

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1998)
Heft: 55

Artikel: Tendenziell, nicht starr - der Komponist Christian Henking = Tendence : souple : le compositeur Christian Henking
Autor: Hirsbrunner, Theo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-928010>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 10.06.2025

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

Tendenziell, nicht starr Der Komponist Christian Henking

Der 1961 geborene Berner Komponist Christian Henking gehört einer Generation an, die verschiedenste Einflüsse in sich aufnahm, ohne sich einer bestimmten Richtung zu verpflichten. Sein Werkverzeichnis umfasst bereits ca. fünfzig Nummern, die ausnahmslos als Auftragswerke entstanden sind und die jeweils besonderen Aufführungsbedingungen respektieren, ohne sich an überlieferte Normen zu halten. Die Grenzen zwischen E- und U-Musik sind für Henking ebenso fließend wie die zwischen Berufsmusikern und Amateuren: So macht er in *Palindrom und Nonsense*, das im Februar 1998 uraufgeführt wird, von avantgardistischen Vokaltechniken Gebrauch, obwohl es sich um ein Werk für einen Laienchor handelt. Theo Hirsbrunner, bei dem Henking studiert hatte, analysiert hier insbesondere die 7 *Bagatellen* für Klavier.

Tendance : souple
Le compositeur bernois Christian Henking
Né en 1961, le compositeur bernois Christian Henking appartient à une génération qui a assimilé diverses influences sans se vouer exclusivement à aucune. Son catalogue comprend déjà quelque cinquante numéros, qui sont tous des ouvrages de commande et respectent donc les conditions d'exécution imposées, sans obéir pour autant aux normes traditionnelles. Pour Henking, les limites entre la musique savante et les variétés sont aussi fluctuantes que celles entre amateurs et professionnels. Ainsi, dans *Palindrom und Nonsense*, créé en février 1998, il recourt à des techniques vocales d'avant-garde, bien qu'il s'agisse d'une œuvre pour chœur d'amateurs. Ancien professeur de Henking, Theo Hirsbrunner analyse notamment les *Sept bagatelles* pour piano de son élève.

von Theo Hirsbrunner

Was kann aus Bern Gutes kommen? Diese zweifelnde Frage hat heute keine Berechtigung mehr. In einer Zeit, wo sich die Informationen mit Lichtgeschwindigkeit ausbreiten, ist die totale Abschottung nahezu unmöglich. Das Misstrauen gegenüber der Provinzialität von Bern ist unbegründet, wenn man an den Komponisten denkt, von dem hier die Rede sein soll.

Christian Henking unterrichtet Tonsatz und Formenlehre am Berner Konservatorium: weiter nichts Besonderes, wenn man sich vor Augen führt, wie viele Musiktheoretiker mit geradezu zwangsgeneutischer Verbissenheit den jungen Leuten starre Regeln einpauken. Henking weiss zwar um die immense Bedeutung von Sonate und Fuge, wie sie sich im Laufe der letzten Jahrhunderte in Europa herausgebildet haben, doch überschätzt er sie nicht. Kommt ein Schüler mit einem kleinen Klavierstück, vielleicht sogar mit der *Sequenza* von Luciano Berio, so ist er sofort bereit, die Strukturen und deren Bedeutung zu

erklären. Er tut das auf unprätentiöse, lebhaft Weise, ohne zum Guru einer bestimmten Stilrichtung zu werden.

Dabei profitiert er von einer weitgehend entspannten Atmosphäre im Disput über die Zukunft der Musik. Wohin soll das alles führen? Haben die jungen Komponisten den Respekt vor der Tradition verloren? So fragte man sich in der Schweiz während der sechziger Jahre. Tonal oder atonal? Das war eine Frage um Leben oder Tod in manchem heftigen Streit, der in Bern noch lange geführt wurde, als sich Basel, Zürich oder Genf den neuen Tendenzen schon geöffnet hatten. Bern also doch eine Provinzstadt? Seien wir vorsichtig! Was nach dem Zweiten Weltkrieg aus Bern kam, lässt sich, um nicht mehr zu sagen, durchaus sehen: Klaus Huber, Heinz Holliger, Jürg Wyttenbach. Doch sie «wanderten aus», um in Basel und noch weiter entfernt ihre Talente zu entfalten, während in Bern ein greiser ungarischer Emigrant alles Neue mit den Worten kommentierte: Das läuft sich tot.

