

Hans Werner Henze (1926-2012)

Autor(en): **Möller, Torsten**

Objektyp: **Obituary**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2013)**

Heft 121

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Hans Werner Henze

(1926–2012)



© Schott Music

Hans Werner Henze war der bekannteste Aussenseiter der zweiten Jahrhunderthälfte. Dieses Paradoxon hat einige Ursachen, selbst- wie fremdbestimmte. Henze wollte und passte in keine der von der Musikgeschichtsschreibung angebotenen Schubladen. Weder konnte er im «Serialismus» verstaubt werden, noch in der «Aleatorik» oder in der «musique concrète». Allen damaligen Verdikten zum Trotz komponierte Henze Opern, Opernartiges und Musiktheater. Viele Freunde machte er sich damit nicht in den kleinen Zirkeln der Avantgarde. Seine Kollegen Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und Luigi Nono sollen die Donaueschinger Uraufführung von *Nachtstücke und Arien* für Sopran und Orchester nach Gedichten von Ingeborg Bachmann (1957) schon nach wenigen Takten demonstrativ verlassen haben. Fortschritt im Gleichschritt.

Peter Petersen, der Biograph Henzes, fand neben dem «gescholtenen Traditionalisten» zwei weitere Gründe für den Status eines gleich «dreifachen Aussenseiters»: Als «Linker» und «Homosexueller» mochte Henze in der liberalen Kunstszene zwar nicht auf Ablehnung gestossen sein, im biedereren deutschen

Klima der Adenauer-Ära schon eher. Bereits früh, 1953, siedelte Henze nach Italien über, ergriff die Flucht vor konservativer Bürgerlichkeit und den Nachwehen der Naziherrschaft: «Die Beobachtung, dass der Faschismus in der Mentalität der Menschen weiterlebte, war ein enormer Schock, zumal man nach 1945 so gut wie nichts dagegen tun konnte. Wenn man darauf reagiert hat, so wurde man meist nicht verstanden; das galt als passé. So blieb den meisten Deutschen meiner Generation, das heisst Künstlern wie Enzensberger und anderen, nichts anderes übrig als auszuwandern.»

In Italien schuf sich Henze eine neue Welt. Ein opulentes Anwesen mit Dienstpersonal und 83 Olivenbäumen gehörte ebenso dazu wie ein Austausch mit italienischen Linken, etwa mit dem Maler Renzo Vespignani oder den Filmemachern Luchino Visconti und Pier Paolo Pasolini. Henze, der 1968 von der West-Berliner Akademie der Künste in die Akademie der Künste der DDR wechselte und Mitglied der Kommunistischen Partei Italiens war, war zu Geld gekommen. Und wie nicht wenige systemkritische Komponisten seiner (und der folgenden) Generation litt er darunter. Als «Bourgeois, der die herrschende Klasse 20 Jahre lang mit Musik beliefert hat», sah er sich 1971 als – heute klingt es dekadent bis anmassend – «Opfer der Strukturen der Gesellschaft».

Man sollte nicht dilettantisch psychologisieren. Dennoch hat man den Eindruck, dass Henze oft verbissen gegen seine Situation ankomponierte. Nach einer als zu privat empfundenen Zeit entstand im Jahr 1969 *El Cimarrón* auf einen Text von Enzensberger. Obwohl den Musikern bei der Interpretation grosser Freiraum gelassen wird – Henze notiert, wie später in *We come to the river* (1974/76), sowohl den Rhythmus als auch die Tonhöhen streckenweise indeterminiert –, transportiert das Stück eine gewisse

zeitgebundene Plakativität. Verantwortlich dafür ist zum einen die gesprochene Rede des Erzählers, der von Estebans Geburt im Jahr 1860 bis zum grossen Aufstand in Kuba 1896 berichtet. Hinzu kommen jedoch auch überdeutliche theatrale Einlagen wie lautes Rasseln von Sklavenketten. Die insistierende Deutlichkeit mag im Dienste einer Eisler'schen Demokratisierung von Kunst stehen. Letztendlich geht sie aber auch zu Lasten eines Rätselcharakters.

