

action music

**Das Konzept der musik-theatralischen Kompositionen
von
Hans Werner Henze 1966 - 1976**

Inauguraldissertation

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Sang Myung Han
aus Seoul, Korea

Seoul, September 2009

1. Gutachter: Prof. Dr. Albrecht Riethmüller

2. Gutachter: Prof. Dr. Christa Brüstle

Tag der Promotion: 28. August 2009

Inhalt

Vorwort	6
1. Einleitung	7
2. Auf dem Weg zur neuen Form	12
2.1 Henze und der geistige Wandel seit 1966	12
2.2 Henze und der musikalische Wandel	20
2.2.1 Das Komponieren unter neuem Aspekt	24
2.2.2.1 Instrumentalkompositionen und <i>Sinfonia N.6</i>	24
2.2.2.2 <i>Versuch über Schweine</i>	29
2.2.2.3 <i>Das Floß der Medusa</i>	31
3. <i>action music</i> als Konzept	34
3.1 Zum Begriff	34
3.2 Zu den Texten	36
3.3 Zur Formenübersicht	38
3.4 Merkmale des Konzepts	42
3.4.1 Die Vokalstimme	42
3.4.2 Die Instrumentalstimme und die neuen Klänge	44
3.4.3 Bühne und Aktionen der Spieler	47
3.5 Zu den Werken	49
3.5.1 <i>El Cimarrón</i> (1969 - 1970)	49
3.5.1.1 Die Entstehung	49
3.5.1.2 Instrumentarium und Bühnendisposition	51
3.5.1.3 Der Text und die Form	54
3.5.1.4 Ein Konzertstück für die Bühne	59
3.5.1.4.1 Das Musizieren und die Musik	60
3.5.1.4.2 Die Bühne und die Aktionen der Spieler	72
3.5.1.4.2.1 <i>Die Flucht</i>	76
3.5.1.4.2.2 <i>Die Schlacht von Mal Tiempo</i>	78

3.5.2	<i>Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer</i> (1970 - 1971)	81
3.5.2.1	Die Entstehung	81
3.5.2.2	Instrumentarium und Bühnendisposition	83
3.5.2.3	Der Text und die Form	86
3.5.2.4	Ein konzertartiges Bühnenstück	92
3.5.2.4.1	Die Rolle der Musik	94
3.5.2.4.2	Die Rolle der Spieler	104
3.5.2.4.2.1	Die kleinen Aktionen der Spieler	104
3.5.2.4.2.2	Die Aktionen des Sängers und des Perkussionisten	108
3.5.3	<i>Zweites Violinkonzert</i> (1971 - 1972)	117
3.5.3.1	Die Entstehung	117
3.5.3.2	Instrumentarium und Bühnendisposition	117
3.5.3.3	Das Gedicht und die Form	122
3.5.3.3	Das sichtbare Konzert	127
3.5.3.4.1	Der Instrumentalist als Schauspieler	128
3.5.3.4.1.1	Der Solo-Violinist	128
3.5.3.4.1.2	Der A-Klarinettist	141
3.5.3.4.2	Die Rolle des Orchesters	145
3.5.4	<i>La Cubana oder ein Leben für die Kunst</i> (1972 - 1973)	154
3.5.4.1	Die Entstehung	154
3.5.4.2	Der Aufbau des Werkes	156
3.5.4.2.1	Die Form	156
3.5.4.2.2	Die Handlungen und die Bühnenbilder	158
3.5.4.2.3	Die Rollen und das Instrumentarium	165
3.5.4.3	Die Rolle der Musik	167
3.5.4.3.1	Das Orchester als „realistischer“ Musikträger	167
3.5.4.3.2	Die Verwendungen der Klangkörper	173
3.5.4.3.3	Der Charakter der Musik	183
3.5.4.4	Die Aktionen der Spieler	190

3.5.5	<i>We come to the River</i> (1974 - 1975)	194
3.5.5.1	Die Entstehung	194
3.5.5.2	Der Aufbau des Werkes	196
3.5.5.2.1	Die Handlung und die Einteilung der Szenen	195
3.5.5.2.2	Die Bühnen und das Instrumentarium	200
3.5.5.3	Die mehrdimensionale Bühnenstruktur	204
3.5.5.4	Der Charakter und die Rolle der Musik	211
3.5.5.4.1	Die Vokalstimme	211
3.5.5.4.2	Die Instrumentalstimme	217
3.5.5.5	Die Aktionen der Spieler	223
4.	Schlussfolgerung	228
5.	Anhang	233
5.1	Quellenverzeichnis	233
5.2	Benutzte Partituren	235
5.3	Literatur	236

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 2009 durch den Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin als Dissertation angenommen.

Meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Albrecht Riethmüller, bin ich zu tiefstem Dank verpflichtet für seine fundierte wissenschaftliche Anleitung und verständnisvolle mentale Unterstützung. Trotz der Schwierigkeiten der Fernbetreuung brachte er mir stets sein Wohlwollen entgegen und war immer flexibel und kurzfristig zu Rat und Tat bereit. Ohne solch herzliche Betreuung von ihm wäre diese Arbeit nie entstanden.

Herzlicher Dank gilt ebenfalls Frau Prof. Dr. Christa Brüstle, die das Zweitgutachten zur Dissertation erstellte. Mit Warmherzigkeit und Ermutigung begleitete sie den Fortgang meiner Arbeit, und ihre wertvollen wissenschaftlichen Hinweise und Kritiken werden weiterhin wichtige Grundlagen meiner zukünftigen Forschungsarbeit sein.

Zudem möchte ich mich bei meiner liebevollen langjährigen Freundin, Karin Westphal, ganz herzlich bedanken, die mir bei der Erstellung dieser Arbeit geholfen hat. Engagiert und geduldig korrigierte sie mein Manuskript. Ihre Hilfsbereitschaft ermöglichte die Fertigstellung der Arbeit über einen längeren Zeitraum hinweg. An dieser Stelle darf ich nicht vergessen, meiner zweiten Korrektorin, Frau Stephanie Schulze, zu danken, die diese Dissertation nochmals verbesserte. Mit ihrer Hilfe konnte ich sie schließlich in dieser Form entstehen lassen.

Seoul, im September 2009

Sang Myung Han

1. Einleitung

Der 1926 in Gütersloh geborene Komponist Hans Werner Henze trat im Alter von 20 Jahren mit seinen ersten Kompositionen an die Öffentlichkeit und war in den ersten Jahren hauptsächlich in den Darmstädter Ferienkursen präsent. Seit 1953 lebte er in Italien und konnte sich bis zur Mitte der 1960er Jahre als ein international gefeierter Komponist etablieren. Als eine der farbigsten Figuren in westlichen Musikkreisen gibt Henze aufschlussreiche Diskussionspunkte vor. Jede Auseinandersetzung mit seinem Werk ergibt einen wissenschaftlich notwendigen Beitrag zur Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

In den 1960er Jahren, in der Zeit der Umfunktionierung und des Umdenkens, erlebten viele Künstler einen Wandel, so auch Henze. Er begann 1966 die Gesellschaft anders zu betrachten und ging den Weg eines Künstlers, der auf seine Umgebung und deren Veränderung bewusst reagierte. Darüber hinaus übertrug er diese Reaktion künstlerisch in seine Musik, sodass sich seine Musiksprache änderte, die sich in eine politisch engagierte Richtung entwickelte. Seitdem wurde Henze von Musikwissenschaftlern als führender politischer Musiker bezeichnet und auch seine Werke stets auf Politik bezogen. Seine Politisierung war daher beinahe der einzige Untersuchungsgegenstand der Henze-Forschung. Über die bekannten gesellschaftlichen Aktivitäten und seine unveränderte künstlerische Produktivität wurde im Allgemeinen in mehreren Artikeln, Kurzanalysen und Interviews berichtet. Im Zentrum des Interesses stand häufig Henzes Meinung über Politik und die Aufgabe des Künstlers in der Gesellschaft. Der Skandal bei der Uraufführung des Oratoriums *Das Floß der Medusa* 1968 gilt als das bekannteste Beispiel für den schnellen Wandel Henzes zum Sozialisten.¹ Seitdem wurden Henzes politische Aktivitäten oft zum Schlagwort für das Feuilleton. Die damaligen Berichte helfen sicherlich, einen Überblick über Henzes politisches Engagement und dessen geistige Entwicklung zu erhalten. Die vorliegende Arbeit will das Thema des „politischen Musikers“

¹ Die Uraufführung in Hamburg wurde wegen des studentischen Protests am Aufführungsort verhindert. Die Studenten brachten das Poster von Ernesto Che Guevara (1928 - 1967), dem dieses Werk gewidmet wurde, und die rote kommunistische Fahne auf die Bühne. Daraufhin weigerten sich die Chorsänger das Konzert aufzuführen. Es entstand ein heftiger Tumult im Saal und die Polizei wurde gerufen. Das bei der Generalprobe aufgezeichnete Konzert wurde ersatzweise als Radiosendung übertragen.

nicht widerlegen, sondern präzisieren, dabei interessiert sie sich vorerst für den Beweggrund seiner veränderten Einstellungen gegenüber der westlichen Gesellschaft.

Als Wendepunkte sind das Jahr 1966 und das neunte Bühnenwerk Henzes, das Musikdrama *The Bassarids*, das er im gleichen Jahr während der Salzburger Festspiele zur Uraufführung brachte. Der Erfolg dieses Musikdramas machte Henze schließlich zum wichtigsten zeitgenössischen Opernkomponisten. So wie er selbst seine Theaterarbeiten als „Vorwände, Beweggründe, um sich solche Wunschträume zu erfüllen“², bezeichnete, setzte er sich bereits seit den Anfangsjahren außergewöhnlich intensiv mit den traditionellen Opernformen und dem Schönheitsbegriff auseinander. Henzes Beziehung zum Theater ist genauso alt wie sein Leben als Musiker. Nach dem Abschluss eines dreijährigen Musikstudiums 1948 bei Wolfgang Fortner (1907 - 1987), arbeitete Henze an verschiedenen Theatern. Die Tätigkeit von 1945 bis 1950 als Korrepetitor und künstlerischer Leiter in Bielefeld, Konstanz und Wiesbaden ließ Henze zu einem großen Bühnenkomponisten wachsen, obwohl seine Produktivität nicht dabei stehen blieb, sondern in alle Bereiche der Musikgattungen hineinreichte.³ In seinem umfangreichen Œuvre arbeitete er intensiv an den theatralischen Ausdrucksmöglichkeiten und setzte sowohl in den Bühnen-, als auch Instrumentalwerken fortschrittliche Theater Elemente ein. Dass Henze sich vor allem als Bühnenkomponist einen Namen machte, liegt nicht nur an der großen Anzahl der Bühnenwerke, sondern auch an seiner erwähnten intensiven Auseinandersetzung mit dem Theater. Mit seinen Werken unterschied er sich musikästhetisch von seinen Zeitgenossen, die eher musikalische Materialsysteme verstärkten und insbesondere der Gattung Oper skeptisch gegenüber standen. Man bezeichnete ihn oft als Einzelgänger, da er sich mit einer eigenen charakteristischen Sprache fest in der Musikwelt verankert hat. Eigentlich genoss Henze dieses Einzelgängertum und gab sich mit dem Ansehen in engen Kennerkreisen zufrieden. Er war auch auf den eigenen künstlerischen Fortschritt stolz. Doch mit dem Erfolg des Werkes *The Bassarids* änderte sich das allmählich. Zweifelnd betrachtete Henze sich selbst, seine künstlerische Arbeit und seinen Erfolg. Eine Schaffenskrise kündigte sich an, die er bereits beim Komponieren von *The Bassarids* bemerkte. Sein Gefühl, all seine Ausdrucksmittel „bis zum

² Hans Werner Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen*, Frankfurt am Main 1996, S. 343.

³ Die lange Werkliste umfasst sowohl Opern und Ballette sowie Orchesterwerke inklusive der zehn Sinfonien, über 20 Solokonzerte, Vokalwerke und zahlreiche Kammermusiken, darunter fünf Streichquartette.

Letzten erschöpft“⁴ zu haben, führte zu einer inneren Veränderung und er begann anfangs unbewusst, dann merklich bewusster, einen geistigen und musikalischen Wandel zu vollziehen. So wurde dieser große Erfolg zu einem konkreten Wendepunkt in seiner ersten künstlerischen Schaffensphase.

In der neuen Schaffensphase ragt vor allem die radikale Veränderung der musikalischen Sprache und der musik-theatralischen Formen heraus, besonders intensiv in den darauf folgenden zehn Jahren, also von 1966 bis 1976. In diesen Jahren brachte Henze über 40 neue Musikstücke heraus. Dass er ein sehr produktiver Komponist war (und ist), änderte nichts an seiner Politisierung. Er komponierte nach wie vor Konzerte, Sinfonien und Bühnenwerke, doch suchte er jetzt nach neuen ästhetischen Grundlagen. Gefangen in der Schaffenskrise, äußerte er sich 1966 über seine Skepsis sowohl der „Befähigung zur abstrakten Instrumentalmusik“, als auch seinen bisherigen Opern-Erfolgen gegenüber.⁵ In dieser innerlich unruhigen Situation entschloss sich Henze, eine Auszeit vom Komponieren konventioneller bühnentheatralischer Werke zu nehmen, weil die Form der „traditionellen“ Oper und des Musiktheaters nach der Fertigstellung des Musikdramas *The Bassarids* nicht mehr passend zu sein schien. Er versuchte die Krise zu bewältigen, indem er sich mit den Problemen des Ausdrucks, der Klänge, der spieltechnischen Seite und der Bühnenhandlung auseinandersetzte. Er verband die Frage nach dieser neuen Musikästhetik mit der Idee, dass Musik eine Sprache sei. Das Publikum solle die Botschaften durch die musikalisch gebildeten klaren Zeichen erkennen können. Diese Versuche wurden seit seinem geistigen und musikalischen Wandel immer deutlicher. Es stellt sich die Frage, wie Henze in seinen Werken die beständige Zuneigung zum Theater mit der sprachlichen Ausdrucksfähigkeit der Musik kombiniert hat.

Die Suche nach einer neuen Ausdrucksform für Bühnenwerke führt zu dem auffälligen Musikkonzept der *action music*, mit dem Henze seine neue musik-theatralische Idee verwirklichte. Diesen neuen Begriff kann man für die neuen musik-theatralischen Kompositionen am treffendsten verwenden. Die nennenswerten gemeinsamen Charakteristika einiger Werke verdeutlichen den neuen Aspekt in Henzes Arbeit. Insbesondere kommen fünf Werke in Frage, die aus über 40 Werken der Zeit von 1966 bis 1976 für die Analyse ausgewählt worden sind:

El Cimarrón (1969 - 1970)

⁴ Henze: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955 - 1984*, erw. Neuausgabe, München 1984, S. 255.

⁵ *Reiselieder*, S. 270.

Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer (1970 - 1971)
Zweites Violinkonzert (1971 - 1972)
La Cubana oder ein Leben für die Kunst (1972 - 1973)
We come to the River (1974 - 1975).⁶

Mit dem konzertartigen Bühnenwerk *El Cimarrón* realisierte Henze erstmals seine Ideen und erreichte in der Bühnenkomposition *We come to the River* einen entwickelten und komplizierten Abschluss seiner Konzeption. Entscheidende Auswahlkriterien sind dabei der dem Werk zugrunde liegende Text, die Behandlung konkreter theatralischer und spielerischer Aktionen als Mittel der Komposition, gleichzeitig verknüpft mit der Analyse der Aktionen von Instrumentalisten und Sängern sowie der Einsatz der Bühne als obligatorisches Element. Eigentlich beschränken sich die von *Cimarrón* bis *River* verwendeten musikalischen Neuerungsversuche nicht nur auf diese fünf Werke, sondern wurden bereits für die Werke vor *Cimarrón* gebraucht. *Tristan* und *Voices* (beide 1973, UA 1974) besitzen teilweise ebenfalls gemeinsame musikalische Merkmale. Diese Werke und die Kompositionen unter dem Konzept der *action music* unterscheiden sich jedoch im zentralen Charakter der Theatralik und der Aktionen der Spieler. In den zuletzt genannten Werken spielt die konzipierte Aufführungssituation nur eine untergeordnete Rolle und die Aktionen der Spieler sind nicht bzw. nur zum Teil vorhanden.

In der vorliegenden Untersuchung wird zuerst die Frage gestellt, welche Vorstellungen Henze von der Musik während seines geistigen Wandels hatte. Aus diesem Grund wird sein Weg zu einer neuen Form in zwei Richtungen, geistig und musikalisch, verfolgt. Insbesondere werden seine Gedanken zum Verhalten des Menschen und des Künstlers in der nach Veränderung strebenden Gesellschaft hinterfragt. Zweitens stellt sich eine noch tiefgreifendere Frage, nämlich aus welcher formellen und inhaltlichen Vorstellung der Begriff *action music* konzipiert wurde und wie Henze das Konzept in seinen Werken kompositorisch umsetzte. Es werden die Definition des Begriffs und die Merkmale des Konzepts, die man in allen fünf erwähnten Werken beobachten kann, erläutert.

Die konkrete Absicht der vorliegenden Arbeit ist, durch wissenschaftliche Werkanalysen zur Henze-Forschung beizutragen. Trotz etlicher nennenswerter Untersuchungen, finden ernsthafte wissenschaftliche Analysen seiner Kompositionen selten statt. Neben kleineren Abhandlungen, in denen einzelne

⁶ Diese fünf Werke sind der Hauptgegenstand der Untersuchung des Konzepts *action music*. Aufgrund der häufigen Erwähnung erlaubt sich die Verfasserin sie im Folgenden abgekürzt als *Cimarrón*, *Natascha*, *Konzert*, *Cubana* und *River* zu nennen. Die angegebenen Jahreszahlen weisen auf die Entstehungszeit hin.

Werke teilweise analysiert werden, zeigen einige wissenschaftliche Arbeiten besonders über Bühnenkompositionen vor der Politisierung wie *Boulevard Solitude* (1951) und *The Bassarids* (1966) und vor allem die Veröffentlichungen des Wissenschaftlers Peter Petersen, den gegenwärtigen Stand der Untersuchung von Henzes Musik.⁷ Präzise analytische Werkuntersuchungen aus den 1960ern und 1970ern findet man weiterhin vereinzelt, jedoch umfassendere wissenschaftliche Betrachtungen fehlen noch immer. Die fragmentarischen Werkberichte und die kurzgefassten Darstellungen geben nur flüchtige Denkansätze zum Schaffen Henzes seit seiner Politisierung. Deswegen liegt das Interesse der vorliegenden Arbeit in der analytischen Untersuchung der Werke insbesondere unter dem Aspekt der neueren Bühnenkonzeption aus den 1960er und 1970er Jahren, mit der Henze intensiv experimentierte, und auf deren Entwicklungsmöglichkeiten er sich parallel zu seinem geistigen Wandel konzentrierte. Daher werden die fünf Kompositionen einzeln analytisch untersucht.

Zum Schluss soll die musikwissenschaftliche Antwort auf diese Fragen die Bedeutung und Wichtigkeit des Konzepts in Henzes künstlerischem Schaffen aufzeigen und darüber hinaus dessen Position in der Musikgeschichte zur Diskussion stellen.

⁷ Hans-Joachim Wagner: *Studien zu „Boulevard Solitude. Lyrisches Drama in 7 Bildern“ von Hans Werner Henze*, Regensburg 1988; Wolfram Schottler: *Die Bassariden von Hans Werner Henze*, Trier 1992; Peter Petersen: *hans werner henze. ein politischer musiker. zwölf vorlesungen*. Hamburg 1988; Ders.: *Hans Werner Henze. Werke der Jahre 1984 - 1993*, Mainz 1995.

2. Auf den Weg zur neuen Form

Henzes politisches Engagement und seine auffallenden Aktivitäten waren die eigentliche Öffnung gegenüber allem Neuen in Henzes künstlerischem Leben. Die Beschreibung des Werdegangs als politischer Musiker ist daher unentbehrlich, obwohl einige Tatsachen bereits bekannt sind. Seit Mitte der 1960er Jahre war Henze öffentlich „politisch“ tätig, jedoch war er schon davor „antifaschistisch“ eingestellt, da für Henze der Begriff „politisch“ auf emotionaler Ebene stets mit „antifaschistisch“ identisch war. Unter der Nazi-Herrschaft aufgewachsen, war Henzes Reaktion auf die Angst einflößende Kriegszeit außerordentlich heftig. Die unangenehmen Erinnerungen an seine Jugendzeit verfolgten ihn und blieben immer eine psychische Belastung. Sie ließen Henze erst recht zu einem den Faschismus ablehnenden Menschen werden. Bei jeder Äußerung und Erzählung über die vergangenen Erlebnisse verbarg Henze seine Wut und sein ohnmächtiges Gefühl nicht und er klang oft überaus emotional. Die Ablehnung des Kriegs war bereits seine unabänderliche Ideologie.

Bis 1966 komponierte Henze nach wie vor sehr produktiv. Wie stark und direkt diese antifaschistische Geisteshaltung seine Kompositionen beeinflusste, konnte man jedoch nicht immer gut erkennen. Wie er selber sagte, waren diese Zeiten nicht als gesellschaftlicher Beitrag, vielmehr als Selbstverwirklichung gedacht. Seine Ideologie existierte künstlerisch noch im Hintergrund, deswegen waren in seinen Kompositionen keine deutlichen politischen Tendenzen wahrzunehmen, bis er sich an politischen Aktivitäten intensiv beteiligte. Seine Übersiedlung nach Italien verdeutlichte sein unbequemes gesellschaftliches Leben in Deutschland. Seit dem *Kammerkonzert für Solo-Klavier, Solo-Flöte und Streicher* in Darmstadt 1946 nahm Henze regelmäßig an den Ferienkursen teil, bis er fühlte, dass die neue Strömung in der Musikwelt in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren nicht zu ihm passte. Über die Darmstädter Musikwelt berichtete Henze:

„Es ging dort - schon abstrakt - nur um Stilfragen. So kam es, daß mich diese Darmstädter Dinge nicht mehr interessierten, ich wußte schon längst, was ich machen wollte, und wie ich es zustande bringen wollte, das war eine Sache meiner eigenen bevorstehenden Forschungen und Erlebnisse, vor allem in der Auseinandersetzung mit dem Gegenüber, dem Hörer.“⁸

⁸ *Musik und Politik*, S. 315.

Die Bestrebung der zeitgenössischen jungen Komponisten erschien Henze als Hindernis für die selbständige kompositorische Entwicklung. Dazu erschwerte die Antipathie gegen die Adenauer-Regierung, die politische Nachkriegstendenz Deutschlands und seine Homosexualität sein Leben. Schließlich führten ihn 1953 all diese Schwierigkeiten in das Land der „antifaschistischen Tradition“, nach Italien.

Henze setzte sich sowohl in seinem gesellschaftlichen als auch künstlerischen Leben besonders für die Menschenrechte ein. Das Mitgefühl und die Solidarität mit Minderheiten entstanden aus dem Unsicherheitsgefühl innerhalb der Gesellschaft wegen seines sexuellen Andersfühlers. Die landschaftlichen und kulturhistorischen Eindrücke in Italien und die Begegnungen mit vielen italienischen und deutschen Linksintellektuellen und einflussreichen Persönlichkeiten prägten in ihm ein gesellschaftliches Problembewusstsein, sodass er allmählich - sowohl geistig als auch künstlerisch - einen Wandel erfuhr. Schließlich ging er seinen „neuen“ Weg.