Von allen etwas lernen

Als Christian Henking 1961 zur Welt kam, ging die heroische Epoche der neuen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg schon zu Ende. Die Institutionen, in denen sie aufgeführt wurde, hatten sich gefestigt: Darmstadt, Donaueschingen und die von Pierre Boulez gegründete Konzertreihe *Domaine musical* in Paris hatten es kaum mehr nötig, dem Publikum die von den Nationalsozialisten geächtete Musik wieder ins Bewusstsein zu rücken. Sie hatte sich durchgesetzt und gehörte zum unveräusserlichen Erbe der westlichen Welt. Nach Abschluss des Gymnasiums kam Henking 1981 zu mir, um Musiktheorie zu studieren. Dass die traditionellen Satztechniken unbedingt notwendig sind und bleiben, ist ihm durchaus bewusst. Er erwähnt Hans Werner Henze, György Ligeti und Wolfgang Rihm, die imstande sind, sich in verschiedenen Stilen auszudrücken und dabei doch ihr persönliches Profil zu wahren. Doch würde Henking vielleicht noch heute nur Fugen schreiben, wie er spöttisch bemerkt, wenn er nicht auch die neuesten, gerade zur Uraufführung gelangten Werke kennengelernt hätte. In allwöchentlich abgehaltenen Kursen ausserhalb des regulären Unterrichts setzte er sich mit Pierre Boulez' *Notations* in ihrer orchestralen Erweiterung auseinander und verglich sie mit deren Urform, den Klavierstücken von 1945. Daneben studierten wir Ligetis *Hungarian Rock*, Lorenzo Ferreros *Aivlys*, Olivier Messiaens *Des canyons aux étoiles* usw. usw. Ein dickes Bündel von divergierenden Tendenzen, die einen jungen Komponisten leicht in Verwirrung stürzen könnten.

Doch Henking liess es nicht dabei bewenden. Er wurde von Dimitri Terzakis, Cristóbal Halffter, Edison Denissov, Wolfgang Rihm und György Kurtág weiter beraten, ohne dabei sein distanziertes Urteilsvermögen zu verlieren. Seine Bemerkungen über diese Komponisten beweisen es. Von allen lernte er etwas und gerade auch dann, wenn er sich eingestehen musste, dass sich Lehrer und Schüler im Grunde fremd blieben. Diese Erkenntnis half ihm zum mindesten, sich seiner eigenen Möglichkeiten klarer bewusst zu werden. Dass er deren viele besitzt, weiss er. Und bei aller Leichtigkeit des Komponierens bewahrt er sich ein sicheres Gespür für Leerlauf und Wiederholung, die ihm gefährlich werden könnten. Dennoch hat er schon einen unverwechselbaren Personalstil ausgebildet.

Avantgarde für Amateure

Henkings Werkverzeichnis umfasst heute nahezu fünfzig Nummern, viel Vokal- und Kammermusik, wenig Orchestermusik. Dabei handelt es sich ohne Ausnahme um Auftragswerke, die die besonderen Bedingungen einer Aufführung respektieren. Professionel-

le und Liebhaber können sich in die Realisierung teilen; die Übergänge zwischen beiden Gruppen sind heute flüssend. Ein neues Werk kann und soll auch einem ausgebildeten Musiker neue Probleme stellen; und Laien sind neugieriger geworden, längst nicht mehr nur eingeschworen auf Gängiges, «Bewährtes». Das beweist z.B. *Palindrom und Nonsense* für Sopran, Alt, Chor und 2 Klaviere, ein Stück für den von Henking geleiteten Amadeus-Chor, das im Februar 1998 uraufgeführt werden soll: Es macht von avantgardistischsten Vokalpraktiken Gebrauch, obwohl die Sänger und Sängerinnen alle Amateure



Christian Henking

sind. Dass die moderne Unterhaltungsmusik längst vom «klassischen» Kunstgesang Abschied genommen hat und die «hohe» Musik von der «niederen» angeregt wird, ist ins allgemeine Bewusstsein gerückt; Laien haben heute Spass daran, ihre Stimme auf ungewohnte Art zu gebrauchen, und auch Berufsmusiker fühlen sich in ihrer Würde nicht mehr verletzt, wenn man sie zu flüstern, zu zischen, zu hauchen auffordert. Natürlich sind diese Techniken in der Musik des 20. Jahrhunderts schon lange präsent; man denke an den Dadaismus oder an Dieter Schnebels *Glossolalie*. Aber erst in den letzten zwei Jahrzehnten wurde es möglich, dafür auch einen Laienchor zu gewinnen, der fern aller Esoterik ganz einfach Spass an solchen Sachen hat. Dass die Kunstmusik seit der Wiener Klassik zur Ersten Musik, zur E-Musik, geworden ist, hoch über der Unterhaltungsmusik, der U-Musik, bedauert Henking sehr. Ihm geht es darum, der gut komponierten Musik ein Terrain zurückzuerobern,

das diese allzu schnell dem Kitsch überlassen hat. Doch nichts ist so schwer wie das Leichte (eine schon etwas bejahrte Erkenntnis, doch lohnt es sich, wieder einmal darauf hinzuweisen).

Dass es Henking paradoxerweise mit dem Spass ernst ist, beweisen einige Titel seiner Werke, hinter denen man vergeblich nach einer feierlichen Herkunft sucht. Das schon genannte *Palindrom und Nonsense* basiert auf eigenen Texten, deren Worte und Buchstaben er mutwillig durcheinanderwürfelt. *Ottos Mops* (1989) verwendet Verse von Ernst Jandl, dem Wiener Wortakrobaten, der die hehre Lyrik auf den Arm nimmt. Hinter dem Klavierstück *Lirpa* (1993) vermute man bitte nichts Geheimnisvolles: *Lirpa* ist nur das Palindrom von *April*, dem Monat, in dem die Musik geschrieben wurde. Der ganze Übermut, den der Frühlingsmonat bei allem, was klettert und flücht, auslöst, ist hier eingefangen. Darin folgt Henking Ferreros schon erwähntem *Aivlys*, das, von hinten gelesen, *Sylvia* ergibt und die Huldigung an eine Freundin darstellt. *Metavirulent* für Violine und Klavier (1995) tönt schon anspruchsvoller, schliesslich handelt es sich um eine aus dem Altgriechischen und Lateinischen abgeleitete Wortschöpfung. Doch man täusche sich nicht: *Metavirulent* ist nur der Name eines Grippemedikaments, das Henking einnehmen musste und ihn zu einer seiner energischsten, *virulentesten* Kompositionen anregte. Friedrich Schiller brauchte den Geruch von faulenden Äpfeln in seinem Tischfach, um zu schreiben, Charles Baudelaire Haseisch und ein Wörterbuch, Henking ein Produkt unserer potenten Pharmaindustrie... Warum nicht? Rätselhaft ist der Titel «*Je voudrais faire votre portrait*», hinter dem sich ein Klavierquartett von 1995 verbirgt, das von Charlie Chaplins Film *Der Vagabund* inspiriert ist. Dort erscheint dieser Satz als Zwischentext. Henking ist ein fleissiger Kinogänger; er bewundert den Schnitt und die Zeitbeherrschung dieser Kunst, die schnellen, wohlkalkulierten Wechsel, den Witz und die Phantastik. Ein anderer Film, *Four Weddings and a Funeral* mit Hugh Grant und Andy McDowell, geistert durch das Klaviertrio *Please rise* (nicht *raise* wie im Werkverzeichnis!) von 1994. Dort fordert der Priester die Hochzeitsgäste auf, sich zu erheben (*please rise*), um eine der turbulentesten Trauungen zu vollziehen: Der Ehering fehlt im entscheidenden Augenblick, die Braut ist schwanger, und der Priester, ein Anfänger, verspricht sich auf die komischste Weise: eine Parodie auf den Hochzeitskitsch, – was viele Amerikaner nicht daran hinderte, nach England zu fliegen, um gerade auf diese Weise den Bund fürs Leben zu schliessen... Wenn man Henkings Musik hört, ist das alles nicht so wichtig, doch etwas von der

vitalen Absage an alle Sentimentalität ist sowohl im Film wie auch in der Musik zu entdecken und mitzuerleben. Noch andere Werktitel wären zu erklären und auf ihre oft banale Herkunft zurückzuführen, was nicht dazu verleiten darf, die Musik geringzuschätzen. Berührungsfächen mit dem Jazz und den Negro Spirituals sind oft unzweifelhaft vorhanden. Daneben stehen Stücke für den geistlichen Gebrauch, wie «*und sehe dich tanzen Gebete des Friedens*» (1996) auf Gedichte von Kurt Marti, das aber bei der Uraufführung in der Französischen Kirche, Bern, nicht die einhellige Zustimmung der anwesenden Pfarrherren fand. Ein Gütezeichen? Die Ausführenden, zum grossen Teil wiederum Laien, waren auf alle Fälle begeistert und meisterten die nicht leichte Aufgabe. Zu Ehren des Reformators Wolfgang Musculus erklang im Herbst 1997 ein kurzes Werk mit dem Titel *Schatten* im Berner Münster, wo es gut aufgenommen wurde. Die kunstvolle und doch diskrete Faktur der Chor- und Instrumentalstimmen fügte sich gut in die gotische Architektur, die im Schein der Nachmittagssonne stand.

Doch ist die Präsenz von Henkings Werken nicht auf Bern oder nur die Schweiz beschränkt. Regula Schwaar

(Violine) und Eva Schwaar (Klavier) absolvierten mit ihnen eine Tournee durch die Vereinigten Staaten; die initiative Pianistin Esther Flückiger machte sie in Italien bekannt; und Henking selbst weilte zweimal in Moskau, wo die Russen den frei gewordenen Kontakt mit westlicher Musik gerne nutzen.

Mini-Etüden zu neuen pianistischen Problemen

Wenn ich nun einige Hinweise zu Henkings Kompositionstechniken gebe, so würde ich das am liebsten anhand *Please rise* und *Metavirulent* tun, doch sind diese Werke zu komplex und zu lang, also dass sie im Rahmen dieses Aufsatzes erschöpfend behandelt werden könnten. Deshalb bieten sich die für Eva Schwaar geschriebenen *7 Bagatellen für Klavier* (1996) an. Sie sind kurz, sehr kurz sogar und exponieren jeweils nur ein einziges kompositorisches Problem in Reinkultur. Sie sind zugleich Mini-Etüden, um sich in neue pianistische Probleme einzüben, die von den traditionellen Etüden nicht berücksichtigt werden konnten, da es die entsprechende Klavierliteratur noch kaum gab. Kompositions- und Spieltechnik verschmelzen hier auf die günstigste Weise. Der Zyklus der sieben Stücke ist,

wie fast alle Werke Henkings, bei *Müller & Schade* in Bern erschienen und eignet sich auch zum Studium durch fortgeschrittene Amateure.

Die erste Bagatelle besteht aus einer Folge von Akkorden, die durch Arabesken kontrastiert werden (*Beispiel 1*). Die Anzahl der in den Akkorden auftretenden Töne nimmt zuerst von drei auf sechs zu, beginnt dann wieder mit vier, um in der hier nicht wiedergegebenen Fortsetzung bis auf acht, den Höhepunkt, anzuwachsen. Für das ganze Stück ergibt sich das folgende Schema der Dichte der Akkorde:

3-4-5-6/4-5-6-7-8/7-6-5/6-5-4-3
Der Ambitus der einzelnen Akkorde weitet sich kontinuierlich aus bis zum achttönigen Akkord, um schliesslich wieder in enger Lage zu enden. Innerhalb der Akkorde ergeben sich keine Oktavverdoppelungen, was seit Arnold Schönberg zu einer Faustregel der atonalen Musik geworden ist.¹ In der Horizontale erscheinen aber schon vor dem Ablauf der zwölf chromatischen Töne Wiederholungen, die jedoch einem einzelnen Ton kein unwillkommenes Übergewicht geben, da die Akkorde zu komplex sind, als dass die Hörenden ein «Loch», wie das Boulez nannte, entdecken könnten. Der Verlauf der Musik hält

Beispiel 1

© Müller & Schade, Bern

NR.1

zur Notation: |||| : als rhythmischer Orientierungspunkt gilt 1. Note der Notengruppe

$\text{♩} = 72$

1 3 1 4

mp

mf

1 (mittleres Pedal) 3 1 3 4

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'NR.1'. The score is written on two systems of three staves each. The first system is marked with a tempo of $\text{♩} = 72$ and a key signature of one sharp (F#). The first staff of the first system has a treble clef and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with a series of eighth notes, some beamed together, and a dynamic marking of 'mp'. The second staff of the first system has a treble clef and a 4/4 time signature, with a dynamic marking of 'mf'. The third staff of the first system has a bass clef and a 4/4 time signature. The second system of staves continues the piece, with a key signature change to one flat (Bb) in the second staff. The first staff of the second system has a treble clef and a 4/4 time signature, with a dynamic marking of 'mp'. The second staff of the second system has a treble clef and a 4/4 time signature, with a dynamic marking of 'mf'. The third staff of the second system has a bass clef and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations in German, including 'zur Notation: ||||: als rhythmischer Orientierungspunkt gilt 1. Note der Notengruppe' and '1 (mittleres Pedal)'. The score is numbered 'NR.1' in the top left corner.

die Spannung aufrecht, und doch entsteht etwas, was man in der tonalen Musik als Stufengang bezeichnet hätte. Innerhalb der obersten und der untersten Stimme, dem Umriss, wie man ihn vom üblichen Tonsatz kennt, bewegen sich die Töne in einem dynamischen Kräftespiel, aber ein Crescendo ist nicht ausdrücklich gefordert. Es stellt sich von selbst durch die hohen und tiefen Lagen und durch die Dichte ein. Die Arabesken erinnern von ferne an Denissow, der sie aber nie in dieser weit in den Tonraum ausgreifenden Form realisierte, sondern an Ort kreisen liess.

Lage vor; die Hände greifen ineinander und übereinander, was eine hohe Präzision der Fingerbewegungen erfordert, ohne dass leichte Rubati oder das Pedal verwischend eingreifen könnten. Henkings Dreitongruppen sind zuerst um die Achse f'–fis' zentriert, wechseln dann aber mit dem a gegen Ende der zweiten Linie zum Drehpunkt cis'. Andere Zentren treten in der Folge noch auf und bilden untereinander Entsprechungen, die aber nicht konsequent durchgehalten werden, was wiederum dem schon erwähnten Prinzip «tendenziell, nicht starr» entspricht.

an sich nur abstrakt vorzustellenden Zwölftonreihen.»³ Weiter unten hebt er die «Prädominanz der konkreten Wertvorstellung gegenüber dem Gesetzesdenken der Zwölftontechnik» hervor.⁴ Noch weiter als die drei grossen Wiener Komponisten der ersten Generation ging Pierre Boulez, wenn er seinen Schülern der Kompositions- und Analysekurse in Basel um 1960 zugestand, nur in der Ästhetik des Serialismus zu komponieren, nicht mit Zahlentabellen, und zugleich auch akzeptierte, dass man ein Sforzato setzte, das im Schema nicht vorgesehen war.



Beispiel 2

Dass sie bei Henking möglichst schnell ausgeführt werden müssen, versteht sich von selbst. Zusammen mit den Tondauern der Akkorde ergibt sich eine unsichere Wirkung der Taktschwerpunkte, die von Interpreten beklagt wird, beim Hören aber ganz natürlich wirkt. Henking kann sich heute nicht mehr daran erinnern, wie er die schnell aufschliessenden und wieder hinunterfallenden Linien «errechnet» hat. Er weiss nur noch, dass sie ohne Ausnahme nur Töne enthalten, die im zugehörigen Akkord nicht auftreten. Das ist wenig, erklärt aber nur ein übergeordnetes Prinzip: Henking folgt «tendenziell» bestimmten Regeln, hält sie aber «nicht starr» durch, denn nur so könne wirklich komponiert werden, wie er mit Recht erklärt, alles andere wäre eine mechanische Schreibeinheit. Damit ist schon das Wesentliche zu seiner Technik und Ästhetik gesagt, die im folgenden noch an andern Beispielen erläutert werden sollen.

Virtuos gibt sich die zweite Bagatelle, eine Etüde für das schnelle und gleichmässige Funktionieren aller Finger beider Hände (*Beispiel 2*), ohne dass der Daumenuntersatz gefordert wäre. Vorbilder zu diesem Stück sind in J.S. Bachs *Chromatische Phantasie* und in Claude Debussys 6. Etüde *Pour les huit doigts* zu finden. Auch dort herrscht die enge

Strenge Gesetze auf Widerruf

Dieses Prinzip taucht auch später immer wieder auf. Im Zusammenhang mit der vierten Bagatelle schreibt er sogar: «Randstimmen, resp. Staccato-Töne 12tönig konzipiert, wahrscheinlich mit (ebenfalls konzipierten) Fehlern». Worin mag das Konzept dieser «Fehler» liegen, wenn nicht in der Freiheit, über verschiedene Techniken zu verfügen, die im Verlauf der Moderne erfunden wurden? Auf alle Fälle sind wir schon weit weg von Anton Webern, der in seinen Vorträgen *Der Weg zur Neuen Musik* am 10. April 1933 erklärte: «Damit ist das Gesetz schon ausgesprochen: Ablauf der zwölf Töne – weiter nichts!» Er fährt dann aber fort: «Da haben nun so merkwürdige Dinge dabei mitgespielt, die sind aber nicht theoretisch entstanden, sondern gehörmässig.»² Damit öffnete Webern die Türe zu einem weiten Raum, den er selbst nicht zu betreten wagte: Was «gehörmässig» gefunden wurde, die Reihe aus allen Tönen der chromatischen Skala, erwies sich nur als ein Sonderfall in einem Bereich extrem vieler Möglichkeiten. Schon Alban Berg begann in seiner Oper *Lulu* das System zu unterwandern. Peter Petersen schreibt dazu: «Bergs Orientierung am konkreten Klang führt zu einem eigenwilligen Umgang mit den

Christian Henking würde sich weigern, im gleichen Atemzug mit den grössten Komponisten des 20. Jahrhunderts genannt zu werden. Es ist auch nicht meine Absicht, ihn auf diese Höhen, wo die Luft dünner und das Leben unbequem wird, zu hissen. Doch er geniesst die Chancen seiner Generation, von strengen Gesetzen nur bis zum Widerruf Gebrauch zu machen, weil gerade die vermeintlichen Propheten dieser Gesetze dem Systemzwang misstrauten, schreibt doch Schönberg: «Das Schaffen des Künstlers ist triebhaft. Das Bewusstsein hat wenig Einfluss darauf.»⁵ Das war freilich noch vor der Erfindung der Zwölftontechnik, die Schönberg aber seinen Schülern nie aufzwang und als eine «Familienangelegenheit» behandelt wissen wollte. Niemand hatte sich da einzumischen; von Zeit zu Zeit war eine Rückkehr zur Tonalität möglich, wie einige Werke Schönbergs aus der amerikanischen Zeit beweisen. Noch mehr: Auch (unbeabsichtigte) Fehler in den Reihen gefährden die Logik einer Komposition nicht.

Henking nutzt die Gelegenheit, sich von Zeit zu Zeit bestimmter Techniken zu bedienen, ohne ihnen rettungslos zu verfallen. Beweis dafür ist unter anderem die dritte Bagatelle, die von Terzakis' Forschungen auf dem Gebiet

23

(m.H., Ped.)

pp

pp

27

(m.H., Ped.)

pp

Beispiel 3

Beispiel 4

zur Notation: - : s. NR. 1
 - : Auftakt zum nächsten rhythmischen Orientierungspunkt (↓)

NR. 5
 ♯f 72

1 2 3 4 (1) 2 3 4 1 2 3

f m. Ped. r. Ped. m. Ped. r. Ped. m. Ped. r. Ped.

3b 3 4 (1) 2 (3) 4 1 2

m. Ped. r. Ped.

der byzantinischen Musik beeinflusst scheint (*Beispiel 3*). Der Ausschnitt zeigt auf dem mittleren System eine Melodie in voller Entwicklung, die ganz einfach und karg beginnt, mit b, as und a, von denen aus nur zögernd das f' und fis' in diesem Beispiel erreicht wird. Der Rhythmus wirkt improvisiert vage und fließend in einem Viervierteltakt, der nur als äussere Orientierungshilfe gedacht ist, und doch herrscht eine unauffällig wirkende Ordnung: Die Quintolen erscheinen nur auf den Höhepunkten der Melodie, und die Triolen werden als Synkopen mit andern Dauern kombiniert. Dazu erklingt die Oktave g–g', die dank der zuerst nur lautlos niedergedrückten Oktave ,G–G' lange nachhallt. Das Stück ist das längste des Zyklus und wirkt zuerst enttäuschend, da nichts Spektakuläres passiert, doch entfaltet es gerade dadurch bei mehrmaligem Hören eine gewisse Faszination.

Henking interessiert sich immer wieder für die verschiedenen Lagen des Klaviers. Manchmal nützt er nur einen sehr engen Ambitus aus, um ihm ein Höchstmass von Permutationen der Tonhöhen abzugewinnen, so vor allem in der sechsten Bagatelle. In der fünften aber arbeitet er mit Kontrasten (*Beispiel 4*); nur die höchsten und tiefsten Lagen sind dauernd präsent und entfalten einen Variantenreichtum, der in vereinfachter Form an Boulez' *Structures II* erinnert, wo, im Gegensatz zu *Structures I*, die höchsten und tiefsten Oktaven der Klaviatur lange und deutlich fixiert bleiben und so Konturen schaffen. Henking variiert in der hier nicht wiedergegebene

nen Fortsetzung auch die Akkorde im oberen System, aber so, dass man bei oberflächlichem Hören glaubt, immer dasselbe Arpeggio zu hören, da die rechte Hand tatsächlich immer dieselben Töne spielt; nur die linke verändert sich fast unmerklich und trägt zu dem schillernden Charakter bei, der an Maurice Ravel denken lässt.

Die letzte, die siebente, Bagatelle ist das extremste Stück, da jede Möglichkeit, sich hörend zu orientieren, fehlt (*Beispiel 5*). Melodik, Rhythmik und Harmonik sind auf ein Minimum reduziert, und die äusserst rasch zu spielenden kleinen Noten ergeben zwar eine Gegenbewegung der beiden Hände, arbeiten aber nur gegen den Schluss aufeinander zu, um in der gleichzeitig erreichten Mittellage abubrechen und nach einigen staccato zu spielenden, immer leiser werdenden Tönen einer schlichten Melodie Platz zu machen, die den Zyklus beschliesst. Henking denkt bei dieser Bagatelle an einen Wandteppich, auf dem sich viele Fäden kreuzen und verwirren, ohne distinkte Formen zu bilden. Irgendwo muss der Teppich seine vier Ränder finden, er könnte aber auch in allen vier Richtungen endlos weiter geknüpft werden und würde am Schluss ausfransen, ohne einen abschliessenden und auch einengenden Rahmen aufzuweisen.

Damit ist Henkings Konzept der teilweisen Konzeptlosigkeit skizziert. Die verschiedenen Systeme, die im 20. Jahrhundert formuliert wurden und von deren Erfinder – Schönberg beweist es – auch nie so bindend betrachtet wurden wie von den Epigonen, stehen zur

Verfügung. Dass «Systembildung (...) zwangsläufig zu einem Ausgleich der Artikulationsformen, zu einer Angleichung der Phänomene innerhalb eines Werks» führt, hat gerade Rihm, einer von Henkings Lehrern, festgestellt.⁶ Warum sich nicht des Vorhandenen bedienen? Dass heute rund um alle Komponisten von Kunstmusik ständig Musik erklingt, die nichts mit dem zu tun hat, was sie sich zu schreiben vorgenommen haben, beunruhigt Henking. Zur Zeit von Schubert sei das noch anders gewesen. Ins Ghetto einer nur von wenigen verstandenen Musik will er nicht, und doch bringt er einen neuen Ton hervor, der auch alle die, für die nur das Neue gültig ist, zufriedenstellen könnte. Die 7 Bagatellen für Klavier sind eine Kostprobe von dem, was in grösseren und ambitionierteren Werken zu hören wäre.

Theo Hirsbrunner

- 1 Arnold Schönberg: *Harmonielehre*, Wien 1922, S. 487 ff.
- 2 Anton Webern: *Der Weg zur Neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 42.
- 3 Peter Petersen: *Zu einigen Spezifika der Dodekaphonie im Schaffen Alban Bergs*, in: *Bericht über den 2. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, hg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien 1986, S. 170.
- 4 Petersen, S. 172.
- 5 Schönberg, S. 500.
- 6 Wolfgang Rihm: *Moderne als Klassizismus*, in: *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 1996*, hg. von Hermann Danuser, Winterthur 1997, S. 316.

Beispiel 5