Sicher lagen die Stärken Henzes im Bereich des grösseren Musiktheaters. Zugute kam ihm eine ausgeprägte Affinität zur Literatur – verstärkt durch die jahrelange und enge Freundschaft zu Ingeborg Bachmann, mit der Henze seine Werke bis zu ihrem tragischen Tod oft besprach. In den sechziger Jahren galt Henze als *der* (lebende) Opernkomponist schlechthin. *Der junge Lord*, 1964 entstanden auf ein Libretto von Bachmann, entfachte beim Berliner Publikum Begeisterungstürme. Die Kritik aber hielt sich bedeckt: «Henze hat stilistisch die Uhr zurückgestellt. Er kann sich dabei auf den Strauss des *Rosenkavalier*, den Hindemith des *Mathis*, den Schostakowitsch von 1936 berufen. Haben solche Revisionen Erfolg, so rechtfertigen sie das gebrachte Opfer. [...] Henze hat eine restaurative Schlacht, das deutsche Theater eine Singkomödie gewonnen.» (Hans Heinz Stuckenschmidt)

Der Lord verweist auf einige Konstanten in Henzes Schaffen und Leben. Seine bittere und hasserfüllte Auseinandersetzung mit der in Kinder- und Jugendzeit erfahrenen ostwestfälischen Kleinbürgerlichkeit gehört dazu. Sie zog sich bis zu seiner 9. Symphonie (1997), in der Henze das Verhältnis zu seinem Vater thematisierte, der als ehemaliges Mitglied der NSDAP einmal meinte, sein schwuler Junge gehöre ins KZ oder in die Musikschule der Waffen-SS.

Die Auseinandersetzung mit Henze polarisiert bis heute. Selbst ein ansonsten

Elliott Carter (1908–2012)

integrieren Helmut Lachenmann geriet in den 1980ern aus der Fassung. Auf Henzes unsachliche Angriffe gegen ihn als Vertreter einer «Musica Negativa» konterte Lachenmann mit einer Philippika, die nicht zu seinen rühmlichsten Äusserungen gehört. Es wäre an der Zeit, nüchterner zurückzublicken auf ein Leben, das am 1. Juli 1926 in Gütersloh begann und in Dresden am 27. Oktober 2012 endete. Es spiegelt vor allem dieses: die Dramatik und Tragik deutscher Nachkriegszeit sowie ein gespaltenes Musikleben.

Torsten Möller



Elliott Carter composing "Soundings" for Daniel Barenboim and the Chicago Symphony Orchestra, New York, April 2005. © Malcolm Crowthers

American music has lost one of its most original and influential voices. After Elliott Carter died on 5 November 2012 in New York at the age of 103, after more than eight decades of continuous compositional productivity, all obituaries drew attention to his longevity and his quite remarkable – indeed unprecedented – creative surge right up until the end. After the age of eighty, Carter composed over 100 new works, including many shorter pieces for solo instruments, but also ambitious large-scale works such as the three-movement *Symphonia: Sum Fluxae Pretium Spei* (1993–96) and his first and only opera, *What Next?* (1997–98). Carter's last work – *Epigrams* for piano trio – was completed less than three months before his death. The only figure in music history comparable to Carter in terms of longevity is Leo Ornstein, who lived until the age of 109, but had stopped composing by the age of ninety-seven.

Yet it is important not to let the biological quirk of his lifespan overshadow Carter's continuous and significant contributions to twentieth and twenty-first century music. Carter has created a

body of music that is instantly recognizable for its rhythmic energy, contrapuntal complexity and vivid instrumental colour. In works such as the *Double Concerto* for harpsichord and piano (1959–1961), *Concerto for Orchestra* (1967–69) and *A Symphony of Three Orchestras* (1976) he created rich and multi-layered soundscapes that redefined and expanded the expressive capabilities of the orchestra while articulating vast formal structures. Starting with *A Mirror on Which to Dwell* (1976) on poems of Elizabeth Bishop and ending with *Three Explorations* on poems of T.S. Eliot (2011), Carter has created a library of song cycles in which he came to terms with practically all the notable American poets as well as several European ones.

While his works presented almost insurmountable rhythmical and technical difficulties to many performers at the time they were written, Carter's music, while still not easy to play, no longer presents the same challenges it once did. The abilities of musicians have developed to the point where many works (including the string quartets,