2.1 Henze und der geistige Wandel seit 1966

Seit 1953 wohnte Henze in verschiedenen Städten in Italien. Als er in Castel Gandolfo (1962 - 1966) war, hatte er zum ersten Mal ein konkretes politisches Erlebnis. Die eng mit ihm befreundete Dichterin Ingeborg Bachmann (1926 - 1973) schrieb Henze einen Brief, in dem sie ihn zu einer Rede für Willy Brandts Wahlkampf aufforderte. Darauf reagierte Henze ohne Zögern und hielt am 4. September 1965 in Bayreuth eine Rede über Politik und Kunst.⁹ In ihr äußerte er leidenschaftlich seine Meinung über den Frieden und die Freiheit der Kunst und Kritik gegen das die Menschen bedrohende Aufrüstungsbestreben der Regierung. Weiterhin rief er zum Nichtvergessen der deutschen Vergangenheit und zu einem sich verantwortungsvoll entwickelnden, neuen und verbesserten Deutschland auf. Dieses Ereignis war für Henze wie eine Neugeburt. Die Bücher Herbert Marcuses wurden zu einer wichtigen Lektüre und er suchte intensiv das Gespräch über das gegenwärtige Gesellschaftsproblem mit italienischen Linksintellektuellen. Henze sagte:

⁹ Die Rede ist auszugsweise in seiner Autobiographie (*Reiselieder*) auf S. 249f. zu lesen.

„Die leichtsinnigen neapolitanischen Zeiten, in denen ich sozusagen die aus historischen Gründen zu Hause nicht gelebte Jugend nachgeholt hatte, die waren vorbei. Es gab Dinge in der Welt, stellte ich fest, die mich zwar genauso viel angingen wie jedermann sonst, die aber eigentlich noch wichtiger waren als ich selbst.“¹⁰

Nun versuchte er allmählich mehr über die Gesellschaft und die Außenwelt nachzudenken, als über sich selbst. Seine inneren Konflikte brachen offen aus.

„Mir wurde deutlich, daß ich zuwenig von der Welt wußte, von dieser mit undurchdringlicher Düsternis erfüllten Affäre, in der ich mich bedenkenlos und egozentrisch vergnügte. [...] Das Schreiben und das, was im Leben passiert, wird auswechselbar: Man kann nicht mehr so recht unterscheiden, was in die Wirklichkeit gehört und was aufs Notenpult.“¹¹

Sich als Komponist einzig in einer eigenen Kunstwelt wohl zu fühlen, schien ihm falsch zu sein. Von der Gesellschaft und der Wirklichkeit konnte er sich nicht länger verstecken. Zu diesen Gedanken kamen weitere Erlebnisse hinzu. 1967 war er beim Sommerfest in Dartmouth College in den USA. Er lernte dort Freya von Moltke kennen, die Witwe des Freiheitskämpfers Helmuth James Graf von Moltke, und beobachtete die Elendsituation der Schwarzen.¹² Auf dem Campus erlebte er beeindruckende Protestaktionen der Studenten gegen Krieg und Rassismus und begann sich für die Lage Vietnams und die Rechte der Schwarzen zu interessieren. Er ahnte „zum ersten Male ein wenig von den Zusammenhängen zwischen der Naturwüchsigkeit des Kapitals und imperialistischer Politik“¹³. Den unterdrückten Schwarzen gegenüber fühlte er „als Weißer“ Scham.¹⁴ Er fing an, sich mit den Unterdrückten zu identifizieren und sich mit ihren Freiheits- und Unabhängigkeitskämpfen innerlich zu solidarisieren. Dies führte zur aktiven Teilnahme an der Studentenbewegung in Berlin 1968 und zum intensiven Interesse an Kuba mit einem darauf folgenden Besuch dieses sozialistischen mittelamerikanischen Landes.

Henze fuhr 1967 nach Berlin, wo er durch Hans Magnus Enzensberger einige junge Leute aus dem SDS kennen lernte, darunter den jungen Gastón Salvatore

¹⁰ *Reiselieder*, S. 251. Henze wohnte 1955 - 1961 in Neapel.

¹¹ Ebd.

¹² Helmuth James Graf von Moltke (1907 - 1945).

¹³ *Reiselieder*, S. 281.

¹⁴ Ebd., S. 282.

(*1941) und Rudi Dutschke (1940 - 1979).¹⁵ Diese Bekanntschaft bewegte Henze am stärksten zur Aktivität mit jungen Linken. Henze stimmte mit deren Streben nach einer besseren Gesellschaft überein, die „Werte wie sozialer Nutzen, die Freiheit des Andersdenkenden, die ungehinderte Entfaltung der Persönlichkeit“ propagierten.¹⁶ Er war der Meinung, „eine repressionsfreie Gesellschaft, in der andere Kriterien gelten als die der Leistung, des Erfolgs und der Anhäufung von Gütern“ aufbauen zu müssen.¹⁷ Als ein Künstler der älteren Generation wurde er von den Studenten sehr respektiert, weil er sich für seine politische Parteinahme aufopferte. Dies war für ihn auch ein Lernprozess, wie er meinte, da Menschen keine fertigen Produkte, sondern in einem ständigen Entwicklungszustand seien und dass ein Sozialist nicht als solcher geboren, sondern erst zu einem werde. Der Vietnamkongress im Februar 1968 in Berlin war für Henze ein wichtiges Ereignis. Er organisierte den Kongress mit und nahm mit zahlreichen führenden Leuten aus dem In- und Ausland aktiv daran teil. Er las zum ersten Mal das *Kommunistische Manifest* und erlebte mit tiefer Erschütterung das Attentat auf den Studentenführer Dutschke, der später zur Genesung bei Henze in Marino bei Rom in Italien weilte, wo Henze seit 1966 bis heute lebt.

Im gleichen Jahr komponierte Henze das Oratorium *Das Floß der Medusa*. Aufgrund des sogenannten Medusa-Skandals wurde Henze zu einem gefährlichen Kommunisten abgestempelt.¹⁸ Dadurch wurde ebenfalls seine Existenz als Musiker in den nächsten Jahren in Deutschland immer schwieriger. Dieses Ereignis hatte eigentlich nur einen Grund. 1968 schrieb Henze in der Bielefelder „Freien Presse“ einen Artikel, in dem er sich über die „Weltrevolution“ äußerte. Vor der Aufführung seines 2. *Klavierkonzerts* (komponiert 1967) in Bielefeld hörte er vom Plan seiner Auftraggeber, dass das von ihnen gestiftete Museum nach einem Familienmitglied genannt werden sollte, der SS-Mann gewesen war. Von den Linken gebeten, reagierte er darauf mit dem oben genannten Artikel. Er meinte mit Weltrevolution nicht nur eine Weltkulturrevolution, sondern auch „systematische Veränderungen, wobei die gleichmäßigere Verteilung der Güter dieser Erde das oberste Gesetz sein müßte“¹⁹. Er dachte jedoch nicht an eine „internationale Stalinisierung“²⁰. Trotzdem bezeichnete man ihn als Stalinisten und die Spieler des Orchesters weigerten sich, mit ihm die Uraufführung zu feiern. Henze bekam nun von allen Seiten Schwierigkeiten und wurde für die

¹⁵ SDS: Sozialistischer Deutscher Studentenbund.

¹⁶ *Reiselieder*, S. 287.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Siehe Anmerkung 1.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

Welt zur *persona non grata*, besonders in Deutschland. Der Konflikt entwickelte sich insofern weiter, dass Henze keine Vertragsverlängerung mit der deutschen Schallplattenfirma und dem Verlag Schott erhielt. Bis seine Musik etwa ab 1974 wieder in Deutschland gespielt wurde, kamen seine Werke in den weiteren Jahren nur außerhalb Deutschlands zur Aufführung.

All diese unangenehmen Situationen weckten in Henze das Interesse an Kuba. Er meinte,

„Sozialismus bedeutet nicht Vergröberung, sondern Verfeinerung, Vermenschlichung, im Sinne der in den Menschen angelegten Möglichkeiten.“²¹

Henze glaubte, dass die Kubaner tatsächlich den richtigen Sozialismus und die Revolution verwirklichen könnten. Er besuchte das Land zwischen 1969 und 1970 zweimal für mehrere Monate.²² Der Kuba-Besuch machte zwei Hoffnungen des Komponisten deutlich. Einerseits musste der sich wandelnde und mit voller optimistischer Energie nach neuen Möglichkeiten suchende Komponist herausfinden, welche Rolle die Musik in einer revolutionären Gesellschaft spielen könnte. Die Bildungsreform Castros und die kubanische Revolutionsmusik übten einen großen Reiz auf ihn aus. Der Schriftsteller und Ethnologe Miguel Barnet (*1940) und der Komponist und Gitarrist Leo Brouwer (*1939), der musikalische Leiter der Organisation ICAIC damals, waren die wichtigsten kubanischen Persönlichkeiten, die Henze die kubanische Kultur und Musik näherbrachten.²³ Henze arbeitete auch auf dem Feld wie die anderen kubanischen Musiker, die sowohl als Berufskünstler als auch als Arbeiter für den gesellschaftlichen Nutzen tätig waren. Solche sozialen Erlebnisse waren direkte Einflüsse für das Komponieren der *Sinfonia N. 6* (1969) und *Cimarrón* zusammen. Die Bedeutung des Kuba-Besuchs lag andererseits auch darin, dass Henze auf eine veränderte Gesellschaft hoffte und glaubte, darin leben zu können. Seine negativen Erfahrungen in der westlichen Welt, wie das Fiasko in Hamburg, die Konflikte mit seinem Heimatland und sein Minderwertigkeitskomplex drängten ihn aus dem tiefsten Herzen, sich gesellschaftlich abzusichern. Kuba präsentierte sich Henze anfangs als nächstliegende Möglichkeiten für einen Neuanfang. Er liebte das Land innig. Noch wichtiger für ihn war, dass er in diesem Land das sehr herzliche

²¹ *Musik und Politik*, S. 195.

²² Die erste Reise: Vom 21. März bis zum 16. April 1969; Die zweite: Vom 8. November 1969 bis zum 29. Januar 1970.

²³ ICAIC: Institutio Cubano de Arte z Industria Cinamatográfica (gegründet 1961).

und enge Zusammenleben der Menschen erfuhr, und dass dies sein Empfinden der Außenwelt gegenüber änderte.

„Ich kenne das Gefühl der Eifersucht nicht mehr; ich kenne mich betreffenden Ehrgeiz nicht mehr; ich schreibe meine Musik nicht mehr, um mir und ein Paar Freunden zu gefallen, sondern um den Sozialismus zu helfen, und wenn ich gegenwärtig von meiner Arbeit so fasziniert bin, dann weil ich sehe, wie sie sich zusehends von meiner Person und meiner Vergangenheit ablöst und wie ich die Erfahrungen, die ich gemacht habe, selber umfunktionieren kann, einbringen in etwas Neues, etwas Brauchbares.“²⁴

Was Henze in diesem Land lernte, übte in der nächsten Zeit großen Einfluss auf sein Leben und seine Musik aus. Die politische Situation in Kuba änderte sich aber seit dem Beginn der 1970er Jahre nach seiner Rückkehr nach Italien. Das Land geriet unter sowjetische Kontrolle. Für Henze war dies ein großer Schlag. Das Land enttäuschte ihn insbesondere, was die menschliche Freiheit anging. Sein Gefühl drückte er so aus:

„Es war schwierig für mich, von diesem real existierenden karibischen Sozialismus zu wissen, ohne davon zu sprechen und nur im Innern mit mir selbst darüber rechten und hadern zu können und zu wollen, und die grenzenlose, aber eben halt auch auf der Ungenauigkeit meiner eigenen, sozusagen privaten und idealistischen (illusorischen?) Freiheitsbegriffe beruhenden Enttäuschung durch die cubanische und jede andere real existierende gesellschaftliche Realität bitterlich in mich hineinfressen zu müssen. Ich machte meinen bürgerlich-liberalen Vorurteilen und mir selbst den Vorwurf, nicht konsequent und intellektuell noch nicht so weit zu sein, die rechtbrecherischen Notwendigkeiten der Revolution als Stufen auf dem Wege zur Freiheit zu erkennen und ihnen rückhaltlos zu applaudieren.“²⁵

Er fühlte nun, dass „ein blutrünstiger Mörder“ vor ihm stand und „eine letzte Bastion des dialektischen Materialismus“ verschwand.²⁶ Die Verhaftung des Schriftstellers Herberto Padilla (1932 - 2000) zu beobachten und schließlich die Freundschaft mit dem Komponisten Brouwer nicht bewahren zu können, ließen

²⁴ Hansjörg Pauli: *Für wen komponieren sie eigentlich?*, Frankfurt am Main 1971, S. 67f.

²⁵ *Reiselieder*, S. 366f.

²⁶ Ebd., S. 369.

Henze zwar nicht die Hoffnung auf eine revolutionäre Gesellschaft aufgeben, aber radierten seine vielleicht zu idealistischen politischen Überzeugung aus seinem Leben aus. Henze glaubte, dass die Utopie nur im Sozialismus existiere, so wie er an Kuba glaubte. Seine Utopie war die Abwesenheit des Kapitalismus und der Herrschaft von Menschen über Menschen, die Befreiung der Kunst von ihrem Warencharakter und die Aufhebung aller Starideologie der Künstler.²⁷ Dies verdeutlichten Henzes politische Aktivitäten und Erlebnisse hauptsächlich in Berlin und Kuba bis zum Beginn der 1970er Jahre.

In der ersten Hälfte der 70er Jahre galt seine Anteilnahme der kommunistischen Partei in Deutschland und Italien und weiterhin dem Solidaritätsbedürfnis den Unterdrückten in undemokratischen Gesellschaften gegenüber. Er erinnerte sich an das Erlebnis aus dem Jahr 1972 in Chile und berichtet von seinen Gefühlen:

„Am Abend des 12. September hörten wir von Tod Salvador Allendes und in den nächsten Tagen und Wochen immer neue Einzelheiten über das Ende der chilenischen Demokratie, es trafen die ersten Flüchtlinge ein, wir hörten direkt aus Santiago von Massenverhaftungen, Exekutionen, vom Tode Nerudas und der Zerstörung seines Hauses, vom Bücherverbrennungen, vom Foltertod Victor Jaras. Wir gingen mit Tausenden in Rom auf die Straße, nahmen an Solidaritätskundgebungen teil, aber waren doch so ohnmächtig und hilflos.“²⁸

Henze schilderte in dem Werk *Tristan* (1973), wie er den Putsch in Chile 1973 mit einem solidarischen und gesellschaftskritischen Mitgefühl beobachtete und stellte die damalige politische Situation der chilenischen Gesellschaft dar.²⁹ Er wurde Mitglied der PCI³⁰, deren Mitgliedskarte er bis 1976 behielt.³¹

„Es war die Entscheidung, die ich nach einem Jahr Arbeit für den Cantiere von Montepulciano getroffen habe. Ich wollte meine kulturelle,

²⁷ Vgl. *Musik und Politik*, S. 142.

²⁸ Henze: „Tristan“, in: *Hans Werner Henze*, hg. von Klaus Schultz, Bonn 1976, S. 67.

²⁹ Tristan ist ein Preludes für Klavier, Tonbänder und Orchester und somit das dritte Klavierkonzert Henzes.

³⁰ Partito Comunista Italiano.

³¹ Vgl. *Reiselieder*, S. 442.

organisatorische und künstlerische Arbeit in Italien bewußt auf die Füße der Mitgliedschaft in der Kommunistischen Partei stellen.“³²

Das Festival der *Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano* gründete Henze 1976 in der kleinen italienischen Stadt Montepulciano und unterstützte dieses für weitere fünf Jahre mit allen Kräften. Es gelang ihm innerhalb dieses kleinen Städtchens, in dem bis dahin keine große kulturelle Infrastruktur bestand, Interesse und Teilnahme am Musik- und Theaterleben zu wecken.

„Ich dachte, es wäre in Montepulciano möglich, zu beweisen, daß Musik nicht abstrakt und nutzlos ist, nicht bloßer Zeitvertreib, und daß sie sogar mehr erreichen könnte, als nur ‚die Moral zu heben‘, wie Strawinsky einmal gesagt hat. Ich hoffte, die Musik könne das wirtschaftliche und das gesellschaftliche Niveau der Gemeinde verbessern und könne schließlich dazu beitragen, die Stadt für ihre Einwohner und Besucher zu einem angenehmeren und lebhafteren Aufenthaltsort zu machen.“³³

Henze strebte nach Überwindung der Mauer zwischen Künstlern und Publikum und konzentrierte sich darauf, die Einwohner ihren eigenen und individuellen Zugang zu Musik und Theater finden zu lassen. Die weitere große Bedeutung seiner Arbeit lag darin, dass das Interesse der Kinder für Musik zu wecken und sie zum Musizieren zu begeistern. Dies zeigt, dass er seine bisherige direkte Meinung über Revolution und Politik und die aktive Teilnahme an Demonstrationen in ein gesellschaftliches und künstlerisches Engagement für die jüngere Generation umwandelte. Die pädagogische Bedeutung der Musik, dass alle Menschen komponieren könnten und damit ihr Leben glücklicher und vollkommener werden würde, betonte er ebenfalls. Er übernahm teilweise die künstlerische Leitung mehrerer Institutionen. Von 1980 bis 1991 war er als Professor in Köln pädagogisch tätig und arbeitete an diversen Theaterhäusern. Er kümmerte sich einerseits um die künstlerische Arbeit mit Kindern und Arbeitern, die unter schlechten gesellschaftlichen Bedingungen lebten, andererseits zukunftsweisend um junge Talente wie bei der *Münchener Biennale für neues Musiktheater*, die er 1988 gründete und bis 1994 leitete.

Henze war fest entschlossen, nicht ein komponierender Star, sondern „ein *Uomo sociale*, ein Lernender und Lehrender“³⁴ zu sein und all diese Ideen und

³² *Musik und Politik*, S. 331.

³³ Ebd., S. 371.

³⁴ *Musik und Politik*, S. 142.

engagierten Tätigkeiten mit seinem Vorhaben zu verbinden, sich als Künstler sozial nützlich zu machen. Wie er sagte, war die Kunst für ihn „nur noch lebendig und wesentlich, wo sie in die Bedürfnisse und Probleme der Menschen verstrickt bleibt.“³⁵ Dieser geistige Wandel änderte zweifelsohne seine Musiksprache. Das bewusste Verantwortungsgefühl den Menschen gegenüber führte ihn zu einem Komponieren unter einem humanistischen Aspekt.

2.2 Henze und der musikalische Wandel

Kurze Zeit vor dem Interesse an Politik und Gesellschaft und dem darauffolgenden aktiven Engagement geriet Henze in eine tiefe Schaffenskrise. Er zweifelte an sich selbst und an seiner künstlerischen Arbeit. Der Zweifel veranlasste ihn in Ruhe „über den ganzen Beruf noch einmal nachzudenken“³⁶. Das führte zur Kündigung des Lehrauftrags der Kompositionsklasse am Mozarteum in Salzburg 1966.³⁷ Er wollte niemand anderes, sondern sich selbst lehren. Bis dahin waren die Kunst und auch die Musik für ihn der Beginn der Selbstverwirklichung seiner eigenen Welt aus seinen Vorstellungen, Wünschen und Träumen.³⁸

„Wie meine Musik immer privater wurde, wie sie mehr und mehr von privaten Anlässen ausging, private Mitteilungen enthielt, an einzelne, an Private sich richtete. Bedenken, selbst wenn sie von Menschen geäußert wurden, die mir nahe standen, schob ich beiseite; ich gab mich mit Schmeicheleien und Lobreden zufrieden.“³⁹

Diese Zufriedenheit gab ihm nun keine Ruhe mehr. Er musste etwas unternehmen. Ebenso groß war sein immer bestehendes Problem, dass er sich von dem modernen Musikbetrieb isoliert fühlte. Bis zu Beginn der 1950er Jahre war Henze bei den Darmstädter Ferienkursen dabei, auch wenn die Intensität dieser Zusammenkünfte beständig abnahm. Seine Karriere begann mit der Teilnahme an diesen Kursen und sie waren förderlich für die Kommunikation und den Austausch zwischen jungen Komponisten. Doch als die Idee der seriellen

³⁵ Ebd., S. 250.

³⁶ *Reiselieder*, S. 270.

³⁷ Er leitete die Klasse ab 1962.

³⁸ Vgl. *Musik und Politik*, S. 150.

³⁹ Ebd.

Musik allmählich aufkam und Henze sich gezwungen sah, das System, das diese neue Musik verlangte, als Doktrin anzunehmen, kehrte er schließlich den Kursen ganz den Rücken. Er bedauerte, dass die damalige Tendenz nicht zu ihm passte.

„Hier endete, was anfangs existiert hatte, nämlich Solidarität unter den jungen Autoren. Es hatte anfangs so ausgesehen, als arbeite man gemeinsam an einer humanistischen Aufgabe, als seien alle beseelt davon und wie Brüder, Genossen, Alliierte. Das war nun vorbei. Langsam, aber sicher, wurden wir zu Markt-Konkurrenten (gemacht).“⁴⁰

Einerseits akzeptierte er „jene technokratische Kunstauffassung, die mechanistische Deviation der Dodekaphonie“⁴¹ nicht und empfand andererseits das künstlerische Auseinanderdriften als enttäuschend. Aus all diesen Gründen suchte er einen eigenen Ausweg und kam später schließlich mit neuen politischen und gesellschaftlichen Angelegenheiten in Berührung, die ihm vollkommen richtig erschienen.

Als wichtige Gesichtspunkte traten die Gesellschaft, der Sozialismus und die Nutzbarkeit der Kunst für den Menschen im geistigen Wandel Henzes auf. Er interessierte sich dafür, wie er als Komponist durch seine Musik einen Beitrag zur Gesellschaft leisten könnte. Die Pflichten der Musiker in der gegenwärtigen Gesellschaft formulierte er in den *Hauptaufgaben fortschrittlicher Musiker* zum Wahlaufruf für die DKP 1972 und ließ darin die Absichten und die Logik seines Engagements deutlich erkennen.⁴² Die Hauptaufgaben fasste er wie folgt zusammen: „Engen Kontakt mit der Arbeiterklasse zu suchen“ und „alle Produkte des Musikmarkts von Avantgarde-Kompositionen bis zum Schlager auf ihre Brauchbarkeit hin“ zu untersuchen und umzufunktionieren. Schließlich solle man „dialektisch handeln, besser arbeiten als die anderen“.⁴³ Diese Aufgabe zu erfüllen war schwieriger, als sie zu erdenken. Henze bezeichnete sich selbst zwar als Marxisten, doch war weit davon entfernt, über den geschichtlichen theoretischen Marxismus zu diskutieren. Er versuchte vielmehr praktisch, seinen Kampfgeist anzuwenden und sich ständig mit einer tiefen Sympathie den Menschen gegenüber für Gleichberechtigung einzusetzen. Darüber hinaus brachte Henze die praktische Seite des Künstlers im Sozialismus zur Sprache.

⁴⁰ Ebd., S. 310.

⁴¹ Ebd.

⁴² DKP: Deutsche Kommunistische Partei.

⁴³ Vgl. *Musik und Politik*, S. 206f.

„Ich könnte mir denken, daß jeder Künstler, so wie er kann, mit seinen Mitteln an dieser Bewußtwerdung mitarbeitet, indem er durch seine eigene Arbeit wie ein Zeuge an der allgemeinen Entwicklung teilnimmt.“⁴⁴

Um dies zu verwirklichen, schlug er zwei Arbeitsweisen vor. Als ein engagierter Künstler könne der Musiker einerseits „ruhig (besser unruhig)“ weiter seine Werke schreiben.⁴⁵ Dies bedeutet, dass der Musiker scharfsinnig auf seine eigene Umwelt reagieren und diese richtig in seinen Werken darstellen solle. Andererseits wünschte er, dass der Musiker „auch einen Teil seiner Arbeitskraft einer anderen Art von Musik zur Verfügung stellt“. Der Musiker solle z.B. Schulmusik schreiben, so wie Paul Dessau.⁴⁶ Dies stellt die Verbindung mit der Arbeit Henzes in Montepulciano und seiner Werkstättenarbeit auf späteren Festivals dar.⁴⁷ Darum hielt er es auch für wichtig, mit kleinen Gruppen oder mit proletarischen Theater-Ensembles zu arbeiten.

All das Gedachte und Gesagte in sein praktisches Musikschaffen zu übertragen, war es während seiner musikalischen Entwicklung zu jener Zeit selbstverständlich. Die erste deutliche Änderung ist die Aufnahme von konkreten Themen in seine Musik. Abgesehen von einigen absolutmusikalischen Sonaten für Soloinstrumente komponierte Henze mit engagierten Inhalten seit seinem einzigen eigenen Oratorium *Das Floß der Medusa* etwa bis Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre Werke.⁴⁸ Ob er ein konkretes Thema im Werk direkt anspricht oder eher hintergründig behandelt, ist bei jedem Stück unterschiedlich. Die Themen sind politisch revolutionär und gesellschaftskritisch, betonen Menschenwürde, appellieren an die Warmherzigkeit und schließen nicht einfach nur die allgemeine Kategorie „Politisches“ ein. Der Komponist fand es erforderlich und akzeptierte gerne, dass seine Werke ohne bestimmte Themen nicht existieren könnten. In diesem Zusammenhang brachte Henze den Begriff *musica impura* zur Sprache. Dieser Begriff repräsentierte seine Musikästhetik jener Zeit. Das Wort *impurum* entnahm Henze der *poesia impura* Pablo Nerudas.

⁴⁴ Ebd., S. 140.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.; Dessau war eine Vaterfigur für Henze, sowohl menschlich als auch künstlerisch, jedoch weniger musiksprachlich. Vgl. ebd., S. 329.

⁴⁷ Vgl. Hans Werner Henze: *Komponieren in der Schule. Notizen aus einer Werkstatt. Bericht über den Workshop „Komponieren in der Schule“ im Rahmen des Schleswig-Holstein-Festivals Nordkolleg, Rendsburg 4. bis 13. August 1997, Mainz 1998.*

⁴⁸ Er realisierte 1976 das Oratorium *Jephte* von Giacomo Carissimi neu, das er in London zur Uraufführung brachte.

„Meine Musik ist ‚impura‘, wie Neruda von seinen Gedichten sagt. Sie will nicht abstrakt sein, sie will nicht sauber sein, sie ist ‚befleckt‘: mit Schwächen, Nachteilen und Unvollkommenheiten.“⁴⁹

Abstraktheit und Sauberkeit sollten in der Musik keine Rolle spielen. Henze suchte nach einem Weg, seine Musik richtig auszudrücken und fand sie mit seinem Konzept des *impurum*. Er wies „mit Schwächen, Nachteilen und Unvollkommenheiten“ auf die Mehrdeutigkeit hin: Das Sujet seiner Musik sollte sein, sich der gesellschaftlichen Probleme und der gegenwärtigen kritischen Situationen der Menschen der Welt anzunehmen und dadurch die soziale Unsicherheit und Ungleichheit anzuklagen und an die Menschheit zu appellieren, damit die kulturelle Gleichberechtigung aller Menschen verwirklicht wird. Er wollte oft die Musik mit spieltechnisch mäßigen Werken für den praktischen Gebrauch einfacher gestalten. Auch politische Lieder oder Musik für Laienchöre sah er als Methode, seine Idee zu verwirklichen.⁵⁰ Alles verband sich mit der Tatsache, dass Henze nach wie vor ein Komponist war, der immer noch die kommunikative und sprachliche Funktion der Musik für wichtig hielt.

„Ich glaube, daß die Komponisten aufgerufen sind, an erster Stelle, über diese Sprachlichkeit nachzudenken und ein paar Fortschritte zu machen in der Definition dieser Sprachlichkeit. [...] Irgendwann werden wir wissen müssen, ob Musik nun eine Sprache ist oder eine abstrakte Sache.“⁵¹

Seine Definition von Sprachlichkeit der Musik und Fortschrittlichkeit traten in scharfen Linien hervor, da er seine Musik in eine bisher unbekannte Klangwelt führte und neue Formideen mit den politisch und gesellschaftlich gefärbten Inhalten suchte und schließlich fand. Seine eigene Musikästhetik wich von derjenigen der zeitgenössischen Komponisten ab, indem er nicht mit Hilfe von elektronischen Instrumenten oder aleatorischen Methoden komponierte. Der Wandel Henzes führte auch dazu, dass sich seine Musik im spieltechnischen Bereich änderte. In den Werken zeichneten sich nach und nach musiksprachliche Neuerungen immer schärfer ab und sein Problem, mit dem veränderten

⁴⁹ *Musik und Politik*, S. 191; Vgl. Albrecht Riethmüller: „ ‚Reine Musik‘ im Widerstreit. Zur Wandelbarkeit eines Begriffs“, in: *NZ* 1988, S. 12 - 18.

⁵⁰ Vgl. Karl-Robert Danler: „Gespräch mit Hans Werner Henze“, in: *Das Orchester*, H. 3/1972, S. 137.

⁵¹ Heinz Josef Herbort: „Die Folge der Vereinsamung. Gespräch mit dem Komponisten Hans Werner Henze“, in: *Die Zeit*, 17. August 1979, S. 31.

musikästhetischen Gedanken neue Werke zu schaffen, löste er ebenfalls stufenweise. Das Vokalstück mit Gastón Salvatores Gedicht *Versuch über Schweine* (1968) zeigte seinen Experimentiergeist in Bezug auf die Vokalstimme. Er präsentierte in mehreren Instrumentalkonzerten und in der *Sinfonia N.6* die neue klangliche Behandlungsweise der abstrakten Instrumentalkompositionen und schuf damit einen neuen sprachfähigen Träger. Darüber hinaus stellt sich die Auseinandersetzung mit der neuen Ausdrucksmöglichkeit hinsichtlich der Erzählung einer engagierten Geschichte und dem aktiven Spiel auf der Bühne in *Das Floß der Medusa* kraftvoll dar. Diese Werke zeigen einen einleuchtenden Weg hin zum Konzept der *action music*, die neue musik-theatralische Idee, und diese Zeit kann als jene bezeichnet werden, in der Henze in seinem ganzen Schaffen bis an die äußerste Grenze ging.

2.2.1 Das Komponieren unter neuem Aspekt

2.2.2.1 Instrumentalkompositionen und *Sinfonia N.6*:

ein Schritt weiter ins Reich der stürmischen und fremden Klänge

Henzes Skepsis der abstrakten Instrumentalmusik gegenüber spielte als Triebkraft für Neuerungen und Veränderungen in den Anfangsjahren eine entscheidende Rolle. Das hat nichts mit einer konkreten Zielsetzung, sondern mit einem logischen Änderungsprozess zu tun, da Henze nichts vorher plante. Er wollte für seine Gefühle und dringlichen Anliegen ein Ventil finden und setzte sich zuerst mit neuen Klangmöglichkeiten auseinander. Das, wegen des oben erwähnten Zwischenfalls nicht im geplanten Museum, sondern im Bielefelder Konzertsaal uraufgeführte *2. Konzert für Klavier und Orchester* z. B. besitzt eine expansive musikalische Sprache mit einer Spieldauer von 45 Minuten.⁵² Henze bezeichnete das Stück als „ein Auslöser von Gefühlsausbrüchen und privaten Katastrophenmeldungen“.⁵³ Verglichen mit dem ersten Klavierkonzert aus dem Jahr 1950 und auch mit den vorherigen Kompositionen enthält dieses Konzert härtere und schärfere Klänge als zuvor. Henze sagte:

⁵² Siehe S. 14.

⁵³ *Reiselieder*, S. 280.

„Als käme ich damit über meine Grenzen hinaus, nachdem es auf dem Fünfliniensystem nicht hat klappen wollen.“⁵⁴

Die mit einer Zwölftonreihe ausgestattete, auf höchstem Niveau zu interpretierende Klavierpartie setzt kräftiger als z.B. das mit sieben Spielern besetzte Schlagzeug ein. Wenn man bedenkt, dass Henze nach diesem Konzert allmählich aus dem Fünfliniensystem wirklich hinaustrat und eine neue Schriftart für die Klangdimensionen und Vorstellungen anwandte, kann man erkennen, dass Henze darin seine kämpferische Kraft offenbarte.

Notenbeispiel 1: 2. Konzert für Klavier und Orchester, Part. S. 2, T. 7-12

The musical score is for the 2nd Concerto for Piano and Orchestra, Part. S. 2, T. 7-12. It is written in 6/4 and 4/4 time signatures with a tempo of quarter note = 80. The score includes staves for Fl. gr., C. i., Clar. 1 & 2, Clar. basso, Pno., Viol. Solo, Viol. I gli altri, Viol. II, Vla. Sola, and Vie. le altre. Dynamics include p, p espr., mf, and pp. Performance instructions include 'con sord.' for the strings.

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

1966 präsentierte Henze eine ausdrucksvolle Mehrstimmigkeit der Oboe im *Doppio Concerto für Oboe, Harfe und Streicher*, das er für das Musiker-Ehepaar Heinz und Ursula Holliger komponierte und in dem er die virtuose Technik des Holzblasinstruments herausstellte. Harfe und Streicher besitzen vergleichsweise

⁵⁴ Ebd., S. 279f.

einen überwiegend begleitenden Charakter. Die Oboe spielt einige Male Doppelklänge und Zweiklangstriller mit betonter Dynamik.

Notenbeispiel 2: *Doppio Concerto für Oboe, Harfe und Streicher*, T. 533

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Henze benutzte diese Blastechnik hier zum ersten Mal und sie blieb ein Einzelfall, bevor er das *2. Konzert für Klavier und Orchester* komponierte. Diese Blastechnik fand dann weiter Verwendung in den Werken der *action music*. Als Quelle für diese Technik erklärte Henze erst in *Cimarrón*, die Mehrstimmigkeit der Holzbläser aus *new sounds of woodwind* von Bruno Bartolozzi zitiert zu haben.⁵⁵ Henze verlangte eine nur schwer zu realisierbaren Zweistimmigkeit und nachher sogar Vierstimmigkeit. Wegen dieser Schwierigkeiten lockerte er die Vorgabe später, durch ein arpeggio zu ersetzen.

Diese effektvolle Mehrstimmigkeit der Bläser und die nach und nach sich verschärfenden Dissonanzen kontrastieren mit der intensiven Nutzung der Vierteltöne. Stufenweise Steigerungen der Viertelton-Leiter oder wellenhafte Wechsel dieser oberen und unteren Mikrotöne und die noch breiteren Intervall-Wellen gestalten oft größere Klangdimensionen. Sie traten zum ersten Mal in der *Sinfonia N.6* (1969) für zwei Kammerorchester auf und wurden später in den Werken der *action music* zu einem obligaten Bestandteil.

Notenbeispiel 3: *Sinfonia N.6*, 1. Satz, Streicher im Orchester 1, T. 82-93

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

⁵⁵ Bruno Bartolozzi: *new sounds for woodwind*, London 1967 (Deutsche Ausgabe: *Neue Klänge für Holzblasinstrumente*, Mainz 1971).

Die 1969 und 1970 entstandenen Werken hängen unmittelbar mit den Erlebnissen und dem Lernen in Kuba zusammen. Die kulturellen und sozialen Erfahrungen hinterließen in Henzes Werken eine deutliche Spur. Die kubanische Gesellschaft gab ihm die Motivation zur Umgestaltung der Musik und zu deren Darbietung vor Publikum. Henze erkannte die Logik seiner künstlerischen Entwicklung in Havanna deutlicher als in Europa. Mit der *Sinfonia N.6*, der sogenannten Kuba-Sinfonie, begann Henze in der Zeit des ersten Aufenthalts in Kuba und beendete sie in seinem Haus in Marino. Die Proben und die erste Aufführung fand mit einem kubanischen Orchester am 26. November 1969 im Theater García Lorca in Havanna statt. Er verwendete kubanische Folklore, betonte ihren rhythmischen Charakter und zitierte darüber hinaus verschiedene aktuelle Werke, wie das zeitgenössische Lied NHU'NG ÁNH SAO DEM (Sterne in der Nacht) aus Vietnam, die Freiheitshymne von Mikis Theodorakis (*1925) und die kubanische Nationalhymne. Dies zeigt seine Solidarität mit den politisch unterdrückten Künstlern und betonte noch einmal seine revolutionäre Programmatik.⁵⁶ Die für zwei Kammerorchester geschriebene *Sinfonia N.6* fungierte als Kern der neuen Instrumental-Spieltechniken. Die aufgelistete Zeichenerklärung, zum ersten Mal in einem Orchesterstück, weist auf die neuen Arten der Klangerzeugung für die jeweiligen Instrumentengruppen hin. Bei den Tasteninstrumenten und der Harfe oder den Streichinstrumenten, unbestimmte Tongruppen zu spielen und mit neuen Mitteln Klang zu erzeugen, kamen verstärkt in weiteren Werken nach der *Sinfonia N.6* vor und wurden zum grundlegenden Material.

Aufschlussreich ist, dass Henze in dieser Zeit begann, elektrisch verstärkte Instrumente und eine aleatorische Spieltechnik einzusetzen. Zum ersten Mal traten eine elektrische Gitarre und Orgel (beat organ) in seinem expressiven Vokalstück *Versuch über Schweine* auf und wurden auch in weiteren Stücken

⁵⁶ Noch eine Aussage Henzes über seine emotionale Reaktion auf das Thema „Solidarität“: „Aus Solidarität zu Theodorakis und Yun [...] hatten Paul Dessau, der Akademiepräsident Blacher und die Kollegen der Westberliner Akademie der Künste vorgeschlagen, die beiden in Lebensgefahr schwebenden Kollegen zu retten, indem wir sie unverzüglich als ordentliche, korrespondierende oder als Ehrenmitglieder aufnehmen. Der Vorschlag wurde abgelehnt, und zwar - wie es in der Begründung hieß - aus Gründen der Qualität und aus Gründen der politischen Neutralität. Akademiepräsident Blacher teilte es mir telegraphisch mit und empfahl mir, keine ‚folgeschweren Konsequenzen‘ aus dem negativen Resultat zu ziehen, was mich natürlich veranlasste, sie unverzüglich zu ziehen. Kurze Zeit später wurde ich korrespondierendes Mitglied der Ostberliner Akademie“, in: *Reiselieder*, S. 321f.

verwendet. Dies führte ebenfalls zum späteren Einsatz von Tonbändern. Darüber hinaus kam in der *Sinfonia N.6* eine freie Weitergestaltung der gegebenen Tongruppen durch die Instrumentalisten vor. Henze fing mit Sekundenangaben für Takte an und löste sich so teilweise vom metrischen Prinzip. In der *Sinfonia N.6* verwendete er diese Angabe zwar nur vorsichtig an zwei Stellen, aber dies wirkte wie ein Grundstein für die neue Entfaltung der Töne und des Spielens in den späteren Werken der *action music*.

Abbildung 1: Zeichenerklärung für *Sinfonia N.6*

Zeichen für die Streichinstrumente

- ↓ 1/4-Ton höher spielen
- ↳ 1/4-Ton tiefer spielen
- ▲△ höchster Ton des Instrumentes (unbestimmt)
- ↑ zwischen Steg und Saitenhalter spielen
- ≡ Arpeggio auf den Saiten zwischen Steg und Saitenhalter
- ⌘ den Resonanzkörper mit den Fingerspitzen anschlagen
- ~~~~ sehr langsames Vibrato im Abstand eines Vierteltones
- ⌘ Pizzicato mit Aufschlagen der Saite auf das Griffbrett

Zeichen für die Blasinstrumente

- ▲ höchster Ton des Instrumentes (unbestimmt)
- △ unbestimmter Ton, mit dem Mundstück allein hervorgebracht
- ≡ Flatterzunge
- ⌘ Flageolett-Töne (klingen wie notiert)

Zeichen für das Schlagzeug

- ⌘ mit den Fingern
- ⌘ Holzschlegel
- Filzschlegel
- ⊙ harter Filzschlegel
- Eisenschlegel
- ⊙ Lederschlegel

Zeichen für die Harfe und das Klavier

- ≡ mit einer Stahlbürste über die Saiten streichen, hohe Lage
- ≡ mit einer Stahlbürste über die Saiten streichen, mittlere Lage
- ≡ mit einer Stahlbürste über die Saiten streichen, tiefe Lage
- ≡ mit einer Bürste mit Naturborsten über die Saiten streichen, hohe Lage
- ≡ mit einer Bürste mit Naturborsten über die Saiten streichen, mittlere Lage
- E mit einer Bürste mit Naturborsten über die Saiten streichen, tiefe Lage

Zeichen nur für die Tasteninstrumente

-  weiße Tasten mit den Fingern der rechten Hand bedecken
-  weiße Tasten mit den Fingern der linken Hand bedecken
-  schwarze Tasten mit den Fingern der rechten Hand bedecken
-  schwarze Tasten mit den Fingern der linken Hand bedecken
-  mit der Faust auf den weißen Tasten
-  mit der Faust auf den schwarzen Tasten
-  Mitte der Klaviatur

-  rechte Hand: schnelles Abrollen der Handfläche von oben nach unten (quasi Arpeggio) auf den weißen Tasten
-  linke Hand: schnelles Abrollen der Handfläche von unten nach oben auf den weißen Tasten
-  rechte Hand: langsames Abrollen der Handfläche von oben nach unten (quasi Arpeggio) auf den weißen Tasten
-  linke Hand: langsames Abrollen der Handfläche von unten nach oben auf den weißen Tasten
-  rechte Hand: schnelles Abrollen der Handfläche von oben nach unten (quasi Arpeggio) auf den schwarzen Tasten
-  linke Hand: schnelles Abrollen der Handfläche von unten nach oben auf den schwarzen Tasten
-  rechte Hand: langsames Abrollen der Handfläche von oben nach unten (quasi Arpeggio) auf den schwarzen Tasten
-  linke Hand: langsames Abrollen der Handfläche von unten nach oben auf den schwarzen Tasten

-  rechter Unterarm auf den weißen Tasten
-  linker Unterarm auf den weißen Tasten
-  rechter Unterarm auf den schwarzen Tasten
-  linker Unterarm auf den schwarzen Tasten

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

2.2.2.2 Versuch über Schweine:

ein Schritt weiter ins Neuland der Stimme des Menschen

Neben den instrumentalen Techniken experimentierte Henze intensiv mit vokalen Ausdrucksmöglichkeiten, z.B. neuen Gesangstechniken, die zuerst in *Versuch über Schweine* ihre Originalität bewiesen. Das Interesse an der extrem expressiven vokalen Ausdrucksart wurde bei Henze durch die Begegnung mit dem Vokalist Roy Hart (1930 - 1975) und dessen Vortrag über die menschliche Stimme im Jahr 1968 geweckt.⁵⁷ Ein Gedicht über das damalige Berliner Stadtbild von Salvatore war die Grundlage für das Vokalstück, dessen Vokalpartie Roy Hart bei der Uraufführung am 14. Februar 1969 selbst übernahm. Das für Stimme und Orchester komponierte Stück besteht aus fünf Teilen und ist mit nur etwa 20 Minuten Aufführungsdauer ein verhältnismäßig kurzes Stück. Es wirkt

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 309.

wie ein Vokal-Konzert, da die Stimme kraftvoll mit dem Orchester konzertiert, kontrastiert und harmonisiert. Die präzisierten Angaben *Vibrato mit Viertelton*, *Kopfstimme*, *Sprechgesang*, *Kopfstimme im Sprechgesang* bzw. *im Sprechen* und auch *Gesprochen* wirken herkömmlicher als *Tremolo*, *flatternde Töne*, Töne in unbestimmter Höhe und Lage und der *höchst- bzw. tiefstmögliche Sprechton* oder sogar *zwei Töne gleichzeitig*.⁵⁸

Notenbeispiel 4: *Versuch über Schweine*, 1. Satz, Singstimme, T. 11-21, Part. S. 8

Voce

Stichworte
re-f-erences

manchmal
da- ted

ir-re-führend duriert
misleadingly at times

pfifen
whistle

singen
sing

für dich sind al- le Bäu-me
for you ev- ry tree is

ver bran- te
a burnt one

die Boo- te
all boats

Kanonenscote
are gun- boats

a- ber ein
but not a

Berg
moun- tan

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Aus diesem Grund verzichtete Henze ab der Hälfte der Gesangpartie in der Partitur auf das Fünfliniensystem. Stattdessen nahm er eine Mittellage-Linie als Zeichen, ohne eine bestimmte Tonhöhe, sondern nur um die Richtung und Lage der Stimme anzudeuten. Solche Techniken können jedoch nur geübte Stimm-Künstler ausführen, da diese neue Vokal-Ästhetik die Grenze der normalen menschlichen Stimme überschreitet. Die menschliche Stimme, die traditionell bei den Vokalwerken durch Singen und Sprechen mit der Musik verbunden ist, wird nun zu einem autonomen expressiven Träger des musikalischen Ausdrucks.

Vergleichsweise komponierte Henze im Oratorium *Das Floß der Medusa* „realistische“ Gesangsstimmen der Menschen, die in einer bedrohlichen Situation um ihr Leben kämpfen. In *Das Floß der Medusa* führte Henze keine neuen Gesangstechniken wie in *Versuch über Schweine* ein, sondern schuf eine höhere Dimension des Ausdrucks durch Sprechgesang, extreme Dynamik, die Verwendung

⁵⁸ Die Mehrstimmigkeit des Vokalistens blieb eine einzigartige Erscheinung in *Versuch über Schweine*.

von scharfen Dissonanzen, realistischen Schreien und Vokallauten. Henze beschrieb dies wie folgt:

„Es waren Stimmen von Menschen, die da aufeinandergeworfen waren: die sich steigerten bis zum Geschrei oder verebbten zu Gemurmel und Schweigen.“⁵⁹

Die beiden Werke komponierte Henze fast zur gleichen Zeit. Die Bedeutung der Komposition *Versuch über Schweine* liegt in der Experimentierfreude Henzes, der die menschliche Stimme als Klang an sich zu messen versucht hatte. Faszinierend und inspirierend für ihn könnte es gewesen sein, dass Hart kein Sänger, sondern ein Stimm-Künstler auf der modernen Theaterbühne war. Eigentlich vermied Henze bis dahin bewusst reine Klangeffekte. Die in den beiden Werken verlangte Singweise klingt oft zu technisch, trotz der expressiven Texte und konzertierenden Instrumentalstimmen, sodass die Funktion als Botschaftsträger in vielen Fällen nicht aufgeht. Das war der Grund, warum Henze kein weiteres Stück mehr schrieb, in dem er sich allein auf diese Techniken verließ. Er nahm einige von ihnen heraus und entwickelte sie in Bezug auf sein Konzept der *action music* weiter.

2.2.2.3 *Das Floß der Medusa*:

ein Schritt weiter zu den Menschen und ihren Aktionen

Vom berühmten Gemälde *Le radeau de la Méduse* von Théodore Géricault beeinflusst, komponierte Henze 1968 *Das Floß der Medusa* mit einem Text von Ernst Schnabel (1913 - 1986).⁶⁰ Das Oratorium erzählt die Geschichte einer Fregatte namens Medusa. 1816 verloren über 140 Menschen ihr Leben bei einem Schiffbruch, nachdem die Offiziere ihre Mannschaft auf einem Floß zurückließen und sich selber mit dem Boot retteten. Nach dreizehn Tagen konnten nur noch fünfzehn Menschen geborgen werden. Diese Geschichte über das *Floß der Medusa* kam als eine zweiteilige abendfüllende Komposition heraus. Zu dieser Zeit hatte Henze die Idee, beeindruckt von den Schriften Che Guevaras, die Person von Jean-Charles im Stück mit dem argentinischen Arzt und Revolutionär gleichzusetzen, als dieser 1967 in Bolivien fiel. Die Figur des Anführers des

⁵⁹ *Reiselieder*, S. 284.

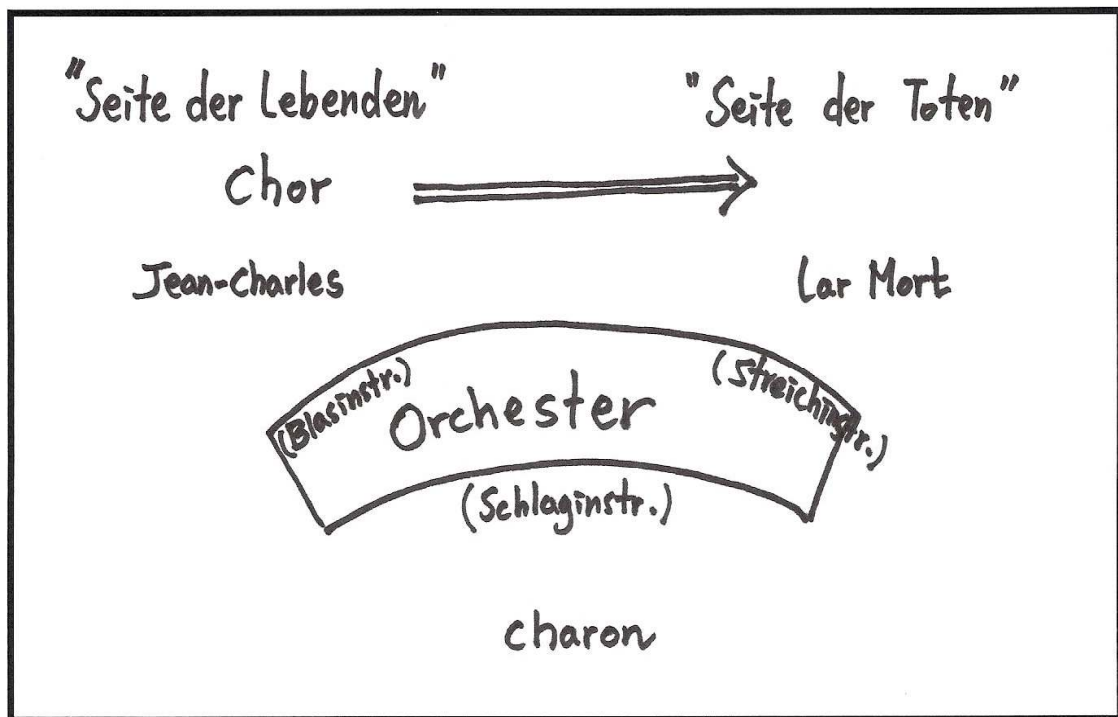
⁶⁰ Das Werk wurde verspätet am 29. Januar 1971 in Wien uraufgeführt.

verlorenen Floßes im Stück und die gegenwärtige Gestalt des Guerilleros wurden für Henze zu einem übereinstimmenden Bild des Überlebenskampfes in der Dritten Welt. So entschlossen sich der Komponist und der Dichter während der Entstehung, dieses Werk Guevara zu widmen. Wie Schnabel sagte, war es ein passender Zufall, ohne dass sie absichtlich eine Verbindung suchten.⁶¹ So wurde das Stück mit dem Schicksal der unterdrückten Menschen identifiziert. Henze äußerte sich über seine starke Affinität zur Gegenwart in seiner Musik und über eine innere Solidarität mit dem Kampf gegen Unterdrückung. Die Komposition trägt die Botschaft, „Widerstand gegen das Aufgeben, gegen die Resignation, gegen das Versagen“⁶² zu leisten und sich so den Menschen anzunähern. Henze hoffte, durch seine Musik eine Politisierung des Publikums zu erreichen. *Das Floß der Medusa* spielte als der Ausgangspunkt für ein engagiertes Theater eine wichtige Rolle. Henze beabsichtigte, das Stück nicht wie üblich im Konzerthaus, sondern in einer Halle aufzuführen. Die Wahl des Aufführungsorts ist also frei wählbar. Aufgrund seines politischen Engagements überlegte Henze mit einer veränderten Form des Theaters, zur Nutzung der Gesellschaft beizutragen. Mit dem Oratorium machte er einen ersten Schritt, aus dem bürgerlichen Konzerthaus herauszutreten, hin zum Volk und zur Masse. Das Werk weist jedoch mit dieser Geste nur symbolisch darauf hin, weil es aufgrund des Ausstattungsumfangs der Bühne immer noch besser für das Konzerthaus geeignet ist. Bedeutender wäre hier die veränderte Theater-Ästhetik.

Henze teilte das Podium in drei Bereiche: Der Erzähler, der Seemann Jean-Charles (Bariton) als einer der Überlebenden, steht mitten auf dem Podium zusammen mit Schlaginstrumenten, links von ihm ist der Chor der Lebenden mit Blasinstrumenten, rechts der Chor der Toten mit Streichinstrumenten platziert. La Mort (Sopran) begleitet den letzteren. Am Anfang des Stückes stehen alle Choristen links, auf Seiten der Lebenden und bewegen sich im Verlauf des Werkes zur Seite der Toten. Dadurch wird das Oratorium zu einer szenischen Aufführung, in der der Sänger einfache, aber mitkomponierte Aktionen durchführen müssen. Der Komponist legte also auch auf die optische Umsetzung großen Wert.

⁶¹ Ernst Schnabel: *Das Floß der Medusa. Text zum Oratorium von Hans Werner Henze. Zum Untergang einer Uraufführung*, Postscriptum, München 1969, S. 53.

⁶² *Reiselieder*, S. 285.

Abbildung 2: Bühnendisposition von *Das Floß der Medusa*⁶³

(====> Die Bewegungslinie der Chormitglieder im Verlauf des Werkes.)

Die Arbeit mit politischen Themen, neuen Formversuche, das passende Agieren der Spieler auf der Bühne zusammen mit den Neuerungen der Instrumental- und Vokalstimme und deren avancierten Spieltechniken begleiteten den Weg zum Ideal des engagierten Künstlers in den darauffolgenden Werken. Henze komponierte in Kuba ein Werk, das noch einen Schritt weiter als *Medusa*, nämlich ein engagiertes musikalisch-theatralisches Stück in einer völlig neuen Form: *Cimarrón*. Es zeigt die ersten Ansätze für das Konzept der *action music* als eine langfristige kompositorische Errungenschaft Henzes, das er in den folgenden Jahren allmählich weiterentwickelte.

⁶³ Eine Skizze der Verfasserin.

3. *action music* als Konzept

3.1 Zum Begriff

Bei der Betrachtung des Konzepts *action music* in Henzes Musikschaffen bedarf es vorab der Klärung des Begriffs. Zunächst ist der Begriff *action music* keine musikwissenschaftlich festgelegte Definition. Das Wort *action* und dessen Umsetzung in der Musik sind kein fremdes Phänomen, da es in der Musikgeschichte nach 1945 durch die avantgardistischen Komponisten wie John Cage in den 1950er oder Maurizio Kagel in den 1960er Jahren individuell interpretiert wurde. Die Bewegungen, die Aktionen der Sänger und der Instrumentalisten in den musik-theatralischen Werken, Instrumentalstücken und Performances nahmen die Komponisten als Material für eine musikalische Weiterentwicklung. Wenn man diese Leistungen der Musik-Avantgardisten miteinander vergleicht, treten solche Versuche im Musikschaffen Henzes relativ spät auf. Henze übertraf seine Kollegen durchaus in Bezug auf das Interesse am Musiktheater, jedoch verband er die Aktionen der Spieler und Instrumente innerhalb seiner geänderten Musiksprache erst später am Anfang der 1970er Jahre. Der Ausdruck *action music* ist von Henze selbst geprägt. Darin übte die Einbeziehung des Visuellen einen besonderen Reiz auf die verschiedenen nichtvisuellen Musikgattungen aus und wird als Henzes eigener Stil verstanden. Er erwähnte *action music* ein einziges Mal bei der Entstehung des *Konzerts* (1971 - 1972), versuchte jedoch nirgendwo, *action music* als Begriff genauer festzustellen. Über die stilistische Entwicklung seiner Musik äußerte sich Henze kaum, sodass ein musikalisches Programm seitens des Komponisten nicht klar definiert ist. Man muss dieses aus einzelnen Erklärungen zur Kompositionsweise und -richtung aus jener Zeit selbst interpretieren. Über *Konzert* äußerte Henze sich wie folgt:

„[...] [Das *Konzert*] ist auch etwas von den Versuchen um ‚action music‘ meiner Art zu finden, Varianten meines ‚Cimarrón‘ und des ‚Langwierigen Weges in die Wohnung der Natascha Ungeheuer‘: [...].“⁶⁴

Mit diesem Zitat aus dem Jahr 1971 deutete Henze an, bereits eine Kompositionsweise in Gang gebracht zu haben, die in *Cimarrón* ihren Anfang fand. Jedoch machte er nicht deutlich, wie weit er mit dieser Kompositionsweise

⁶⁴ *Musik und Politik*, S. 164.

gehen würde. Zu diesem Punkt gab er vier Jahre später eine relativ befriedigende Antwort in einem Artikel über *River*. Mit diesem monumentalen Stück schien er das Ende der Entwicklung erreicht zu haben.

„Mein Komponieren in der zehnjährigen Spanne [1966 - 1976] zwischen ‚Bassariden‘ und ‚We come to the river‘ ist also eine kontinuierliche Bewegung gewesen, fort von der trunkenen, hedonistischen Welt der Bacchanten und Mänaden und hin zu den Zeitgenossen, den Mördern und Opfern im neuen Stück. Es war eine Zeit des Studiums und des Übens, und Werke wie ‚El Cimarrón‘, ‚Natascha Ungeheuer‘ und ‚La Cubana‘ sind zu sehen als vorbereitende Stationen.“⁶⁵

So machte er seinen konzeptionellen Werdegang und gleichzeitig die Änderung seiner Sujets verständlich. Wenn man versucht, die musikalischen Absichten aus den oben zitierten Aussagen herauszulesen, kann man die fünf zu untersuchenden Werke nach der Entstehungszeit ordnen: *Cimarrón*, *Natascha*, *Konzert*, *Cubana* und *River*. Mit Ausnahme des Erstgenannten wurden sie alle als Auftragswerk komponiert und kamen unmittelbar nach ihrer Entstehung zur Aufführung.

Tabelle 1: Die Werke

Werke	Entstehung	Uraufführung/Ort	Auftraggeber
<i>Cimarrón</i>	1969 - 1970	1970/Aldeburgh	Ohne Auftrag
<i>Natascha</i>	1970 - 1971	1971/Rom	Die Union Europäischer Rundfunkanstalten
<i>Konzert</i>	1971 - 1972	1972/Basel	Paul Sacher
<i>Cubana</i>	1972 - 1973	Ursendung 1974/New York Szenisch 1975/München	WNET Opera Theatre, New York
<i>River</i>	1974 - 1975	1976/London	Royal Opera House, Covent Garden, London

Unter *action music* versteht man ein Konzept für Bühnenkompositionen, in denen Worte, Musik, Aktion und Theaterelemente zusammengebracht werden, mit dem sich Henze innerhalb der sieben Jahre von 1969 bis 1976 konzentriert beschäftigte. Er verwendet speziell für die Musik eingerichtete Texte, die erwähnten technischen Neuerungen der Instrumental- und Vokalstimme, spezifische theatralische Aktionen der Sänger und Instrumentalisten, sowie

⁶⁵ Ebd., S. 255f.

schlichte Bühnenbilder und sparsame Requisiten. Bemerkenswert ist jedoch, dass die Werke einzelne charakteristische Formgestaltungen besitzen. Sie miteinander zu vergleichen und einzeln zu analysieren, wird dazu führen, das Wesen des Konzepts zu veranschaulichen. Vor den gründlichen musikalischen Analysen werden sie zuerst hinsichtlich der Wahl der Texte, der Formen und der anderen Merkmale verglichen.

3.2 Zu den Texten

Die Auswahl der Texte traf Henze im engen künstlerischen Freundeskreis, da die Zusammenarbeit und Kommunikation mit den Librettisten für ihn eine wichtige Rolle spielte. Seit der Oper *Der Prinz von Homburg* (UA 1960) mit dem Libretto von Ingeborg Bachmann ist es auffallend, dass Henze mit jedem Autor zweimal zusammenarbeitete. Das Dichter-Duo Wystan Hugh Auden (1907 - 1973) und Chester Kallman (1921 - 1975), der englische Dramatiker Edward Bond (*1934), die deutschen Schriftsteller Hans Magnus Enzensberger (*1929), Hans-Ulrich Treichel (*1952) und der chilenisch-deutsche Schriftsteller Gastón Salvatore waren die Autoren, mit denen Henze an den Bühnenwerken arbeitete.

Aufgrund der geistigen und ideologischen Gemeinsamkeit in der Zeit intensiven politischen Engagements sind Enzensberger, Salvatore und später Bond mit Henze eine enge Beziehung eingegangen. Henze komponierte *Cimarrón* und *Cubana* mit Textbearbeitungen von Enzensberger, *Versuch über Schweine* und *Natascha* von Salvatore und *River* und später *The English Cat* (1980 - 1983, UA 1983) von Bond. Tabelle 2 zeigt die Librettisten und die literarischen Quellen der Texte.

Tabelle 2: Textvorlage und Librettisten

Werke	Original-Textvorlage	Librettist
<i>Cimarrón</i>	<i>Biografía de un Cimarrón</i> von Miguel Barnet	Hans Magnus Enzensberger
<i>Natascha</i>	Eigenes Gedicht	Gastón Salvatore
<i>Konzert</i>	Das Gedicht <i>Hommage à Gödel</i>	Hans Magnus Enzensberger
<i>Cubana</i>	<i>Canción da Rachel</i> von Miguel Barnet	Hans Magnus Enzensberger
<i>River</i>	Eigenes Libretto	Edward Bond

Insbesondere nimmt Enzensberger im Musikschaffen Henzes in den Jahren des politischen Engagements einen besonderen Platz ein. Der kritische und aktive Sozialist führte den Komponisten 1967 bei den jungen Studenten in Berlin ein und unterstützte ihn bei der Einladung nach Kuba 1969.⁶⁶ Die beiden hielten sich einige Zeit zusammen in Kuba auf, wodurch die Werke *Cimarrón* und später *Cubana* entstanden. Bei diesen beiden Stücken handelt es sich um zwei bekannte Kultfiguren, einen entflohenen Sklaven und eine Kabarett-Sängerin, die ihre Lebensgeschichte mitteilen. Die zwei zyklischen Erzählungen vom kubanischen Schriftsteller und Ethnologen Miguel Barnet, *Biografía de un Cimarrón* und *Cancion da Rachel*, übersetzte Enzensberger und er richtete sie für Henzes Musik ein.

Neben Kuba war die Stadt Berlin ebenfalls das wichtige Thema für Henze. Nach dem Vokalstück *Versuch über Schweine* arbeiteten Salvatore und Henze an dem Stück *Natascha*, das Berlin und den Klassenkampf eines Links-Bourgeois zum Thema hat. Der proletarische Kampf, die Revolution, Moral und Utopie vermischen sich hier mit einem bitteren und grauen Bild von Westberlin. Die geographisch weit entfernten Orte Kuba und Berlin funktionierten als eine gleichberechtigte Bühne für die Musik Henzes, die über die realistische und sozialistische Gesellschaftsbilder reflektierte.

Den grausamen Krieg und das dadurch verursachte unmenschliche Leben übertrugen Henze und der Dramatiker Bond auf das Stück *River*. In einem imaginären Imperium treten ein erblindender General, die unter Kriegen leidenden Menschen und eine Gruppe Verwundeter und Wahnsinniger auf, die nach all der Gewalt und Unterdrückung durch die Machthaber auf eine bessere Zukunft hoffen. Der Fluss symbolisiert die Brücke zwischen Leben und Tod, Verzweiflung und Hoffnung, Realität und Utopie. Hinter dieser Geschichte steckt die politische Überzeugung der Autoren, die Wiederherstellung der Menschlichkeit und die Freiheit der Menschen durch die Gründung einer sozialistischen Gesellschaft verwirklichen zu können. Dies wurde in *River* zusammen mit der Gesellschaftskritik dramatisch und musikalisch ins Extrem getrieben.

Diese Gesellschaftskritik tritt ebenfalls auffallend in *Konzert* auf. Henze verwendete das Gedicht *Hommage à Gödel* von Enzensberger als Textvorlage, das vermutlich zwischen 1969 und 1970 entstand.⁶⁷ Das Gedicht beschäftigt sich mit dem Theorem des Logikers und Mathematikers Kurt Gödel (1906 - 1978), dem Münchhausens Lügengeschichten gegenübergestellt wurden. Enzensberger

⁶⁶ Siehe oben Kapitel 2.

⁶⁷ Das Gedicht wurde 1971 erstmals veröffentlicht.

verknüpft ironisch eine eigentlich rein mathematisch-logische Theorie mit einer unlogischen Lügengeschichte, indem beide Gedankengebäude miteinander verglichen werden. Am Ende steht die Aufforderung zur Eigeninitiative, mit der eine System- und Gesellschaftskritik erst möglich wird.

An der Auswahl der Texte erkennt man, dass Henze äußerst stark an politischen und gesellschaftskritischen Themen orientiert war und sich intensiv damit beschäftigte. Die politischen Inhalte der Werke werden zum ersten Baustein des Konzepts der *action music*.

3.3 Zur Formenübersicht

Die Form sowie die Stärke der Besetzung wurden von Werk zu Werk immer weiter ausgebaut: Von einem kammermusikalischen Ensemble mit vier Spielern bis hin zur monumentalen Komposition mit teilweise über 100 Rollen mit drei Kammerorchestern.

Tabelle 3: Die Untertitel

Werke	Untertitel
<i>Cimarrón</i>	<i>Rezital für vier Musiker</i>
<i>Natascha</i>	<i>Show mit 17</i>
<i>Konzert</i>	<i>für sologeiger, tonband, baß-bariton und 33 instrumentalisten</i>
<i>Cubana</i>	<i>Vaudeville in 5 Bildern</i>
<i>River</i>	<i>actions for music</i>

Henzes Bezeichnungen der Werke, das *Rezital*, die *Show*, das *Vaudeville* und die *actions for music*, wie sie in Tabelle 3 zu sehen sind, schaffen Platz für Assoziationen durch ihre förmlichen Charakteristiken. Das *Rezital für vier Musiker* bezeichnet die musikalische Konzentration auf einen Sänger und drei Instrumentalisten, während die *Show* diese vier Klangebenen auf einen Sänger, einen Schlagzeuger, drei Instrumentalgruppen, Hammondorgel und Tonband vergrößert, zumal der eingesetzte Schlagzeuger bereits allein eine entsprechend starke Klangdimension besitzt. Henze erklärte die Bezeichnung *Show mit 17* damit, dass die *Show* etwas darstelle oder vorführe, die auch gleichzeitig Showgeschäft bedeute und so zu einem „polyvalente[n] Titel“⁶⁸ werde. Die Zahl

⁶⁸ Vgl. *Musik und Politik*, S. 194.

17 bezieht sich auf die Anzahl der mitwirkenden Musiker. Das *Konzert* hat die im Grunde konventionelle Solo-Orchester-Form, zu der ein Tonband und eine menschliche Stimme hinzugefügt wurden. Mit dem Gedicht als Grundlage und der Theatralik des Bühnengeschehens ergibt sich wiederum zu einer unkonventionellen, einzigartigen Form.

In *Cubana* gibt es eine Orchesterbesetzungsliste, die genau festlegt, welche Instrumente für die einzelnen Musikgruppen, z.B. die Militärmusik oder die Gruppe der Bettler und Zeugen, eingesetzt werden. Die Musik in *Cubana* ist vereinfacht, leicht förmlich und klingt wie eine Operette, wie die Bezeichnung *Vaudeville* bereits andeutet. *River* hat eine dreigeteilte Bühne und die dazu gehörenden drei Kammerorchester sowie einen unabhängigen Trommler und Organist. Die Bühnenaufteilung ist durch das ganze Stück hindurch theatralischer und lebendiger als in den vorherigen Werken. Die Dramatik weist eine auf die Musik ausgerichtete Art und Weise hin, so wie der Untertitel *actions for music* schon nahe legt. Während *Cimarrón*, *Natascha* und *Konzert* ein konzertartiges theatralisches Musizieren zur Aufführung bringen, besitzen *Cubana* und *River* das Format des Musiktheaters. Tabelle 4a und 4b geben eine Übersicht über den Aufbau der fünf Werke.

Tabelle 4a: Die Formen

	<i>Cimarrón</i>	<i>Natascha</i>	<i>2. Vioninkonzert</i>
F o r m e n	Erster Teil	1. planimetrie	I presentazione
	I Die Welt	2. belästigungsversuche	
	II Der Cimarrón	3. die verschleierte Boten	II teorema
	III Die Sklaverei	4. der lustlose aufpasser	
	IV Die Flucht	5. einleitung in die schwierige	III fantasia 1
	V Der Wald	bourgeoisie	
	VI Die Geister	6. rückkehrversuche in die	IV divertimento
	VII Die falsche Freiheit	bourgeoisie	
		7. (zweite rückkehrversuche) ⁶⁹	V fantasia 2
	Zweiter Teil	8. deutsches lied	
	VIII Die Frauen	9. vermessungskunst	VI conclusione
	IX Die Maschinen	10. sprachübung (galgenlied)	
	X Die Pfarrer	11. metapenthes	
XI Der Aufstand			
XII Die Schlacht von Mal Tiempo			
XIII Der schlechte Sieg			

	XIV Die Freundlichkeit		
	XV Das Messer		

Alle Kompositionen bestehen aus einzeln benannten Nummern, die hier einziges gemeinsames Merkmal zu sein scheinen. Die in den Tabellen erklärten Formen vermitteln einerseits ein erstes Bild der Grundgerüste der Werke und vergleichen andererseits deren äußerlich formale Strukturen. Die fünfzehn Szenen in den zwei großen Teilen von *Cimarrón* und die „elf Sektoren“⁷⁰ von *Natascha* folgen der Teilung innerhalb des jeweils zugrunde gelegten Textes. Die Dramaturgie in den ersten beiden Werken ist bruchstückhaft, so wie die stichwortartigen Überschriften auf die Situationen hinweisen. Die Musik und die Aktionen der Spieler ergänzen den Verlauf der erzählten Geschichte. In *Konzert* teilt Henze das Gedicht in vier Teilen und setzt es in eine sechsteilige Konzertform ein. Durch die *presentazione* und die *conclusione* macht er einerseits die geschlossene erzählerische Gestalt des Stückes anschaulich, andererseits behält er mit dem textfreien *divertimento* den Charakter der Instrumentalmusik bei.

Tabelle 4b: Die Formen

	<i>Cubana</i>	<i>River</i>
F o r m e n	Prolog	1. Teil
	Erstes Tableau	1. Szene: kantine/hauptquartier
	1) Tivoli-Couplet	
	2) Chanson des alten Rezensenten	2. Szene: kriegsgericht
	3) Duett von der immergrünen Zukunft	
	4) Eusebios Liebestod	3. Szene: gesellschaftsräume/wachstube/ arzt
	5) Erstes Chanson der Zeugen	
	Intermezzo	4. Szene: schlachtfeld/hinrichtung/ arbeitskommando
	Zweites Tableau	
	6) Musik aus dem Haus	
	7) Luciles Couplet	5. Szene: gouverneur
	8) Trauermarsch	
	9) Astern-Duett	6. Szene: schlachtfeld

⁶⁹ Auf der Partitur wurde diese Überschrift nicht angegeben, während die Aufnahme von der Uraufführung 1971 (Deutsche Grammophon) mit dem Untertitel „zweite rückkehrversuche“ herauskam.

⁷⁰ Der Ausdruck des Komponisten.

F o r m e n	Intermezzo	Zwischenspiel
	Drittes Tableau	
	10) Danza de campesinos	7. Szene: fluß
	11) Wohnwagen-Terzett	
	12) Zirkusmarsch	2. Teil
	13) El Cimarrón	8. Szene: garten
	14) Zweites Chanson der Zeugen	
	Intermezzo	Zwischenspiel
	Viertes Tableau	
	15) Walzer	9. Szene: ermordung (regierungszimmer, torweg, zimmer in den slums)
	16) Magdalenas Tango	
	17) Ragtime	10. Szene: der hof
	18) English Valtz	
	19) Drittes Chanson der Zeugen	11. Szene: irrenhaus
	Intermezzo	
	Fünftes Tableau	
	20) Pianola music	
	21) Lied der Bettler	
	22) Rachels Illusion	
	23) Epilog (und Viertes Chanson der Zeugen)	

Die fünf Bilder der *Cubana* und die elf Szenen im zweiteiligen *River* finden ihre Festlegung im Libretto. Die fünf Tableaus der *Cubana* sind wie fünf Akte angelegt: Aus dialogischem Prolog, Epilog (Nummer 23), den Intermezzi zwischen den Tableaus und den Musiknummern ergibt sich die formale Wirkung einer Oper. Allerdings ist das Werk kein komisches, sondern ein ernsthaftes Erinnerungsstück, in dem die Geschichte durch Tanz, Lieder, Spiele, Musik und nicht zuletzt Chansons der Zeitzeugen jeweils am Ende des Tableaus (außer des zweiten), durchaus objektiv betrachtet wird. Die Geschichte in *River* wird in elf Szenen innerhalb zwei großer Teile erzählt. Zu jeder Szene werden der Schauplatz bzw. die jeweilig dargestellte Situation angegeben. Zwei Zwischenspiele zwischen der 6. und 7. bzw. der 8. und 9. Szene sind für den Szenen- und Bildwechsel vorgesehen. *kriegsgericht*, *schlachtfeld*, *hinrichtung* oder *ermordung* stellen beeindruckende, grauenhafte Theaterszenarien dar. In Anbetracht der großen Dimensionen der Komposition mit der dreigeteilten Bühne und den

dazugehörigen drei Kammerorchestern funktionieren die elf Szenen wie ein großes psychologisches Drama.

So bestimmen die Texte mit ihren engagierten Themen die jeweiligen Formgestaltungen. Dieses Grundgerüst beinhaltet die jetzt zu beschreibenden charakteristischen Elemente. Diese Merkmale des Konzepts umfassen die Behandlung der Vokal- und Instrumentalstimmen sowie des Orchesterklanges und die Aktionen der Sänger und Instrumentalisten.

3.4 Merkmale des Konzepts

Listen mit Zeichenerklärungen auf den jeweiligen Partiturseiten weisen auf eine spezielle Spielweise hin. Seit dem Vokalstück *Versuch über Schweine* setzte Henze zum ersten Mal *Anmerkungen für die Stimme* ein. Seit der *Sinfonia N.6* kamen Zeichenerklärungen für die Instrumente vor und Henze verwendete diese klanglichen und spieltechnischen Neuerungen bis zum Anfang der 1980er Jahre in jedem großen Werk, auch wenn die Listen nicht exakt alle verwendeten Zeichen erklärten. Von den Spielanmerkungen kann man ein weiteres Verzeichnis aufstellen, um die gemeinsamen Klangerscheinungen der Werke innerhalb der *action music* festzustellen.

3.4.1 Die Vokalstimme

Die von Roy Hart inspirierten Vokalexperimente in *Versuch über Schweine* setzten sich in den Vokalpartien in *Cimarrón* und *Natascha* mit William Pearson (1934 - 1995) fort. Der Bariton arbeitete an einer Aufführung von *Versuch über Schweine* mit und trat danach in weiteren zwei Werken Henzes als Vokalist auf. Pearson interessierte sich für die neuen Ausdrucksmöglichkeiten der Singstimme und zeigte sich Vokalexperimenten gegenüber äußerst offen. In Henzes Kompositionen bewies er seine außerordentlichen Fähigkeiten.

Der Unterschied zwischen Hart und Pearson war der Einsatz der Singstimme, da der erstere singender Schauspieler und der zweite schauspielender Sänger war. In *Cimarrón* und *Natascha* verstärkte Henze Rhythmik, Dynamik und Improvisation der Singstimme. Der Schwerpunkt liegt auf dem *Vibrato*, *Falsett* (Kopfstimme), *Sprechgesang* und *gesprochen auf unbestimmter Tonhöhe*, den Trillern, Vierteltonfolgen und dem Singen auf unbestimmten Tonhöhen. Die zuletzt genannte Technik benutzte der Komponist als zentralen Bestandteil. Die

Wahl der Töne, unbestimmte oder *extrem hohe* und *extrem tiefe* Töne zu singen, überlässt Henze dem Sänger.⁷¹ Dabei notierte er sie auf einer bzw. drei Linien für Hohe-, Mittel- und Tieflage, um eine Orientierung für die Tonhöhe zu geben (siehe Singstimme bei Notenbeispiel 5).

Notenbeispiel 5: *Natascha*, 2. belästigungsversuche, Part. S. 16.

The image shows a musical score for the opera 'Natascha', specifically the second 'belästigungsversuche' (harassment attempts) scene, Part. S. 16. The score is written for a vocal ensemble and piano accompaniment. The vocal parts are for Soprano (Sopr.), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass). The piano part is for Piano (Pfc.).

Key performance instructions and markings include:

- Tempo/Character:** *con sord* (with sordina) and *leggero, con grazia* (light and graceful).
- Dynamic Markings:** *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *mf* (mezzo-forte).
- Performance Notes:**
 - Übernehmen (eigenschaft), konventionelle intervalle wählen (Take over (character), choose conventional intervals).
 - exaggerated (operatic), choose conventional intervals.
- Lyrics:**
 - German: *dass die berühmtesten waffenschniede und plattner den*
 - English: *that the most famous cut-non-makers and gun smiths are com-*

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with various performance instructions to guide the singer's interpretation.

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Hierzu kann auch die dynamisch betonte Vokalpartie erwähnt werden. Mit Hilfe der Zeichnungen verlangt Henze von dem Vokalistin die zu singenden Texte in drei verschiedenen Beschleunigungsgraden zu interpretieren. Die Anweisungen *schnell*, *aber nicht hastig*, *sehr schnell* und *so schnell wie möglich* müssen vom Sänger ausgeführt werden. Henze verwendet sie sehr häufig, damit die Erzählung einen intensiveren Duktus erhält und expressiver wird. Der Sänger bekommt sowohl den Freiraum in der Wahl der Tonhöhe als auch in der Interpretation. So erfolgt die aktive Beteiligung des Vokalistin am Stück entsprechend dem Wunsch des Komponisten.

⁷¹ *El Cimarrón*, Rezital für vier Musiker, Studien-Partitur, Mainz 1972, unnummerierte S. 8.

3.4.2 Die Instrumentalstimme und die neuen Klänge

Die neuen Methoden der Klangerzeugung umfassen fast alle Instrumente. Vierteltöne und das Spielen der höchsten und tiefsten Töne werden von allen Instrumenten außer vom Schlagzeug verlangt. Wegen der unbestimmten Tonhöhen ist hier wie bei den Vokalstimmen kein Fünfliniensystem, sondern drei Hilfslinien angegeben. Die Mehrstimmigkeit der Bläser und Erklärungen wie die Spielweise für Streichinstrumente *zwischen Steg und Saitenhalter* u. a. werden wie das präparierte Klavier in *Konzert* und *Cubana* je nach Wichtigkeit genutzt. Von den Tasteninstrumentalisten verlangt Henze darüber hinaus nicht nur die übliche Spielweise mit zehn Fingern, sondern auch andere Methoden wie das Spielen mit Armen und Handflächen.⁷² Die höchsten und tiefsten Töne erklingen sowohl bei den Tasteninstrumenten als auch bei der Harfe.

Das Schlagwerk weist eine erstaunliche Vielfalt auf. Insgesamt über 90 Schlaginstrumente tauchen in den fünf Werken auf. Henze setzte seit *Cimarrón* immer kräftigere und den Gefühlen der Menschen Ausdruck gebenden Klänge ein und ließ gegebenenfalls die Schlagzeuger als Hauptfiguren auftreten. Tabelle 5 zeigt die 25 Instrumente, die in den fünf Werken mehr als zweimal besetzt sind. Flexaton, Marimbula und Vibraphon verwendete Henze auch in seinen anderen Werken. Neben den verschiedenen Glocken, dem Donnerblech und Trommeln kommen die exotischen Klangfarben wie Bongo, Claves, Crotales, Hyoshigi (Gegenschlagblöcke), O-Daiko oder Sarténes bis hin zur freien Zusammenstellung verschiedener Klangmaterialien (*Materiali diversi* in *Natascha*) vor.

Tabelle 5: Die häufig verwendeten Schlaginstrumente

Schlagzeug	<i>Cimarrón</i>	<i>Natascha</i>	<i>Konzert</i>	<i>Cubana</i>	<i>River</i>
Boo-bam	X		X		X
Bündel hängender Bambusrohre	X		X		X
Donnerblech (auch bronzen und hängendes)	X		X		X
Flexaton		X	X		X
Marimbula	X		x	x	
Log-drum	X		x		X
Tamtam	X		X		X
Trinidad steel drum	X			X	X
Vibraphon	X	X	X		

⁷² Siehe oben, Abbildung 1, Zeichenerklärungen.

Cabaça (Kürbisrassel)				X	X
Chocolo				x	X
Glockenspiel				X	X
Große Trommel	X				x
Große Trommel mit Fußpedal	X		X		
Guiro (Kürbisrassel)	X		X		
Kleine Trommel	X				X
Kuhglocke	X				X
Maracas (Rumbakugeln)	X		X		
Maultrommel	X			X	
Pauken		x			X
Ratsche				X	x
Reibtrommel				x	X
Röhrenglocke			X		X
Tempelglocke	X		X		
Tomtom	X		X		

Versuche, neue Klänge einzuführen, und Henzes musikästhetische Affinität zur zeitgenössischen Avantgarde zeichnen sich in der Benutzung der Aleatorik und Tonbänder bzw. der elektrischen Klänge ab. Die Freiheit der Interpretation und eine aktive Teilnahme der Spieler am Stück erreichte er mit den „Möglichkeiten freier Entfaltung des Materials durch den Instrumentalisten“. ⁷³ Typisch dafür ist, dass die Spieler eine gegebene Tongruppe immer weiter improvisieren. Sie sollen die Töne der Gruppe ständig mit einer weiter erdachten Rhythmik variieren und die Noten auch untereinander tauschen. Die vollständige Freiheit ist jedoch nur selten, da der Komponist in der Regel ein Grundmuster vorgibt. Bezeichnungen, wie *schnell, aber nicht hastig, sehr schnell* und *so schnell wie möglich*, wie bei der Behandlung der Singstimme bereits beobachtet, verwendet Henze, um eine bewegliche Energie der Klänge zu gewinnen. ⁷⁴ Die improvisatorische Ausführung verbindet sich oft mit einer dynamischen Vielfalt.

Klangerzeugung durch Elektronik ist eine Neuentdeckung für Henze in dieser Zeit, z.B. werden vorbereitete Tonbänder, Lautsprecher, Verstärker und Kontaktmikrophone, die direkt an den Instrumenten befestigt sind, benutzt. Instrumente mit Kontaktmikrofon verwendet Henze seit der *Sinfonia N.6* häufiger als die elektrischen Geräte selbst. Diese Klänge eröffnen eine neue Welt, so sagte er beim Komponieren des *Tristan* über die Arbeit mit dem Tonband:

⁷³ Ursula Stürzbecher: *Werkstattgespräche mit Komponisten*, Köln 1972, S. 109.

⁷⁴ Siehe S. 42.

„Ein anderer Annäherungsversuch also an Unbekanntes, Noch-nie-Erfahrenes, ein anderer Versuch, an mir selbst vorbeizukommen, nicht nur um mich zu widerlegen, sondern auch, weil ich hoffte, auf diese Weise von mir selbst und meinen Konventionen los- und damit einen Schritt weiterzukommen.“⁷⁵

Die Tonbänder führt er als obligates Instrument in *Natascha, Konzert* und *Tristan* ein. Die Frische der neuen Klangeffekte reizte Henze sehr, sodass er sie in einem kurzen Zeitraum recht intensiv verwendete, obwohl Werke mit elektrischen Klängen in Henzes gesamten Schaffen jedoch nur wenig Platz haben, weil er abgesehen von Transistorgeräten in *Voices* und einem einmaligen Tonbandklingen in *River* später kein Tonband mehr benutzt. Die neueren Klänge und Spieltechniken werden so fast durch die Instrumentalisten selbst erzeugt.

Henze betonte, dass er die neuen musikalischen Techniken und seine Entwicklungsrichtung nicht in der westlichen Musikwelt, sondern im sozialistischen Kuba gefunden habe. Er lernte dort die Interaktion mit den kubanischen volkstümlichen und zeitgenössischen Musikern kennen. Analog zu seiner politischen Einstellung erweiterte sich seine Kompositionstechnik entsprechend seinem musikästhetischen Motto *musica impura*.⁷⁶

„Ich werde mich zwar der aktuellen Techniken bedienen, werde aber versuchen, sie umzufunktionieren, ihnen eine politische Brauchbarkeit zu geben, d.h. für mich, sie unrein zu machen.“⁷⁷

Er negierte damit den musikalischen Einfluss aus Donaueschingen und Darmstadt und den z.B. von Ligeti oder Kagel. Neben den beschriebenen neuen Spieltechniken und neuen Klangeffekten sowie den politischen Inhalten gehören Bühnenhandlung und Aktionen der Spieler zu den Merkmalen des Konzepts der *action music*.

⁷⁵ *Reiselieder*, S. 389.

⁷⁶ Vgl. *Musik und Politik*, S. 193.

⁷⁷ Ebd., S. 154.

3.4.3 Bühne und Aktionen der Spieler

Innerhalb des Konzepts der *action music* ist die Bühne mehr als ein selbstverständliches Element in den Musik-Theater-Stücken. In den Konzert-Kompositionen *Cimarrón* und *Natascha* funktioniert die Bühne sowohl als Konzertpodium als auch als Schauplatz der Handlung. Interessiert an der Sichtbarkeit des Musizierens und des Spiels, schlägt Henze in jedem dieser Werke eine spezielle Orchesterposition vor. Die Bewegungen und die Klangerzeugung durch die Spieler kann das Publikum optisch klar wahrnehmen und, um dies noch deutlicher zu machen, verzichtete Henze in den Musiktheaterstücken *Cubana* und *River* gleichfalls auf den Orchestergraben. Der Graben wird zugedeckt und die Spieler können diesen als Bühnenerweiterung benutzen. Logischerweise sitzen alle Orchestermitglieder auf der Bühne und erzeugen dadurch eine besondere Atmosphäre. Henze löste sich damit von der formalen Konzeption der traditionellen Operaufführung. Die Trennung zwischen Instrumentalisten und Sängern aufzuheben, entsprach seiner neuen Kunstauffassung, „den Abstand zwischen *musica da camera* und *musica da piazza*“ aufzugeben.⁷⁸

Die Aktionen schließen alle Ereignisse, gegebenenfalls hinter der Bühne, mit ein und werden in die Stücke mit hinein komponiert. Das Bild der Bühne wurde durch auffallende Kostüme weiter „verfremdet“. In *Natascha*, zum Beispiel, tragen die sieben verschiedenen Instrumentalgruppen jeweils blutverschmierte Arztkittel, eingegipste Gliedmaßen, bürgerliche oder bunte Kleidung und haben Helme oder Chapeau-claques als Requisiten. Die Kostüme entfernen sich von der üblichen Erscheinung der Orchestermusiker im Frack. Dagegen stehen jedoch alle Musiker der drei Kammerorchester in *River* in konventioneller Konzert-Kleidung auf der Bühne, sodass sie im Vergleich zu den Sängern besonders fremdartig erscheinen. Henze macht deutlich, dass die Musiker somit keine Rolle im Sinne von Schauspielern übernehmen. Darüber hinaus spielt das Kostüm als Kommentar zur Handlung eine Rolle, wie z.B. der Auftritt der kostümierten Zeugen in *Cubana* zeigt. Henze lehnt dieses Verfahren der Publikumswirkung an den Effekt des epischen Theaters im Sinne Brechts an.

„Alle Spieler sind unausgesetzt Teilnehmer am Drama und Interpreten des Dramas zugleich wie in einer griechischen Tragödie, bei der Chor und Schauspieler aber dieselben Personen wären. Hierdurch ist vielleicht der

⁷⁸ Stürzbecher: *Werkstattgespräche*, S. 114.

Brechtsche Verfremdungseffekt transponiert aufs Musiktheater.“⁷⁹

Was er von Brechts Theater lernte, verband er mit seinem eigenen Konzept. Henze veranlasst die Musiker gleichfalls durch eigene Aktionen, teils visuell, teils akustisch und musikalisch sich selbst aktiv am Stück zu beteiligen. Nicht alle Mitspieler agieren gleichermaßen als Schauspieler. Bei den beteiligten Spielern unterscheidet man die Aktionen der Sänger und der Instrumentalisten. Die Relation der beiden zueinander ist in jedem Stück anders. Den Instrumentalisten sind je nach Handlungssituation ihre Aktionen und Auftritte zugeteilt. Der Perkussionist in *Natascha* und *River* oder der A-Klarinettist in *Konzert* sind repräsentative zweite Personen, die durch ihre Aktionen sowohl dramaturgisch als auch musikalisch die Protagonisten (Sänger in *Natascha* und *River*, Solo-Violinist in *Konzert*) unterstützen und den gesamten Verlauf des Stückes mittragen. Hierzu gehören zum Beispiel auch Laute oder kleine Aktionen der Instrumentalisten, wie Klatschen oder das Spielen im Stehen. Solche Aktionen machen insgesamt die Werke beweglicher und ausdrucksvoller und bilden deren spezifische Eigenart: Das Konzept der *action music*.

Es wurde hier zunächst versucht, einige Merkmale als Vorstudien zu sammeln und zu kommentieren. Vor allen Dingen sind die politischen und gesellschaftlichen Inhalte als die erste Gemeinsamkeit aller fünf Werke zu nennen. Die neueren technischen und musikalischen Elemente der Vokal- und Instrumentalstimmen bilden mit den Aktionen der Spieler die Grundgestalt der Kompositionen. Da jedes Werk trotz aller Gemeinsamkeiten im Sinne der *action music* eine charakteristische Einzelercheinung mit eigener Geschichte ist, sollen nun, nach den bisherigen, als Basis gedachten Beschreibungen, die einzelnen Werke einer genaueren Untersuchung unterzogen werden. Durch die jeweilige musikalische Analyse in Verbindung mit der oben beschriebenen Grundgestalt des Konzepts wird am Ende deutlich, welche musikwissenschaftliche und kompositorische Bedeutung das Konzept der *action music* in der Musikgeschichte besitzt.

⁷⁹ Hans-Klaus Jungheinrich: „Professionalität und Parteilichkeit. Tradition und Innovation in Hans Werner Henzes *We Come To The River*“, in: *Musik im Untergang*, hg. von Jungheinrich und Luca Lombardi, München 1977, S. 30.

3.5 Zu den Werken

3.5.1 *El Cimarrón* (1969 - 1970)

3.5.1.1 Die Entstehung

Vor seiner ersten Kuba-Reise diskutierte Henze mit dem Schriftsteller Hans Magnus Enzensberger das Problem des Komponierens von politischen Liedern und deren Mitteln, „die über das von Eisler, Weill und Dessau Erreichte hinausgehen oder die es umgehen könnten“.⁸⁰ Henze dachte über die zyklische Form der Lieder und die Materialprobleme nach. „Über den Leerlauf der Liederabende, der vertonte Lyrik-Zyklen und wohl nicht weniger über die nichtssagenden, ihre Leere mit Stolz vor sich hertragenden ‚Strukturen‘, ‚Konstellationen‘ und ‚Figuren‘, die heute an deren Stelle getreten sind“⁸¹, soll sich Henze geärgert haben. Sein Wunsch nach einer neuen Form der politischen Songs verband sich mit seinem damaligen Notwendigkeitsgefühl, dass das Komponieren dem Sozialismus nützlich sein und zugleich künstlerisch seinen Wert enthalten müsse. Da erzählte Enzensberger von einer Biographie und schlug vor, mit diesem Sujet als Grundlage zu komponieren. Dies weckte bei Henze starkes Interesse. Die *Biografía de un Cimarrón*, herausgegeben von dem kubanischen Ethnologen und Schriftsteller Miguel Barnet, erzählt die Geschichte des Afrokubaners Esteban Montejo, der sich als ein entfloherer Sklave, also als ein Cimarrón, durch die Kolonialgeschichte Kubas durchschlug. Anfang der 1960er Jahre stieß Barnet durch Zufall auf die Lebensgeschichte dieses Mannes und der anderer älterer Landsleute, welche die kubanische Geschichte durch ihre Erfahrungen selbst dokumentieren konnten. Als Ethnologe interessierte er sich insbesondere für die afrikanischen Religionen und das Leben der Sklaven in Kuba und deshalb interviewte er Montejo mit seinen Mitarbeitern über den Zeitraum mehrerer Jahre. Barnets Arbeit basierte auf Tonbandaufnahmen mit den Selbst-Erzählungen Montejos. Die halbdokumentarische Biographie erschien 1966 in Havanna als ein wichtiges Zeugnis der Geschichte Kubas.

Bei dem darauffolgenden Kubaaufenthalt 1969 besuchte Henze mit Enzensberger den angeblich schon 109 Jahre alten Montejo persönlich und hörte sich dessen Lebensgeschichte an.⁸² Schließlich entschloss sich Henze ein Stück mit dem Titel *El Cimarrón* zu entwerfen. Der kubanische Soziologe Moreno

⁸⁰ Claus Henneberg (Hg.): *El Cimarrón. Ein Werkbericht*, Mainz 1971, S. 39.

⁸¹ Ebd., S. 34f.

⁸² Der Mann wurde 1860 geboren.

Fraginals (1920 - 2001) machte Henze auch darauf aufmerksam, dass er die Cimarrón-Geschichte „als die Darstellung eines Menschen“ ansah, „der nicht mehr Teil eines Ganzen ist, der nicht mehr in die Menschenwelt hineinpaßt“⁸³. Die Biographie eines Menschen, der keine gesellschaftliche Macht hatte, jedoch selbst aus eigener Kraft heraus stark war, war ein inspirierendes Sujet für politisch engagierten Henze. Die anfangs erwähnte Diskussion darüber führte dann zur konkreten Zusammenarbeit mit Enzensberger, der die Geschichte ins Deutsche übersetzte und sie in 15 Szenen für die Musik einrichtete. Die Komposition wurde also kein politischer Song-Zyklus. Anders als die *Sinfonia N.6*, die Henze in Italien komponierte und in Kuba zur Uraufführung brachte, schrieb er *Cimarrón* komplett in Kuba und begannen die Proben zum Stück erst 1970 nach der Rückkehr nach Italien. *Cimarrón* gilt musikalisch und inhaltlich als die Komposition Henzes mit den authentischsten kubanischen Farben und zugleich als die erste mit einer konkreten politisch-gesellschaftlichen Kritik. Bei dieser Arbeit spielte der kubanische Komponist und Gitarrist Leo Brouwer eine wichtige Rolle, der Henze Informationen und Ratschläge zu der traditionellen und aktuellen Musik und Kultur in Kuba gab.

Henze plante zunächst die Komposition für drei konkrete Musiker, nämlich für den amerikanischen Bariton William Pearson, den deutschen Flötisten Karlheinz Zöllner (1928 - 2005) und den japanischen Perkussionisten Stomu Yamash'ita (*1947). Den Gitarrenpart fügte er für Brouwer hinzu, damit das Stück schließlich zu einem Konzert für vier Spieler werden konnte. *Cimarrón* benötigt die Bühne, lässt jedoch keine Schauspieler, sondern nur einen Vokalist, einen Bariton, auftreten. Das Werk entstand so als „Einübung in eine neue Art von Konzert“ mit einer außergewöhnlichen Besetzungskombination.⁸⁴ Die genannten Musiker kamen alle aus verschiedenen Kulturen zusammen. Henze sah die vier Solisten mit ihrer gemeinsamen Sprache „Musik“ als eine Einheit und schätzte ihre Zusammenarbeit in allen Gesichtspunkten, musikalisch, künstlerisch und gesellschaftlich, sehr hoch ein.

In einem Bericht aus dem Jahr 1971 sprachen die vier Musiker, sowie der Textautor und der Komponist über ihren jeweiligen Standpunkt als Interpret bzw. Schöpfer und die Entstehung des Werkes.⁸⁵ *Cimarrón* wurde am 22. Juni 1970 beim Aldeburgh Festival von den genannten vier Musikern uraufgeführt. Das Werk ist eins der wenigen ohne Auftraggeber und Widmung.

⁸³ *Reiselieder*, S. 338.

⁸⁴ *Musik und Politik*, S. 144ff.

⁸⁵ Henneberg: *El Cimarrón*.

3.5.1.2 Instrumentarium und Bühnendisposition

In *Cimarrón* treten ein Vokalist und drei Instrumentalisten auf. Der Sänger ist Erzähler und zugleich Protagonist, seine Funktion ragt heraus, da er im Prinzip alleine spricht oder singt, während die Instrumentalisten in erster Linie ihre Instrumente spielen und nur gelegentlich schauspielerisch agieren bzw. mitwirken. Der Vokalist verkörpert den *Cimarrón* und hat *ein Handmikrophon und eine Kette* als Requisiten. Die Kette muss eigentlich eine Kettenrassel sein, die allein in *Cimarrón*, im Gegensatz zu den anderen Werken der *action music*, als theatralisches Mittel verwendet wird. Die Spielanweisungen wie *Kettenrassel fällt auf Holzplatte* oder *Kettenrassel fällt auf Eisenplatte* zeigen einige wirkungsvolle theatralische Aktionen des Sängers und erhöhen zugleich die klanglichen Effekte. In der achten Szene spielt der Sänger eine Trommel und ein Guiro in der neunten.⁸⁶

Bei einem Werk mit einer vierköpfigen Besetzung mag man einen klanglich schwachen Eindruck vermuten. Die Musiker von *Cimarrón* beweisen jedoch das Gegenteil. Verantwortlich dafür ist der riesige Schlagzeug-Apparat: Er umfasst 19 verschiedene Schlaginstrumente. Die Wichtigkeit der verwendeten Schlaginstrumente in den Werken der *action music* wurde bereits erwähnt (siehe Tabelle 5). Von den über 90 verschiedenen Schlaginstrumenten werden 23 mehrfach verwendet. Das heißt, dass die etwa 66 Instrumente in den Werken jeweils eigens charakteristisch genutzt werden. In *Cimarrón* treten die Schlaginstrumente vorzugsweise lateinamerikanische *Bongos*, die aus der afrikanischen Trommel entstandene *Conga*, Klappen wie *Claves* und *Matraca*, die erwähnte Kettenrassel und Donnerblech u. a. auf. Der Schlagzeuger verwendet dazu sechs verschiedene Schlägel: Weichen und harten Filz, Eisen, Leder, Holz und Vibraphonschlägel. Da dieses Schlagwerk charakteristisch für die kubanische Volksmusik ist, überhört man die kubanische Klangfärbung des Instrumentariums nicht.

Unter den Schlaginstrumenten sind auch einige vorhanden, die von dem Gitarristen und dem Flötisten gespielt werden sollen. Der Flötist spielt zuerst auf Flöten mit vier verschiedenen Registern, also von der Piccolo bis zur Bassflöte. Dann war vorgesehen, noch ein Blasinstrument namens *ryuteki* zu verwenden.

⁸⁶ Guiro ist „ein lateinamerikanisches Geräuschinstrument, ein ausgehöhlter Kürbis, über dessen auf der Außenseite angebrachten Rillen mit einem Holzstäben geschrappt wird. Es entsteht ein krächzendes Geräusch; Rhythmusinstrument bei lateinamerikanischen Tänzen; auch im modernen Orchester, aus: Eberhard Thiel: *Sachwörterbuch der Musik*, Stuttgart 1984 (4. Auflage), S. 231.

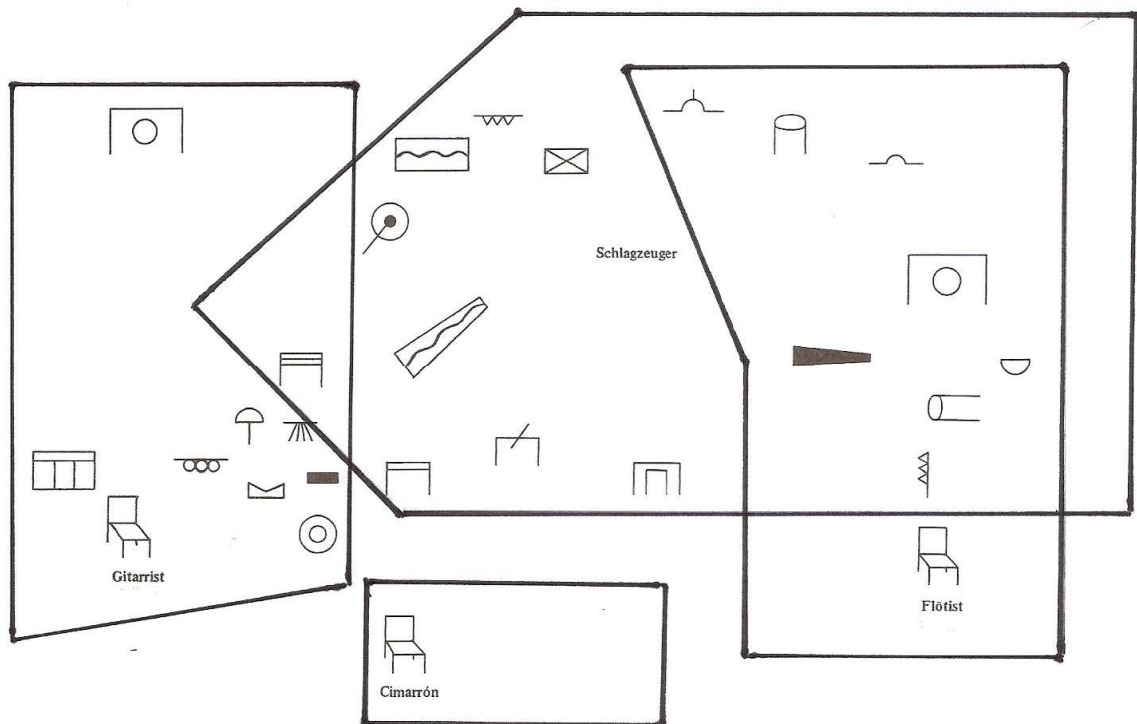
Hier entstand ein Problem, weil das Instrument nicht die Klänge erzeugte, die Henze sich vorstellte. Der Flötist der Uraufführung, Karlheinz Zöller, fand die gewünschten Klänge dann mit einer kleinen Flöte aus dem japanischen Kabuki-Theater, die viel höher mensuriert ist und sehr schrill klingt.⁸⁷ Der Schlagzeuger stellt dem Flötisten Schlaginstrumente zur Verfügung, das heißt, der Flötist bedient die Instrumente des Schlagzeugers, die dieser zeitweise nicht benutzt. Der Flötist spielt außerdem Mundharmonika, Trillerpfeife und Maultrommel. Der Spielbereich des Gitarristen ist etwas anders konzipiert. Er hat außer seiner Gitarre ebenfalls eine Reihe von Schlaginstrumenten zu spielen. Er spielt jedoch im Prinzip einige „eigene“ Schlaginstrumente, die der Perkussionist nicht verwendet. Als Ausnahme stehen Bongos für beiden Spieler zur Verfügung. Henze bestimmt eigentlich die Kostüme des Sängers und der drei Instrumentalisten nicht, aber verlangt von ihnen auch nicht, in konventioneller Konzertkleidung zu auftreten. Bei den ersten Aufführungen waren die Spieler meistens für das Spiel praktisch bekleidet.

Die vom Komponisten vorgeschlagene Bühnendisposition der Schlaginstrumente zeigt, dass sich der Spieler leicht und flüssig zwischen den Instrumenten bewegen soll.⁸⁸ Dies sollte bei der Position der Schlaginstrumente berücksichtigt werden. *Cimarrón* ist kein Musiktheaterstück, das verschiedene Bühnenbilder benötigt, sondern ein musik-theatralisches Werk in Konzertform, in dem die Spieler und Instrumente mit der effektvollen Disposition selbst das „Bühnenbild“ ergeben. Die vier Musiker haben eine eigene Bewegungslinie und einen eigenen Bewegungsraum, der schließlich die gesamte Bühne zu ihrem Spielplatz macht. Abbildung 3 zeigt ein Bild der Bühnendisposition mit den eingezeichneten Bewegungsbereichen der Spieler, das auf der Vorschlagszeichnung des Komponisten beruht und zusätzlich, zum besseren Überblick der Spielbereiche, von der Verfasserin ergänzt wurde.

⁸⁷ Der Name des Instruments wird nicht genannt. Vgl. Henneberg: *El Cimarrón*, S. 46; über Kabuki-Theater, siehe auch Anmerkung 160.

⁸⁸ *El Cimarrón*, Partitur, unnummerierte Seite 10.

Abbildung 3: Die Bühnendisposition



© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Bongos		Tomtoms	
Log-drums		Bambustrommeln	
Afro-kubanisches Marimbula		kleine Trommel	
große Trommel		Tamtams	
hängende Becke		Maracas	
Guero		Tempelgrocken	
Marima		Vibraphon	
Zembeln		Trinidad-Gongtrommel	
Bündel geschabter Muscheln		Kuhglocken	
Bündel hängender Bambusrohre		Conga	
Claves		Matraca	
Donnerblech		Hängende Glasstäbe	

Zu diesem formalen und räumlichen Aufbau des *Konzerts* kommen die Aktionen der Musiker hinzu. Darunter sind zum Beispiel Gesten, Bewegungen und Geräusche, die sowohl von den gespielten Instrumenten als auch von den Musikern selbst produziert werden. Deswegen ist es wichtig, „die Sitzweise so einzurichten, daß alle vier Spieler Augen und Ohrenkontakt haben.“⁸⁹ Diese Aktionen der Spieler werden in einem späteren Abschnitt der Arbeit näher untersucht.

3.5.1.3 Der Text und die Form

Die textliche Bearbeitung Enzensbergers erfolgte unter der Prämisse, dass es sich nicht um ein Libretto handeln solle, da keine Schauspieler auftreten.⁹⁰ Enzensberger äußerte sich über zwei Grundlinien in der Textbearbeitung.

„Die Herstellung eines solchen Stückes ohne Schauspieler machte starke Eingriffe in die Vorlage erforderlich. [...] Als erster Schritt mußte die Geschichte des *Cimarrón* auf ihre elementarste epische Form zurückgeführt werden. [...] Zweitens erwies sich bald, daß die Geschichte des *Cimarrón* als kontinuierliche Chronik nicht darzustellen war.“⁹¹

Im Vergleich zu *The Bassarids* mit ihrer symphonischen Anlage treten in *Cimarrón* anschaulich die „anekdotisch-musikalischen Episoden“ hervor.⁹² In den prosahaften 15 Textabschnitten erzählt der Vokalist die Geschichte des *Cimarrón* in der Ich-Form. Die Erzählweise geschieht dabei variabel und kann in der Form von Singen, Sprechgesang oder Sprechen.

⁸⁹ Vgl. Henneberg: *El Cimarrón*, S. 48.

⁹⁰ Die dichterische Leistung Enzensbergers im Vergleich mit dem Werk Barnets soll hier nicht diskutiert werden. Man kann den Text Enzensbergers zu Henzes Musik mit dem ins Deutsche übersetzten Exemplar inhaltlich vergleichen. Das über 200-seitige halbdokumentarische Buch Barnets, liegt in einer vollständigen Übersetzung von Hildegard Baumgart vor. Vgl. *Der Cimarrón. Die Lebensgeschichte eines entflohenen Negersklaven aus Cuba*, von ihm selbst erzählt, nach Tonbandaufnahmen, hg. von Miguel Barnet, Frankfurt am Main 1969.

⁹¹ Henneberg: *El Cimarrón*, S. 34.

⁹² Stephan Walsh: *Hans Werner Henze: „El Cimarrón“*, in CD Beiheft (deutsch: Horst Leuchtman), Aufnahme 1971, Deutsche Grammophon, S. 8.

Die Abschnitte bestimmen auch die Form des Stückes, das aus 15 Szenen besteht. Die Szenen gliedern sich wiederum in zwei große Teile. Der erste Teil hat sieben und der zweite acht Szenen. Henze verlangt diese Teilung zwar deutlich zu machen, dies muss jedoch nicht zwangsläufig durch eine Pause in der Aufführung geschehen. Die 15 Szenen können inhaltlich in sechs kleinere Abschnitte unterteilt werden.

- | | |
|-----|---------------|
| I | Die Welt |
| II | Der Cimarrón |
| III | Die Sklaverei |

Die ersten drei Szenen sind sozusagen die Vorgeschichte: Der *Cimarrón* erzählt über sich und träumt von Flucht aufgrund der harten Arbeit und der Erniedrigung als Sklave. In *Die Welt* klagt Cimarrón über die Nachlässigkeit der allmächtigen Götter bei der bestehenden Sklaverei („Warum haben sie nichts gegen die Sklaverei getan?“). Sie beschreibt die schmerzhafteste Geschichte der Gefangennahme der Afrikaner durch die Weißen, die die Schwarzen auf ihre Schiffe lockten und sie dann in Kuba in die Sklaverei zwangen. In *Der Cimarrón* spricht der Vokalist über seine Geburt und seinen ersten Fluchtversuch („Sie fingen mich und schlugen mich mit der Kette, daß ich es heute noch spüre.“). Die Misshandlung eines Sklavenkindes wird erwähnt („Wenn ein schwarzes Kind hübsch und zierlich war, nahmen die Herren es ins Haus und stellten wer weiß was mit ihm an.“). Das harte Leben betont der Cimarrón im Abschnitt *Die Sklaverei* durch die Darstellung des Alltags und der körperlichen Strapazen und Strafen („Wegen einer Bagatelle, wegen einem Dreck wurden die Sklaven in den Stock geschlagen, zwei oder drei Monate lang.“). Die Situation wird immer unerträglicher.

- | | |
|----|-------------|
| IV | Die Flucht |
| V | Der Wald |
| VI | Die Geister |

Die drei folgenden Szenen thematisieren die dramatische Flucht Cimarróns und sein anschließend friedliches Leben im Wald und in den Bergen. In *Die Flucht* hält es der Cimarrón mit dem Fluchtgedanken im Kopf nicht mehr aus. Er bewirft schließlich den Aufseher mit einem Stein und rennt weg („Ich habe gut getroffen. Dies weiß ich, denn er schrie: Haltet ihn fest!“). Diese Szene bietet den ersten dramatischen Höhepunkt des Stückes. Nach der Flucht bleibt der Cimarrón im

Wald. Er genießt seine Ruhe und Freiheit, nur fehlt ihm Liebe. In *Der Wald* und *Die Geister* berichtet der Cimarrón von seinem ungezwungenen Leben, das aber auch einsam ist, indem er mit den Geistern im Wald spricht.

VII Die falsche Freiheit

Nach einiger Zeit erlebt der Cimarrón die Abschaffung der Sklaverei („Eines Tages hörte ich ein Geschrei. Wir sind frei! riefen die Leute.“) und kommt aus dem Wald. Als ein Besitzloser muss der Cimarrón hart arbeiten, um zu überleben. Niemand verbietet ihm etwas und zwingt ihn etwas zu tun, jedoch das Leben ist nach wie vor schwer für ihn. In *Die falsche Freiheit* schildert der Cimarrón diese trügerische Ungezwungenheit und seine gleichbleibende Unsicherheit („Die Aufseher sind die alten geblieben. Wenn einer eine Pause macht, heißt es gleich: Du wirst entlassen.“). Mit dieser Sorge um die Zukunft endet der erste Teil des Stückes.

VIII Die Frauen
IX Die Maschinen
X Die Pfarrer

Der Cimarrón erzählt in den ersten drei Szenen des zweiten Teils über sein Leben auf den Feldern. Beginnend mit *Die Frauen* singt er über seine Liebe zu Frauen, die er im Wald nicht erleben konnte. Er sagt, dass es jetzt nicht schwierig sei, eine Frau zu haben, wann immer er wolle und dass die Frauen sogar für ihn schwärmen („Was mir auf der Welt am besten gefallen hat, das sind die Frauen.“). Inzwischen bewegt sich die Feldarbeit in Richtung Moderne. Über die ausländischen Ingenieure und die überraschenden Fähigkeiten der industriellen Geräte berichtet der Cimarrón in *Die Maschinen*. Jedoch wird das Leben der Arbeiter nicht besser als vorher und er erlebt den größer werdenden Unterschied zwischen Reichen und Armen („Die Maschinen haben auch viel Haß und Ungleichheit gebracht.“). Darüber hinaus machen auch die Pfarrer einen schlechten Eindruck auf Cimarrón. Dieser listet ihre unmoralischen Taten auf, so wie sie ihm erscheinen („Die Sakristei war ein rechtes Hurenhaus. Ehrwürden, gebt mir Euern Segen, sagten die scharfen Mädchen, bevor sie mit dem Pfarrer ins Bett gingen. [...] Ihre Kinder verstecken sie unter der Soutane und nennen sie Neffen oder Patensöhne.“). Cimarrón sieht sie kritisch, weil sie den Feldarbeitern nicht helfen wollen, obwohl sie eine Menge Geld und Macht haben. Er sagt, dass die Religion keine wichtige Rolle für ihn spiele. Der hohnlächelnde

Cimarrón zeigt kein Interesse am Christentum, stattdessen vertraut er auf eine afrikanische Religion und seine eigene Zauberei („Die spanische ist schwach, und die afrikanische ist stark.“).

- XI Der Aufstand
- XII Die Schlacht von Mal Tiempo
- XIII Der schlechte Sieg

Da sich das Leben der Feldarbeiter trotz Abschaffung der Sklaverei nicht verbessert, kommt es zum Aufstand, an dem Cimarrón aktiv teilnimmt und einen kurzen Siegestaumel erlebt. In den weiteren drei Szenen wird davon und zugleich von der neuen schlechten Beziehung zu den Amerikanern erzählt. In *Der Aufstand* werden Krieg, Revolution und Solidarität thematisiert. Die Notwendigkeit des Kriegs trotz des negativen Bildes („Der Krieg bringt das Vertrauen unter den Menschen um. Deine Brüder sterben neben dir und du kannst nichts für sie tun. [...] Der Krieg mußte sein.“) wird in *Der Aufstand* geschildert. Den armen Feldarbeitern bleibt nichts anderes übrig, als sich an der Revolution zu beteiligen („Es war nicht recht, daß die Weißen alles hatten und daß es keine Freiheit gab. [...] Wer zu Hause blieb, hatte keine Freunde mehr.“).

Dieses Kriegsbild verbindet sich mit den konkreten geschichtlichen Ereignissen Kubas: Die Szene *Die Schlacht von Mal Tiempo* beschäftigt sich mit dem Unabhängigkeitskampf 1895 gegen die Spanier und *Der schlechte Sieg* mit der darauffolgenden Intervention der USA. Ein triumphaler Bericht über eigene kriegerische Heldentaten, wie Cimarrón nur mit einem Messer gegen die Spanier kämpfte, wird von ihm gesungen und gespielt („Wie die Spanier uns sahn, fingen sie an zu zittern. [...] Zum Schluß lagen überall kleine Spanierköpfe zwischen den Ananasstauden.“). Durch den Kampf in Mal Tiempo gewinnen die Kubaner an Unabhängigkeit. Der Cimarrón fährt nach Havanna und feiert den Sieg ausgelassen mit den Mitkämpfern („Überall schallte der Rumba. Es war wie das Ende der Welt. Alles schrie aus vollem Halse: Viva Cuba libre!“). Er merkt aber bald eine wiederholende Abhängigkeit und Erniedrigung als Schwarzer durch die Amerikaner. Sie scheinen ihm schlechtere Menschen als die Spanier zu sein („Die Yankees sind die größten Dreckschweine.“) und wegen ihres arroganten Benehmens und ihrer betrügerischen Spiele, die die armen Kubaner noch ärmer machen, entschließt sich der Cimarrón letztlich, wieder auf die Felder zurückzukehren.

XIV Die Freundlichkeit
XV Das Messer

In den letzten zwei Szenen erzählt Cimarrón vom Leben auf dem Land. Der Schluss des Stückes verkündet einen erstarkten Lebensmut. In *Die Freundlichkeit* verherrlicht der Cimarrón die herzliche Hilfsbereitschaft der Landbevölkerung im Vergleich zur Stadt („Die Reichen glauben, sie sind die Herren der Welt und sie helfen keinem Menschen. Auf dem Lande ist es anders.“). In der letzten Szene, *Das Messer*, blickt Cimarrón in die Vergangenheit und seine seelische Stärke im Leben zurück. Das Messer symbolisiert seine vergangenen Heldentaten und die ausreichende Kraft für seine sichere Zukunft („Bei den Kämpfen, die kommen werden, bin ich dabei. Ich grabe mich nicht ein. Ich brauche kein neues Gewehr. Mein altes Messer, mein großes Messer, mehr brauche ich nicht.“).

Damit enden der zweite Teil und das etwa 75 Minuten dauernde Stück. Die inhaltliche Unterteilung der 15 Szenen in sechs Abschnitten hilft, sowohl den Verlauf der Geschichte als auch die formale Idee des Stückes zu erkennen. Als Grundlage für die weitere Untersuchung des *Cimarrón* spielt das aus dem Inhalt resultierende Schema eine Rolle.

Erster Teil	Zweiter Teil
I Die Welt	VIII Die Frauen
II Der Cimarrón	IX Die Maschinen
III Die Sklaverei	X Die Pfarrer
IV Die Flucht	XI Der Aufstand
V Der Wald	XII Die Schlacht von Mal Tiempo
VI Die Geister	XIII Der schlechte Sieg
VII Die falsche Freiheit	XIV Die Freundlichkeit
	XV Das Messer

Dem musik-theatralischen Konzept der *action music* entsprechend, muss man dazu die Aktionen der Spieler und deren musikalische Bedeutung untersuchen. Zuerst wird gezeigt, wie der Komponist den Text, die Form, die Aktionen und die Musik zu einem neuen musik-theatralischen Stil synthetisierte.

3.5.1.4 Ein Konzertstück für die Bühne

Bei der Betrachtung der konzertartigen Werke der *action music* als musikalisch-theatralische Kompositionen ist das wichtigste Element die Musik selbst. Die theatralischen, auch tonmalerischen oder textinterpretatorischen Erscheinungen der Musik bilden die Eigenschaften der Werke. Henzes kompositorische Erneuerung hinsichtlich der vokalen und instrumentalen Spieltechniken in dieser Zeit wurde bereits erwähnt.⁹³ Henze verzichtet auf die konventionellen Gesangsmethoden. Stattdessen sind in den ersten beiden Werken *Cimarrón* und *Natascha* die vielfältigen vokalen Ausdrucksweisen des Sängers und die klangliche Farbigkeit der Instrumentalisten vordergründig. Mit der optischen Verwirklichung des Musizierens auf der Bühne des *Konzerts* machen die Werke ihre musikalische, besonders „klangliche“ Theatralik deutlich.⁹⁴ Aus diesem Grund soll die Musik selbst und das Musizieren analytisch untersucht werden. Die Methode der folgenden Analysen ist sicher keine rein musikalische, im Sinne einer Analyse des Tonsatzes und der Struktur, sondern wird im Zusammenhang mit der musikalischen Theatralik durchgeführt. Da jedes von den drei ersten Werken der *action music* überdies eigene musikalische Charakteristiken besitzt, ist der analytische Ansatzpunkt bei jedem Werk unterschiedlich. In *Cimarrón* wird der Schwerpunkt vor allem auf Dramatik der unmenschlichen Sklaverei und das Land Kuba als der historische und geographische Hintergrund der Geschichte gelegt. Die Musik läuft parallel zu diesen Sujets ab, so muss auch die musikalische Analyse geschehen.

Das zweite und bedeutendere Element ist die Theatralisierung der Werke durch Spielanweisungen und die daraus resultierenden Aktionen der Spieler. Die vier Spieler beginnen das Spiel im Sitzen auf ihrem jeweiligen Stuhl.⁹⁵ Sie verteilen sich rautenförmig auf der Bühne. Der Spielraum des Sängers ist vorn in der Mitte. Mit seinem Textvortrag bildet er ein Zentrum der Aufmerksamkeit, das heißt, der Blick des Publikums wird im Allgemeinen ihm folgen. Zudem spielt das bewegliche Bild der Instrumentalisten eine Rolle, welches das Blickfeld des Publikums erweitert. Im Gegensatz zum Sänger verlassen die Instrumentalisten öfter ihre Plätze, um weitere Schlaginstrumente zu spielen. Die Aktionen des Sängers sind räumlich eher auf eine körperliche Bewegung wie Aufstehen oder

⁹³ Siehe 3.4.

⁹⁴ Hier wird dieser Begriff verwendet, weil Theatralik hier nicht durch „visuelle“, sondern „akustische“ Elementen entsteht. Er wird für das bessere sprachliche Verständnis bei der Untersuchung gebraucht, deswegen wird ein musikwissenschaftlicher Definitionsversuch nicht nötig sein.

⁹⁵ Siehe Abbildung 3.

hin und her Laufen begrenzt. Er verwendet, je nach dramatischem Verlauf, ab und zu Requisiten. Als erstes interessiert bei der Untersuchung, in welcher Weise die Musiker in Schauspieler verwandelt werden. Die Anweisungen erhalten im Prinzip alle vier Spieler, jedoch mobilisieren sie meist den Sänger, der die handelnde Figur im Werk ist. Wo und wie die Anweisungen für die Instrumentalisten eingesetzt werden und in welchem Zusammenhang diese Anweisungen miteinander stehen, wäre hier ein weiterer Aspekt in der Betrachtung des Werkes. Die Untersuchung der Spielanweisungen und der anderen dramatischen Aktionen der Spieler folgt in der Analyse „Das Musizieren und die Musik“.

Vergleicht man die beiden ersten Werke der *action music*, dann versteht man die wichtigere Funktion der Musik in *Cimarrón*. Anders als in dem Werk *Natascha*, in dem Tonbänder und elektrisch verstärkte Instrumente die Klänge der Musik und dazu symbolische Kostüme der Instrumentalisten die Farbigkeit des Musizierens unterstützen, fehlen sie in *Cimarrón* völlig. Die vier Spieler schaffen nur mit ihrer musikalischen Sprache eine Annäherung an ein Musiktheaterstück. Henzes Bezeichnung *Rezital* für das Vier-Mann-Konzert bezieht sich sowohl auf den Textvortrag des französischen „*réciter*“, als auch auf den Musikvortrag des englischen „*recital*“, wie Werner Klüppelholz erwähnt, und entspricht der künstlerischen Aufgabe der Spieler und dem Ziel des Komponisten.⁹⁶

3.5.1.4.1 Das Musizieren und die Musik

Die 15 Szenen der zwei Teile sind im Prinzip formal unabhängig voneinander und besitzen jeweils selbständige Musikformen. Insbesondere wird dies im zweiten Teil durch eine bis drei Fermaten zwischen den Szenen verdeutlicht, um sie abzuschließen. Die achte Szene *Die Frauen* ist z.B. formal eine abgeschlossene dreiteilige Liedform wie der kubanische Son.⁹⁷ Die neunte *Die Maschinen* steht musikalisch für sich allein und wird mit einer dynamisch betonten, kurzen

⁹⁶ Vgl. Werner Klüppelholz: „Henzes ‚El Cimarrón‘ - Eine didaktische Analyse für die Sekundarstufe II“, in: *Musik und Bildung*, 10/1978, S. 99.

⁹⁷ Son (Son Cubano) ist ein afrokubanisches Tanzlied und zugleich die bedeutendste Gattung in der kubanischen Musik des 20. Jahrhunderts. Er besteht aus einem kurzen Refrain und Solostrophen. Der Son wird meist durch Zupf- und Schlaginstrumente begleitet, vgl. Artikel „Son“ in *Meyers Taschenlexikon Musik*, 3 Bde., hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Mannheim 1984.

mehrstimmigen Flötenpartie umrahmt. Ausnahmsweise steht keine Fermate zwischen der neunten und zehnten Szene, jedoch ist erkennbar, dass die musikalische Sprache der beiden Szenen deutliche Unterschiede aufweist.

Blickt man dagegen auf den ersten Teil, findet man nur einmal zwischen der fünften und sechsten Szene eine Fermate als Schlusszeichen. Hier regelt Henze die Unterteilung der Szenen anders, indem er die vierte z.B. mit einer abschließenden Aktion der Interpreten endet oder die siebte Szene mit dem Einsatz des normalen Sprechens ohne instrumentale Beteiligung anfängt, damit das Publikum den Übergang zum nächsten Schauplatz und die neue szenische Situation wahrnehmen kann. Der Szenenwechsel von der dritten zur vierten scheint die einzige hörbare tonliche Verbindung zum Inhalt der unerträglichen *Sklaverei* als Ursache und der entschiedenen *Flucht* als Wirkung zu sein. Obwohl das ununterbrochene Flötenspiel den eigentlichen Wechsel der Szenen kaum wahrnehmen lässt, wird bald deutlich, dass die beiden musikalisch selbstständig sind. Die Musik der Szenen sind grundsätzlich episodisch behandelt worden.

Das Prinzip des Musizierens in *Cimarrón* ist primär ein gleichberechtigtes Zusammenspiel zwischen der Singstimme und den drei Instrumentalstimmen. Jeder Spieler hat eigenes Zentrum der Klänge: Die Bassbaritonlage des Vokalistin und C-Flöte des Flötisten, zugleich die klassischen Positionen der Gitarre und die Fellinstrumente des Schlagzeuges.⁹⁸ Ihre wichtigsten Aufgaben in *Cimarrón* sind, mit schwierigen Spieltechniken die eigenen instrumentalen Grenzen zu überschreiten. Durch ausreichende Probezeiten und die Kenntnis der ganzen Partitur müssen sie nach der optimalen Harmonisierung untereinander streben. Deswegen gibt es keine Partien, die allein dem Zweck der solistischen Virtuosität dienen, auch wenn jeder Instrumentalist einmal eine Solopartie zu spielen hat. Das Solospiel des Gitarristen am Ende der Szene *Die Welt* schildert z.B. die Reise der gefangenen Afrikaner nach Kuba (Part. S. 19)⁹⁹. Hier ist es wichtiger, dass die Partie der Gitarre „wie [das] Fragment eines alten Liedes“¹⁰⁰ klingt und das Publikum über die Geschichte der kubanischen Sklaverei nachdenken lässt. Das Spiel der Gitarre ist technisch virtuos, zudem erscheint die Intention des Komponisten zu betonen, dass die Gitarre überdies als expressiv „kubanisch“ zu identifizieren ist. Die Gegenüberstellung der beiden örtlichen Hintergründe wird dadurch deutlich, dass die Partie der Gitarre direkt dem Yoruba-Rhythmus folgt.¹⁰¹ Den Rhythmus, der als „afrikanisch“ auftritt,

⁹⁸ Vgl. *Musik und Politik*, S. 146.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 147.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Vgl. ebd. Yoruba ist eine Religion mit afrikanischem Ursprung, die in Kuba weiterhin sehr populär blieb.

spielt der Perkussionist auf einer Conga. Ebenso steht das längere mehrstimmige Spiel des Flötisten mit dem Sänger für den Ausdruck von „Folter“ und „Wehklagen“ über *die Sklaverei* (Part. S. 25f.).¹⁰²

Notenbeispiel 6: *El Cimarrón*, III Die Sklaverei, Part. S. 26

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Der 15-sekundige Solo-Abschnitt des Perkussionisten am Ende der Szene *Die Schlacht von Mal Tiempo* stellt die komplexe Situation nach einem Kampf dar.¹⁰³ Bei all diesen solistischen Partien wird das virtuose Spiel beibehalten, kommt jedoch zugunsten des gleichberechtigten Zusammenspiels nicht in den Vordergrund.

¹⁰² Ebd., S. 147.

¹⁰³ In der Partitur werden 15 Sekunden angegeben, aber der Spieler benötigt mindestens 30 Sekunden, um die Partie ausdrucksvoll genug zu spielen. Das Autograph in der Paul Sacher Stiftung zeigt auch, dass der Komponist ursprünglich 30 Sekunden angab. Es gibt mehrere solche abweichenden Stellen zwischen der Reinschrift des Autographen und der gedruckten Partitur. Siehe Anhang, Quellenverzeichnis.

Notenbeispiel 7: *El Cimarrón*, XII Die Schlacht von Mal Tiempo, Part. S. 82

The image displays a musical score for 'El Cimarrón', Part. S. 82. It features two vocal lines at the top, both in G major and 2/4 time. The first vocal line has the lyrics 'So muß - te es sein.' and the second has 'So it had to be.'. Below the vocal lines are staves for Flute (Fl.), Guitar (G.), and Percussion (P.). The percussion part includes a section labeled 'ad lib. Solo des Perkussionisten solo of the percussionist' with various rhythmic and gestural notations. The score is annotated with arrows and hand-drawn lines indicating specific gestures or movements for the performers.

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Dieses Werk bezeichnet der Komponist als „eine Musik für Instrumentalisten, die unter ungewöhnlichen Voraussetzungen arbeiten, weit entfernt von der üblichen Praxis beispielsweise des modernen Orchesters“.¹⁰⁴ Innerhalb des Ensembles, das ohne Dirigenten miteinander über „Blicke[n], Hände[n] und Körperbewegungen“ kommunizieren muss, sind gelegentliche Führungen auf alle Spieler verteilt.¹⁰⁵ In der Partitur legt der Komponist dafür Anweisungen fest. In der siebten Szene *Die falsche Freiheit* „dirigiert“ der Gitarrist parodistisch das Spiel des Ensembles (Part. S. 48, 2. System), ohne selbst zu spielen, ansonsten sind die Aufgaben von allen Spielern auf das bloße „Zeichengeben“ reduziert. Beginnend mit dem Sänger, der am Anfang des Stückes *den Instrumentalisten Zeichen zum Einsetzen oder zum Halten* (Part. S. 14) geben soll, übernehmen die anderen Instrumentalisten abwechselnd die Führungsrolle als Orientierungshilfe für das Zusammenspiel. Vom einfachen, dem Publikum unmerklichen Zeichengeben, wie beim Perkussionisten in *Die Flucht* (Part. S. 28, 2. System), dem Gitarristen in *Die Sklaverei* (Part. S. 36, 4. System) und dem Flötisten in *Der Wald* (Part. S. 38, 2. System), reicht diese Führungsrolle bis hin zu den sichtbar körperlichen Gesten wie des Zeichengebers, die das Publikum quasi als die eines

¹⁰⁴ *Musik und Politik*, S. 145.

¹⁰⁵ Vgl. Henneberg: *El Cimarrón*, S. 48.

Dirigenten erlebt, wie die Hände- und Körperbewegungen des Sängers in *Die Geister* (Part. S. 42ff.). Das jeweilige Zeichengeben ist nur auf die bestimmten Partien begrenzt. Die Zeichen erscheinen außer in der zweiten Szene *Der Cimarrón* einmal in jeder Szene im ersten Teil des Werkes, wo das Spiel metrisch und spieltechnisch freier ist als im zweiten Teil.

Die letztgenannte Aktion des Sängers erhält eine besonders aufschlussreiche Bedeutung, da es sich nicht nur um Zeichen, sondern auch um einen wichtigen Bestandteil der Form handelt. Der Sänger soll während des Spiels der Instrumentalisten wiederholt verschiedene Zeichen geben, ohne selbst zu singen wie beim erwähnten „Dirigieren“ des Gitarristen in *Die falsche Freiheit*. Die Gesten des Sängers sind: [...] *Erhobene Hand: laut, gesenkte Hand: leise. Hehend: crescendo, senkend: decrescendo. Außerdem frei zu wählenden Gesten für sforzato, wild, sanft, hoch, tief, etc. bei den Stellen, wo der Sänger „begleitet“ ist.*

Notenbeispiel 8: *El Cimarrón*, VI Die Geister, Anfang, Part. S. 42.

♩ = 112

Cim. *p*

Von den Gel- stern kann man nicht sa- gen, daß sie die- se o- der je- ne Far- be ha- ben.

♩ = 112

Cim. *p*

When you try to talk of spi- rits and ghosts, it's im- poss- ible to say just what they look like.

G.

Die Instrumentalisten arbeiten in diesem Stück mit einem Kaleidoskop. Jeder Spieler findet eine Anordnung von Zellen vor. (Die entsprechenden Seiten befinden sich im Anhang.) Für jeden Abschnitt ist angegeben, mit welcher Zelle begonnen wird. In welchen Zellen er weiterspielen will, bleibt dem Ausführenden überlassen. Wichtig ist nur, daß er mit dem vorhandenen Material und der von ihm getroffenen Auswahl den bestangebrachten „Ton“ findet.

In this piece, the instrumentalists work with a kaleidoscope. Each player will find a pattern of cells. (The corresponding pages are to be found in the appendix.) It has been determined for each section which cell has to be played for a start. Thereafter, it is left to the performer to chose the cells in which he wishes to continue playing. All that matters is that he find the optimal „tone“ with the material at his disposal and the choice he has made.

P.

Der Sänger gibt Einsätze, Abschlüsse und dynamische Zeichen.
Erhobene Hand: laut, gesenkte Hand: leise.
Hehend: *crescendo*, senkend: *decrescendo*.
Außerdem frei zu wählenden Gesten für *sforzato*, wild, sanft, hoch, tief, etc. bei den Stellen, wo der Sänger „begleitet“ ist.

The singer gives entries, cut-offs and dynamic signals.
Raised hand: loud, lowered hand: soft. Rising hand: *crescendo*, lowering hand: *decrescendo*.
Otherwise, freely chosen gestures for *sforzato*, wild, tender, high, low, etc. for those places where the singer is „accompanied“.

1. Lustig
Jolly *sec.: 8*

Beginnt mit A / Starts with A.

f

Beginnt mit D / Starts with D

f

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Es ist also eine Art Begleitung, die der Komponist in hohem Maße ins Spiel integriert und die Gesten mit der Artikulation der Musik verbindet. Mit dem höchst improvisierenden Musizierstil der Instrumentalisten verknüpft, erhält diese Szene eine besondere musikalische Form, die man nur in *Cimarrón* findet. Dass den Instrumentalisten die größte spielerische Freiheit gegeben wird, beweist Henze insbesondere mit dem hier durchgeführten Form-Experiment. Er schreibt allen Spielern eine „kaleidoskopische“ Arbeit vor. Er gibt die Anzahl der „Zellen“ an, die aus einer Gruppe von Tönen bzw. Klängen für den Flötisten und

Gitarristen oder aus einer kurzen Zusammensetzung mehrerer Schlaginstrumente des Perkussionisten bestehen. Er nennt zu Beginn des jeweiligen Spiels eine Zelle, mit der die Spieler anzufangen haben, und lässt den Instrumentalisten selbst weitere Zellen wählen und diese fortsetzen. Rein methodisch ähnlich Kagels *Antithese* (1962), versucht Henze in dieser Szene eine maximale Beliebigkeit in der Wahl des Spielens einzusetzen. Solch eine Methode, die andere avantgardistischen Komponisten oft benutzten und weiter entwickelten, ist für Henze fremdartig, sodass es hier eine einmalige Erscheinung bleibt, nicht nur im Werk *Cimarrón* selbst, sondern in seinem gesamten Schaffen. So stellt das Gewebe des Textvortrags, der Gesten des Sängers und des „kaleidoskopischen“ Musizierens der Instrumentalisten die Begegnung mit der Geisterwelt im Wald in neun verschiedenen kurzen Teilen dar. Die Einteilung folgt dem Textverlauf. Die Musik passt dazu inhaltlich: *Ruhig, Wild, Pastorale, Leicht und spielerisch, schwebend* oder *Geheimnisvoll wispernd*, aber meist *Lustig*. Der Sänger wirkt durch seine Gesten, die oft zum Schluss der Teile eingesetzt werden, wie ein Dirigent. Dadurch scheint es einmal für das Publikum so zu sein, als sei der Sänger der Leiter, der das musikalische Geschehen der Szene kontrolliert. Das ist ein Moment der Theatralisierung. Die Intention bleibt erhalten, dass das Zeichengeben einerseits existiert, um als musikalisches Element zu funktionieren und andererseits, um das „kaleidoskopische“ Musizieren zu keinem Wirrwarr werden zu lassen.

Solch ein experimentierfreudiger Geist kommt in *Cimarrón* in höchstem Maße vor. Dieses Werk ist das erste der nur wenigen Stücken, in denen der Komponist den Musikern großen musikalischen Freiraum erlaubt. Hier sollen die möglichst freie Singweise bis hin zum expressiven Musizieren in Verbindung mit der Theatralik erwähnt werden. Die verschiedenen Arten des Textvortrags an sich haben den Vorteil, die Handlung dramatischer fortzuführen. Zu nennen sind das „normale Sprechen“, der „Sprechgesang“ und das „freie“ Singen. Diese drei Gesangstechniken zählen zu den besonderen Praktiken. Von diesen ist das „normale Sprechen“ je nach Einsatz das aussagekräftigste Element im Verhältnis zur dramatischen Spannung. Deswegen lenkt es die besondere Aufmerksamkeit des Zuschauers zuerst auf sich. Beim „normalen Sprechen“ handelt es sich zwar oft um die Fortsetzung der Handlung, man kann es jedoch nicht unbedingt mit dem Prinzip des Rezitativs oder der gesprochenen Dialoge in konventionellen Opern vergleichen. Das „normale Sprechen“ ist musikalisch und theatralisch bedingt und in jeder Situation in jeder Szene unterschiedlich. In der gerade erwähnten Szene *Die Geister* z.B. wird das Sprechen in die Musik integriert und besitzt dadurch eine neue formale Kraft. Die relativ lange Erzählung über die Herkunft des Protagonisten zu Beginn der zweiten Szene *Der Cimarrón* oder über

die Abschaffung der Sklaverei in *Die falsche Freiheit* spricht der Sänger wie ein Schauspieler im Sprechtheater. Dadurch wird der kommende Lauf der Geschichte für das Publikum nachvollziehbarer. Während des „normalen Sprechens“ des Sängers schweigen die Instrumentalisten gänzlich oder sie musizieren äußerst zurückhaltend und nur begleitend. Dass das „normale Sprechen“ nicht nur als Handlungsträger, sondern auch als Träger eines theatralischen Effektes erscheint, wird insbesondere in *Die Flucht* deutlich.

Notenbeispiel 9: *El Cimarrón*, IV Die Flucht, Part. S. 30

The musical score shows a vocal line (Cim.) and five instrumental lines (Fl., G., P., and two unlabeled parts). The vocal line has two lines of lyrics: "Eines Tages hielt ich es nicht mehr aus." and "One day I couldn't take it anymore." The instrumental parts are marked with dynamics like "p" and "pp". The score is divided into measures with step counts (0, 1, 2, 3, 4) above the vocal line. The lyrics are: "geht 2 Schritte zum Schlagwerk. Bleibt stehen", "3 Schritte. Bleibt stehen.", "Geht bis zur Eisenplatte. Bleibt stehen.", and "geht zwei steps towards the percussion. Stops.", "3 steps. Stops.", "goes to the metal sheet. Stops."

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Alle Instrumentalisten hören zum gleichen Zeitpunkt auf zu spielen. Der Sänger spricht allein: „Eines Tages hielt ich es nicht mehr aus“. Wie die sprichwörtliche „Ruhe vor dem Sturm“ steigert sich die Spannung. Das „normale Sprechen“ bildet den Anfang dieses theatralischen Moments und besitzt hier dramatische Kraft.

Gleichfalls ist die Textverständlichkeit grundlegend gegeben. Henezes Methode der Vokalkomposition ist im Prinzip syllabisch und wird auch bei den Noten ohne konkreten Rhythmus deutlich, da die Textverständlichkeit im Vordergrund steht. Die kompositorische Behandlung der Sprache, also die Tendenz zur *Sprachkomposition*, in der man Wörter zerlegt in mehreren verschiedenen Stimmen oder sie ohne semantische Bedeutung nur als Laute verwendet, wie bei Nono in *Nº 9* aus *Il canto sospeso* oder Ligeti in *Aventures &*

Nouvelles Aventures, ist Henze vollkommen fremd. Auf jeden Fall steht in all seinen textgebundenen Kompositionen die Semantik an erster Stelle. Dies hängt sicher mit den Überlegungen zum Verhältnis zwischen Musik und Sprache zusammen. Henzes musikästhetische Idee „Musik als Sprache“ bleibt hier nach wie vor der Grundgedanke.

Um hier mit der Musik zu sprechen, verwendet Henze oft die tonmalerische Methode¹⁰⁶. Das erste Merkmal ist die direkte musikalische Schilderung des Textes. Die ersten Beispiele finden sich in *Die Welt*. Cimarrón erinnert sich an die Zeit der Sklaverei. Für das gesungene Wort „Himmel“ verlangt der Komponist einen *extrem hohen* Gesangston (siehe Notenbeispiel 10a).

Notenbeispiel 10a - 10c: *El Cimarrón*, *Die Welt* (a und b) und *Die Flucht* (c)

Frü-her, in der Zeit der Skla-ve-rei, ha-be ich oft in den Him-mel ge-schaut.

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

10a) Part. S. 14

Ich weiß, daß sie flie- gen kön-nen.

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

10b) Part. S. 15

Die Wut

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

10c) Part. S. 30

¹⁰⁶ Vgl. Klüppelholz: „Henzes ‚El Cimarrón‘“, S. 99ff.

Der „hohe Himmel“ und der „hohe Ton“ sind also miteinander verbunden. So ein deutliches Zeichen tritt noch einmal in derselben Szene auf, und zwar beim Wort „fliegen“ der Götter. Die Bewegung des Fliegens ähnelt der Welle in der Ton-Melodie. Diese Melismatik ergibt sich aus den Quartan und Quinten, die im gesamten Werk eine besondere Verwendung finden (siehe Notenbeispiel 10b).¹⁰⁷ Die scharfen Dissonanzen werden dagegen eher selten verwendet, aber wenn sie vorkommen, werden sie effektiv eingesetzt. Neben der oben erwähnten direkten Schilderung, fällt ein anderes Beispiel auf, wie der innere Zustand des Menschen wirkungsvoll ausgedrückt wird. In *Die Flucht* äußert Cimarrón seine „Wut“. Der längere Ton und der Oktavsprung nach der kleinen Septime mit dynamischem Kontrast stellen den Zorn des Protagonisten dar. Hier zeigt die Musik ihre illustrierende Kraft (siehe Notenbeispiel 10c).

Eine derartige Bildsprache wird außerdem durch die Nachahmung von Lauten entfaltet und insbesondere in den zwei Szenen *Der Wald* und *Die Maschinen* am deutlichsten herausgestellt. Bei seiner Flucht in den Wald begegnet Cimarrón der Natur. Er imitiert den *Vogelruf* und Bäume, während er das friedliche Waldleben genießt. Die Nachahmung dieser Naturlaute in *Der Wald* erfolgt in zwei längeren Partien intensiv. Anders als kurz vor der ersten Stelle, wo die Instrumentalisten die Imitation des Sängers mit der gleichen Musiksprache quasi begleitend unterstützen, entfalten alle Spieler in der Partie selbst „polyphonisch“ ihre eigene Nachahmung der Naturlaute. Was sie anstreben, ist keine Verklangerung konkreter Dinge der Natur, sondern die Laute eines lebendigen Waldes in etwa 23 (Part. S. 39) bzw. 65 - 72 Sekunden (Part. S. 41). In dieser erstgenannten Partie „pfeifen“ und „schnalzen“ die Spieler gelegentlich und der Gitarrist beschäftigt sich neben seinem Hauptinstrument insbesondere mit raschen Bewegungen mit den Schlaginstrumenten. Die dynamische Betonung der Flötentöne wird dem lautmalerischen Singen des Sängers wie *kr*, *pop*, *waoao* oder *aou* gegenübergestellt. Die kürzeren Töne und die extremen Sprünge sind miteinander vermischt und die Spieler vermeiden Zusammenklänge oder parallel verlaufenden Passagen, sodass alles zu einer musikalischen Darstellung eines bunt-beweglichen Waldes wird. Bis zum Ende der Szene wiederholt sich eine ähnlich musizierende längere Partie.

¹⁰⁷ Jedoch nicht in traditionellem funktionsharmonischen Sinn.

Notenbeispiel 11: *El Cimarrón*, V Der Wald, Part. S. 39

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Durch solch lautmalerisches Imitieren bringt Henze in *Die Maschinen* das Publikum noch einmal an einen neuen Schauplatz und erweitert diesmal die Musik mit theatralischen Elementen. Das Auftreten der ausländischen Ingenieure als neue Herrscher und die Modernisierung der Arbeitsfelder durch technische Neuerungen sind das Thema in *Die Maschinen*. Der erste musikalische und theatralische Mittelpunkt dieser Szene sind die wiederholten Guiro-Schläge des Sängers. Sie geben sowohl das Metrum zur Texterzählung an, als auch die Grundstimmung in der voll maschinellen Zuckersiedlerei. Vergleicht man das Musizieren der Spieler mit der Nachahmung des umfassenden *Waldes* vorher, besitzt das Spiel in *Die Maschinen* eine weitere Dimension: Hier imitiert der Komponist die komplexeren Geräusche der Maschinen. Die Nachahmung erfolgt, nachdem die Ingenieure neuere, größere und schnellere Maschinen in die Felder haben liefern lassen (Part. S. 64f.). Die Szene gliedert sich nach der Beteiligung der Instrumentalisten in drei Teile. Mit dem Sänger zusammen spielen die Instrumentalisten im ersten und letzten Teil auf ihren „eigenen“ Instrumenten sparsam und ausdrucksvoll. Ihr Instrumentalspiel bildet zugleich die musikalische Rahmenbedingung der gesamten Szene: Die dynamisch expressive Mehrstimmigkeitsphrase der Flöte am Anfang und am Ende; die sukzessiven Flageolett-Töne am Anfang bzw. das Spiel auf dem Resonanzkörper der Gitarre am Ende; die

kurze Tonfigur auf einer Trinidad-Gongtrommel am Anfang und deren Ausdehnung durch Tonwiederholung am Ende. Der Gipfel des theatralischen Moments, im Mittelteil dieser dreiteiligen Szene, wird durch das Guiro-Spiel und das Imitieren der Geräusche der Maschinen durch alle Spieler erreicht. Darüber hinaus enthält der Text für diese Partie imitierende Wortbildungen. Der Sänger singt erzählend und imitierend zugleich. Ein deutlicher Moment ist z.B. die Stelle mit dem Wort „Ma-sch.... sch.... sch.... sch-i-nen“.

Notenbeispiel 12: *El Cimarrón*, IX Die Maschinen, Part. S. 64.

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Die betonte Dynamik für dieses Wort verstärkt und begründet die plastische Darstellung. Das Guiro-Spiel des Sängers direkt danach bildet die Bewegung dieser Maschinen mit der Häufigkeit der Schläge nach. Während dieses Guiro-Spiels erfolgt der erste vokale Beitrag der Instrumentalisten. Der Flötist und der Gitarrist stellen ihre Instrumente beiseite und gehen zu den „fremden“ Schlaginstrumenten, damit sie alle, einschließlich des Schlagzeugers, ihre vokale Lautmalerei nun mit ausgewählten Schlaginstrumenten wiederholend untermalen. Die Lautsprache der Instrumentalisten hat keine semantische Bedeutung. Hier handelt es sich jedoch nicht um das Experiment der Sprache, sondern um das

bloße Imitieren der Laute. Die Lautsprache erscheint teils als Nachahmung wie „kr, pop, waoao oder aou“ aus *Der Wald* und teils als Textinterpretation zur Beschreibung des Sängers wie zum Bild der Maschinen selbst („tschm zi brr zumm --- prumm“ usw. z.B. beim Flötisten nach „Ma-sch.... sch.... sch.... sch-inen“), dem der konkreten Apparaten („kr rrr“ nach „Die Sch..r..o..t..mühle zerhackte das Zuckerrohr/der Kollergang pr....e...ss...te den Sa.....ft“) oder dem des Staunens des Cimarrón („u-“ gegenüber „Als ich sah, [...], blieb mit der Mund offen stehn“) (Part. S. 64ff.). Wie in *Der Wald* erschaffen die Spieler hier deutlich einen klang-theatralischen Moment. Die mit den genannten Beispielen ideell verbundene, aber verschiedenartige Nachahmung, taucht in der zehnten Szene *Die Pfarrer* auf. In *Die Pfarrer* erklingt eine Parodie auf die mittelalterliche einstimmige Kirchenmusik. In dieser musikalischen Mimesis, parallel zum Inhalt der Szene, ist die Kritik an der Kirche deutlich erkennbar. Die Gesangsmelodie am Anfang parodiert einen gregorianischen Choral durch den engen Tonumfang, die stufenweise Bewegung und Tonwiederholungen bis zur modalen Schlussformel. Die Kette der „Dreiklänge“ der Gitarre und die dissonant kontrapunktische Melodielinie der Flöte unterstützen diese Stimmung (Part. S. 67ff.).

Notenbeispiel 13: *El Cimarrón*, X *Die Pfarrer*, Anfang, Part. S. 67

The image shows a musical score for the beginning of the scene. It features four staves: two for Cimarrón (Cim.), one for Flöte (Fl.), and one for Gitarre (G.). The Cimarrón parts are in bass clef and show a melodic line with a triplet of eighth notes. The Flöte part is in treble clef and features a dissonant, stepwise melodic line. The Gitarre part is in treble clef and consists of a series of chords, primarily triads. The lyrics are written below the Cimarrón staves.

Zu mei-ner Zeit hat-te es in Cu-ba Je-der-mann mit-dem-Chri-sten-tum, auch die groß-ten Gang-ster.

When I was young, e-very-one in Cu-ba used to call him-self a Christian, e-ven the big-gest gangsters.

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Die „Dreiklänge“ sind zwar harmonisch funktionslos, aber ausreichend um „Tradition“ zu assoziieren. Um die Szene mit dem Schauplatz „Kirche“ als musikalische Satire zu präsentieren, benutzt Henze eine körperliche Aktion des Sängers. Zu Beginn der Szene zeigt er dem Publikum seinen Rücken, so wie ein

Geistlicher im Gottesdienst. Er imitiert während des Singens *übertrieben* einen *Prediger*, indem er offenbar in seinen sinnbildlichen Gesten dem Text folgt. Dies ist eine der schlichten und symbolisch wirkenden kleinen Aktionen des Sängers. Diese Nachahmung ist zwar mit der Musikgeschichte verbunden, aber keine direkte Kritik an der Kirchenmusik. So erfolgt hier ebenfalls die Theatralik durch Klänge, mit denen das Publikum das entsprechende Bild der erzählenden Geschichte vorstellen kann.

Als weitere musikalische Parodie kann die Situationsdarstellung des damaligen Kubas gelten. Die Abneigung gegen den kolonialen Herrscher Spanien wird durch eine *Habanera* (Part. S. 22) in *Der Cimarrón* repräsentiert. Henze macht diese zur Satire, indem er den tänzerischen Rhythmus der Habanera inhaltlich zum unmenschlichen und unmoralischen Verhalten der Ausbeuter in Beziehung setzt. Darüber hinaus stellt er die instrumentalen Klänge durch die Anweisungen wie *süßlich* oder *sentimental* antithetisch gegenüber. Außerdem färbt er das Werk folkloristisch ein: Die Verwendung der Volksinstrumente und der charakteristischen Rhythmen von *Son* in *Die Frauen*, *Toque* der Religion *Lukumi* in *Der Wald* oder *Yoruba*-Rhythmus in *Die Welt*.¹⁰⁸

Die bisherigen Analysen versuchten, den Schwerpunkt auf die Musik und das Musizieren zu legen. Die unterschiedlichen laut- und tonmalerischen Kompositionsmittel weisen darauf hin, dass die Theatralik dieses konzertartigen Bühnenwerkes vor allem durch die bei den einzelnen Erzählsituationen textinterpretatorisch veranschaulichten Klänge hervorgerufen wird. Im Vergleich dazu kommen direkte theatralische Momente durch die körperlichen Aktionen im gesamten Stück seltener vor. Wie wird man die Aktionen der Musiker wahrnehmen? Ihre Rolle und Wirkung werden im folgenden Abschnitt näher untersucht.

3.5.1.4.2 Die Bühne und die Aktionen der Spieler

Die Aussagekraft der Spielanweisungen liegt nicht in deren Anzahl, sondern in deren symbolischer Kompaktheit. Durch diese Anweisungen erscheinen zwei Arten von Aktionen: Erstens die sparsame und effektvolle Verwendung der Requisiten, zweitens die realistischen Körperbewegungen und Laute parallel zum dramatischen Geschehen.

¹⁰⁸ *Toque* wird bei Beschwörungen von Babalu-Ayé, Göttern der Krankheiten gespielt. Vgl. *Musik und Politik*, S. 148.

Eine aufschlussreiche Verwendung von Requisiten durch den Sänger findet z.B. bei der „Kette“ in der dritten Szene *Die Sklaverei* und der „Trommel“ in der achten Szene *Die Frauen* statt. In der letztgenannten Szene werden die Erlebnisse des Cimarrón in Bezug auf Frauen in seinem Leben geschildert. Henze setzt den bereits erwähnten Musikstil Kubas *Son* mit einer klaren Metrik ein. Jeder Instrumentalist spielt ausschließlich sein eigenes Instrument und begleitet das Lied des Sängers. Die auffallende Aktion in dieser Szene ist, dass der Sänger vor dem Beginn der Szene *eine Trommel auf seinem Schoß* bereit hält (Part. S. 54). Der Komponist lässt den Sänger seinen Einsatz selbst bestimmen. In der Partitur existiert kein extra Zeichen für die Trommel, so kann der Sänger *den Son-Rhythmus* „improvisieren“ und seine Textinterpretation ebenfalls rhythmisch unterstützen. Die Rolle dieses Instruments ist es, ein Sinnbild für das Land „Kuba“ zu schaffen. Dies wird noch deutlicher, wenn der Sänger eine Conga oder eine Tumba anstatt einer gewöhnlichen Trommel verwendet. Henze schlägt in der Partitur mehrere Möglichkeiten vor. Mit diesen „symbolischen“ Requisiten erreicht die Szene sowohl eine angemessene ausdrucksvolle musikalische Untermalung, als auch eine visuelle Darstellung.

Eine schwere *Kette* trägt ebenfalls solch eine Mehrdeutigkeit und dazu reichlich Theatralik in sich. Vor dem Konzert müssen die Kette und je eine Holz- und eine Eisenplatte mit den anderen Instrumenten auf der Bühne vorbereitet werden. Die Bewegungslinie des Sängers von der Kette zu den Platten und zurück sollte vorher genau berechnet werden, damit die Aktionen mit diesen Requisiten erscheinen. Am besten stellt man die beiden Platten getrennt links und rechts etwas entfernt vom Sänger auf. Die Kette als Symbol der Abhängigkeit und Unterdrückung ist zunächst leicht zu bemerken. Deswegen kommt sie als das wichtigste Element in der dritten Szene *Die Sklaverei* vor, wo der Sänger gefühlsbetont über deren Schrecken und Grausamkeiten berichtet. Zum Schluss der vorherigen Szene *Der Cimarrón* geht der Sänger zur Platte und bereitet sich auf die kommende Aktion vor. Die neue Szene beginnt mit der Schilderung des keine Ruhe gebenden Tagewerkes und der Sänger *läßt [die] Kette auf [die] Holzplatte fallen*, während er singt. Er *hebt sie dann auf* und hält sie bereit für das nächste Mal. Er wiederholt es insgesamt fünfmal ohne irgendwelche Veränderungen der Lautstärke oder des Verfahrens.

Notenbeispiel 14: *El Cimarrón*, III Die Sklaverei, Anfang, Part. S. 24
(Zeichen für Kette ist ☒)

The image shows a musical score for a Cimarrón. The tempo is marked as 60. The lyrics are: "Um halb fünf Uhr früh lau - te - te der Auf - se - her das A - ve Ma - ri - a. Beim neunten Schlag muß - ten die Skla - ven auf den Bei - nen sein." The score includes dynamic markings like *f*, *ff*, *p*, and *sf*. A specific notation for the chain (☒) is shown above the lyrics "Ma - ri - a".

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Dadurch erinnern diese wiederholten Kettenschläge das Publikum im Verlauf der Szene immer wieder an den aktuellen Schauplatz und die an der Kette liegenden Menschen. Der Sänger scheint allerdings zunächst mit seinen Kettenaktionen, das Heben-und-Fallenlassen, bloß die logische Bewegung eines Spielers zu reproduzieren, jedoch ist diese Aktion einer der wenigen Augenblicke im Werk, wo ein Spieler mit seinem realen Handeln den Moment der Geschichte dramatisch ins Bild setzt. An dieser Stelle muss der Sänger dazu fähig sein, den inneren Zustand der leidenden und auf Befreiung hoffenden Menschen mit einem einzigen Requisit und einer kleinen Aktion theatralisch zu vertreten. Die Verwendung der Kette taucht nochmals in der nächsten Szene *Die Flucht* auf. Die Flucht des Cimarrón verändert das Sinnbild der Kette wesentlich. Das Symbol der Abhängigkeit und der Unterdrückung wandelt sich zu einem Befreiungssignal. Umso expressiver ist, dass der Schlag mit der Kette nur ein einziges Mal im entscheidenden Zeitpunkt vorkommt (Part. S. 31, 2. System).¹⁰⁹ Dabei ist das Material der Platte, die diesmal aus Eisen ist, von Relevanz: Die beim Zusammenschlagen erzeugte Lautstärke scheint analog mit der verschärften Situation verbunden, sodass die Lautstärke der darauf fallenden Kette mit der verschärften Situation verbunden erscheint. Je spektakulärer die Geschichte wird, desto eindrucksvoller tritt die Kette inklusive Platte auf. So lassen die zu konkreten Äußerungen verwendeten Requisiten, wie Kette und Trommel neben dem erwähnten Guiro in *Die Maschinen*, durch den Sänger die Theatralik entstehen.

Im Vergleich zum Gebrauch der Requisiten gibt es auch einige symbolische Körperhaltungen der Musiker, um den Inhalt des Stückes zu kommentieren. Neben der erwähnten Anfangsaktion des Sängers in *Die Pfarrer*, verhält sich

¹⁰⁹ Anders als in *Die Sklaverei*, spielt der Kettenschlag des Sängers nicht nur allein eine wichtige Rolle, sondern auch in Verbindung mit anderen theatralischen Aktionen. Aus diesem Grund wird die Szene *Die Flucht* im Folgenden noch einmal thematisiert.

der Flötist so ähnlich wie in *Der schlechte Sieg*, während er auf einer Mundharmonika eine Parodie der US-amerikanischen Nationalhymne musiziert.

Notenbeispiel 15: *El Cimarrón*, XIII Der schlechte Sieg, Part. S. 88

The image shows a musical score for three parts: two vocal parts (Cim.) and one flute part (Fl.). The vocal parts are written in bass clef and have lyrics in German and English. The flute part is written in treble clef and has a dynamic marking of *p*. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *ff*. The lyrics are: "und wenn ih - nen ein schö - nes Mäd - chen ü - ber den Weg lief, hieß es gleich: Fu - cky fu - cky! Fu - cky fu - cky!" and "And when - ev - er a pret - ty wo - man came some-where near them, then they'd say: "Fuck - y! Fuck - y! Fuck - y! Fuck - y!"

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Der Flötist spielt diese parodisierende Melodie mit dem Rücken zum Publikum.¹¹⁰ Durch diese musikalische Parodie und die Körpersprache drückt er eine negative Haltung den Amerikanern gegenüber aus, da sie im Begriff waren, durch ihre Intrigen einen neuen Kolonialismus zu verursachen. An einer anderen Stelle erlebt das Publikum eine weitere visuelle Äußerung, nämlich in der letzten Szene *Das Messer* durch den Sänger. Das Thema „Messer“ als ein Zeichen für die kämpferische Lebensgeschichte des Cimarrón, deutet hier zugleich auf den Schutz vor zukünftigen lebensbedrohenden Kämpfen hin. Der mit einer freien Singweise begonnene Gesang des Cimarrón wandelt sich am Ende des Stückes zu einem „normalen Sprechen“. Das Spiel der Instrumentalisten dieses Abschlussteils kehrt zu sehr leise intonierter Musik des Anfanges zurück, indem das Werk mit der gleichen klanglichen Stimmung umrahmt wird. Zu Beginn der Szene nimmt der Sänger eine auffällige Haltung ein: Er *sitzt aufrecht, die Hände auf den Knien, bewegungslos* (Part. S. 94). Dies erzeugt, parallel zum Klang der Musik, das Bild eines abschließenden ruhigen und willensstarken Moments.

Die erwähnte Körperhaltung des Sängers bzw. des Flötisten bleibt bestehen, um die erforderlichen theatralischen Momente entstehen zu lassen. An diesem

¹¹⁰ Der Flötist der Uraufführung, Zöller, berichtet, dass er diese Partie nicht mit einer Mundharmonika (wie in der Partitur gefordert), sondern mit einer Harmonetta (mit Tastatur) gespielt hat, um alle Töne gewinnen zu können. Vgl. Henneberg: *El Cimarrón*, S. 46.

Punkt fallen zwei Szenen des Werkes auf, in denen keine augenblickliche körperliche Haltung der Spieler, sondern die dramatische dauerhafte Handlung dargestellt werden: Die mehrfach bedeutsame vierte Szene *Die Flucht* und die zwölfte *Die Schlacht von Mal Tiempo*. Der aufgebrachte Cimarrón flüchtet und nimmt hinterher an der wilden Schlacht teil. Beide Szenen sind sowohl musikalisch als auch theatralisch ein Höhepunkt innerhalb des Werkes.

3.5.1.4.2.1 *Die Flucht*

Die Flötenstimme, die in der vorherigen Szene, *Die Sklaverei*, mit wechselnder Dynamik und vor allem spieltechnisch sehr schwierigen Mehrstimmigkeits-Ketten das Leiden und die Klagen der Sklaven ausdrückt, führt diese Stimmung weiter mit Klappergeräuschen in der vierten Szene. Dem Flötisten folgend, erzeugen der Gitarrist und der Perkussionist tonlose Schlagwellen mit starker dynamischer Betonung ca. 50 Sekunden lang zu Beginn der vierten Szene, indem der Gitarrist auf den Gitarrenkörper klopft und der Perkussionist Log-drums und Bambustrummeln spielt. Dieser spannende Anfangsteil deutet die kommenden Ereignisse an.

Die Dramatik beginnt mit dem bereits erwähnten Satz: „Eines Tages hielt ich es nicht mehr aus“. Lange vor diesen entscheidenden Worten des Sängers spielt der Flötist pro Sekunde einen Schlag auf Tamtams, dem der Sänger und die anderen Instrumente folgen. Dieser Schlag funktioniert nicht nur als metrische Führung, sondern auch als Andeutung des kommenden Geschehens, so wie als Signal für den Kampf des Cimarrón ums Überleben. Die rhythmische Führung des Flötisten führt mitten in die Aktion der Flucht. Direkt nach dem Satz beginnt der Sänger mit seiner Bewegung, die ausdrückt, was er vorhat: Er macht verstohlene Schritte, um dem gräulichen Aufseher nicht aufzufallen. Hierfür wird in der Partitur eine betonte einzelne Sekundenangabe verwendet. Der Sänger soll für jeden seiner Schritte eine Sekunde benötigen. „Im Begriff zu flüchten“, wird dadurch spannend, indem der Cimarrón seine zwei bzw. drei Schritte beim *Bleibt stehen* zwischendurch unterbricht.¹¹¹ Die Musik interpretiert die Schritte des Sängers, vor allem durch die dynamische Steigerung und das beschleunigte Tempo mit den allmählich sich vermehrenden, aufwärts strebenden Tönen. Die Musik ist die genaue Illustration der Bewegung des Sängers, der das äußerst vorsichtige Verhalten und die Angst vor dem Scheitern des Plans durch die

¹¹¹ Siehe Notenbeispiel 8.

verzögerten Schritte repräsentiert. Hier treffen die Theatralik der Musik und der Bewegung an einem Punkt zusammen.

Die Schritte gehen *bis zur Eisenplatte*, die für die Bewegungslinie des Sängers etwas beiseite steht. