Streichquintett – respektiert, kann das à la longue zu einer gewissen Uniformität führen.

JH Sind nicht andererseits viele Werke überhaupt erst möglich geworden, weil es diese hervorragenden Musiker gibt, die sie spielen können?

HWH Ja, und einen britischen Kulturminister, der das seinerzeit wichtig fand und mit den Subventionen nicht zögerte.

JH Dieter Rexroth hat anlässlich der Uraufführung Ihrer neunten Sinfonie unter Beteiligung des Rundfunkchores Berlin die Ansicht geäußert, Sie schützen Ihre Werke vor Verschleiß, indem Sie bei den Interpreten absolute Professionalität voraussetzen. Würden Sie dem zustimmen?

HWH Nein, aber wenn ich weiß, dass das Stück, das ich schreiben will, von einem Apparat aufgeführt werden wird, der mir gefällt, törnt mich das an.

Die neunte Sinfonie brauchte den Chor

JH Sie haben in dieser neunten Sinfonie menschliche Stimmen hinzugezogen. Die musikgeschichtliche Parallele ist wohl unverkennbar. Müssen wir jetzt befürchten, dass Ihre neunte zugleich ihre letzte Sinfonie bleiben wird?

HWH Nein, es gibt inzwischen schon eine zehnte. Sie entstand sofort nach Beendigung der neunten und wird nächsten Sommer unter Leitung von Simon Rattle, der sich das Stück von mir gewünscht hatte, uraufgeführt werden. Sie ist ein chorlo-

Der junge Henze am Pult – er beurteilt seine Leistungen als Dirigent mit selbstkritischer Distanz.

ses Konstrukt aus vier rein orchestralen Sätzen, die ohne Eile Brücken über den Strom der Zeit schlagen.

JH Sie haben Opern mit den unterschiedlichsten Sujets und auf Libretti von bedeutenden Schriftstellern komponiert. Gibt es einen Stoff, den Sie immer schon vertonen wollten, aber nie vertont haben, so wie Verdi den „Lear“?

HWH Lange Zeit interessierte mich der Minotaurus-Komplex sehr, aber je tiefer man in ihn eindringt, desto komplexer wird er, und man versteht immer weniger, jedenfalls ein ostwestfälischer Naivling wie ich. Der Minotaurus ist eigentlich die schwarze Gewalt in uns selbst. In dem Moment, da Hippolytos von seinem Karren stürzt und stirbt, erscheint aus dem Meer ein riesiger schwarzer Stier. Very strong!

JH Aber die Minotaurus-Oper haben Sie nie geschrieben?

HWH Nein. Wenn Theseus aus dem Labyrinth kommt, hat er ein blutiges Schwert in der Hand, schreit, rennt auf seine Ehefrau zu und ermordet dieselbe. Komponieren Sie das einmal, in meinem Alter! Es ist auch ein großes Problem, angesichts der gewaltigen Anzahl von poetischen Darlegungen und Interpretationen, eine Linie zu finden, die emotional durchhält.

JH Verdi war ja zeit seines Lebens auf der Suche nach dem richtigen Librettisten, den er schließlich in Arrigo Boito fand. Wie sieht das bei Ihnen aus? Haben Sie Ihren Boito gefunden?

HWH Meiner Kenntnis nach gibt es eigentlich gar keine Librettisten. Man kann aber, wie auch ich es immer einmal wieder praktiziert habe, eine Junglingin oder einen Jüngling zum Studium dieser schönen und wichtigen Kunstform animieren. Der gefangene Lyriker zappelt im Netz und schreibt Ihnen jeden Satz, auch schon einmal etwas Absurdes, nur um Ihnen baldestmöglich zu entweichen. Die Kooperation wird zu einer Leidensgeschichte, und alles zerbricht, verbrennt, zerschmilzt. Andererseits konnte mein Librettist Wystan Hugh Auden, ein in Weisheit erblühter und abgebrühter Kenner und Könnner, sich Theater nur als ge-



Foto: Deutsche Grammophon

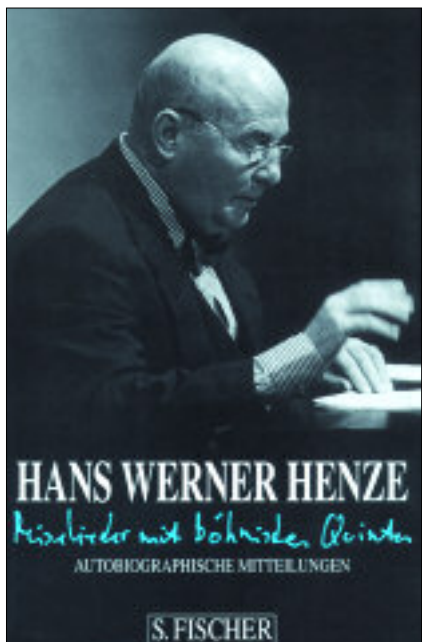
Biographie

Hans Werner Henze, geboren am 1. Juli 1926 in Gütersloh, begann 1942 ein Studium an der Staatsmusikschule Braunschweig, das er wegen seiner Einziehung zum Militärdienst 1944 abbrechen musste. Nach dem Krieg wurde er Schüler von Wolfgang Fortner in Heidelberg und besuchte Kurse bei René Leibowitz. 1948/49 war Henze musikalischer Mitarbeiter Heinz Hilpert am Deutschen Theater in Konstanz, 1950-53 Ballettkapellmeister am Hessischen Staatstheater Wiesbaden. 1953 verließ er Deutschland und lebt seither als freischaffender Komponist in Italien. Henze leitete 1962-67 eine Klasse am Mozarteum Salzburg und war 1980-91 Professor an der Musikhochschule Köln. Er gründete 1976 den Cantieri Internazionali d'Arte in Montepulciano, 1984 das Deutschlandsberger Jugendmusikfest sowie 1988 die Münchener Biennale für Neues Musiktheater.

Opern

Das Wundertheater (1948), Oper auf ein Intermezzo von Miguel Cervantes
Boulevard Solitude (1951), Lyrisches Drama von Grete Weil
Ein Landarzt (1951), Rundfunkoper auf die Erzählung von Franz Kafka
Das Ende einer Welt (1953), Rundfunkoper von Wolfgang Hildesheimer
König Hirsch (1953-56), Oper von Heinz von Cramer nach Gozzi
Der Prinz von Homburg (1958/59), Oper von Ingeborg Bachmann nach Kleist
Elegy for Young Lovers (1959-61), Oper von W. H. Auden und Chester Kallman
Der junge Lord (1964), Komische Oper von Ingeborg Bachmann nach Hauff
The Bassarids (1964/65), Musikdrama von W. H. Auden und Chester Kallman
Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer (1971), Show von Gastón Salvatore
La Cubana oder Ein Leben für die Kunst (1973), Fernsehoper von Hans Magnus Enzensberger
We come to the River (1974-76), Handlungen für Musik von Edward Bond
The English Cat (1980-83), Geschichte für Sänger und Instrumentalisten von Edward Bond
Das verratene Meer (1986-89), Musikdrama von Hans-Ulrich Treichel nach Mishima
Venus und Adonis (1993-95), Oper von Hans-Ulrich Treichel

sungenes vorstellen. Alles andere, Sprechtheater oder Ballett, interessierte ihn nicht. Und Ingeborg Bachmann wartete seit ihrer Kindheit gespannt darauf, dass man sie in das Reich der Musik einführt. Nach Audens und Inge Bachmanns Tod fand ich den strengen, harten, unsympathischen Oberlehrer Edward Bond, der mich politisch Mores lehren wollte. Trotzdem war ich dankbar, einen so brillanten Versemacher in meinen Diensten zu haben, der vielerlei Kunstgriffe kannte und einsetzen konnte, wie Sanitäter an der Front. Das nächste Opfer war der ostwestfälische Jüngling Hans-Ulrich Treichel, der wunderschöne Gedichte machen konnte, keusch und kritisch. Ach, ich habe ihn verloren. Die bösen Nymphen, Eifersucht und Neid, hatten ihre religionsphilosophischen Händel zwischen uns geklemmt. Dabei hatten wir eine so gute und lustige Zeit und vor allem ein Vertrauensverhältnis. Ich konnte ihm alles sagen und tat es auch, und zur Belohnung



Literatur-Hinweise

Henze, Hans Werner:
Reiselieder mit Böhmischem Quinten.
Autobiographische Mitteilungen.
Frankfurt: S. Fischer 1996
(ISBN 3-10-032605).

Petersen, Peter: Hans Werner Henze.
Ein politischer Musiker. Hamburg:
Argument 1988
(ISBN 3-88619-368-3).

Werkverzeichnis. Mainz: Schott 1996
(ISBN 3-7957-0322-0).

erhielt ich aus den frischen Wäldern der deutschen Lyrik die feinsten Aufmerksamkeiten. Aber vor drei Jahren zerschlug sich die Freundschaft, die zwanzig Jahre gehalten hatte.

JH Gibt es denn einen Librettisten, mit dem zusammen Sie gerne eine Oper schreiben würden, aber bislang keine Gelegenheit dazu gefunden haben?

Dirigent, Regisseur, Ausstatter, Librettist

HWH Mich selbst. Ich wollte immer schon gern. Der von Respekt motivierte, mir jahrzehntelang selbstverständlich und wünschenswert erscheinende Abstand zwischen den zwei Autoritäten Schriftsteller und Musiker sollte in meinem Falle nun erst einmal abgeschafft werden, vielleicht nur vorübergehend.

JH Sie sind einer der wenigen Komponisten, die ihre Opern nicht nur selbst dirigiert, sondern auch selbst inszeniert haben. Dabei haben Sie unterschiedliche Erfahrungen gemacht. Bei „We Come to the River“ hielten Sie es für „nur vernünftig“, die Regie bereits festzulegen, während die Musik entstand, da Ihre „musikalischen Vorstellungen eng verbunden waren mit den dramatischen Vorgängen im Libretto“. Bei „The English Cat“ hingegen beklagten Sie, dass Ihnen für die Regiearbeit die „kritische-interpretatorische Distanz“ gefehlt habe. Zu welchem Schluss sind Sie gekommen? Ist der Komponist ein geeigneter Regisseur des eigenen Werkes?

HWH Dieses Dirigieren und Inszenieren entsprang in der Frühzeit oft dem Wunsch, beim Theaterspielen der Großen nicht vergessen zu werden. Und zuweilen ist mir ja auch die Inszenierung eines meiner Stücke gelungen, wobei das eigene Bühnenbild nicht fehlen durfte, zum Beispiel „Elegy for Young Lovers“ in Berlin, „Der Prinz von Homburg“ in Düsseldorf oder „The English Cat“ in Montepulciano. Nun mag ich aber nicht mehr wochenlang auf Bühnen herumsitzen, -stehen und -rennen, da es inzwischen, nicht zuletzt dank der Münchner Biennale, begabte und beherzte junge Regisseure gibt, die in der Lage sind, ein ästhetisches Konzept einzusehen und umzusetzen.

JH Sie haben Filmmusiken, zwei Rundfunkopern und eine Fernsehoper ge-

schrieben. Wie beurteilen Sie die Möglichkeiten der sich rasant entwickelnden neuen Medien für die Oper?

HWH Darüber kann ich mir, aus Mangel an Sachkenntnis, kein Urteil erlauben. Zuerst müsste ich mir den Laden einmal genau anschauen. Werde mich wohl zurückhalten wissen, denn was mir vor-schwebt, ist das alte, hölzerne Maschinen-theater, das unter dem Gewicht der Zeit ächzt. Wunder geschehen nicht per Internet.

JH Sie haben noch mit Willy Strecker zusammengearbeitet, der einen nicht unerheblichen

Einfluss auf die Entwicklung der Musik des vergangenen Jahrhunderts ausgeübt haben dürfte. Gibt es solche einflussreichen Verleger auch heute noch, oder ist das ein Relikt aus einer vergangenen Zeit?

HWH Willy Strecker war eine Einzeler-scheinung. Er war ein Künstler im Um-gang mit seinen Autoren. Er machte sie sich zu Freunden, begleitete schützend ihre ersten Ausflüge in die neuen Gebiete und Landschaften, die nach der Befreiung offen und voller Versprechungen vor ihnen lagen. Er hatte eine wunderbare Kunstsammlung, die ich von Zeit zu Zeit anschauen durfte. Picassos, Bracques und Klees hingen da wie selbstverständlich an den Wänden.

JH Welche Bedeutung oder welchen Nutzen sehen Sie in Aufnahmen Ihrer eigenen Werke?

HWH Der größte Nutzen ist, dass mehr Leute so ein Stück hören können. Die neunte Sinfonie etwa kann ja aus organi-satorischen Gründen nur in großen Städ-ten aufgeführt werden. Man kann aber, wenn man Lust hat, die CD anhören und auch die Partitur erwerben. Allerdings muss man mindestens eine Woche mit den Pornoheften aussetzen, um es sich leisten zu können. Die CD ist eine Hilfe, ja, mehr als eine Hilfe: Sie ist ein Doku-ment.

JH Welche Schallplatten hören Sie am liebsten, und wie hören Sie zu Hause Musik?

HWH Ob Sie es glauben oder nicht, bei mir zu Hause ist es immer ganz still, damit ich morgens den Ruf des Wiedehopfs und abends den des Waldkauzes nicht verpasse.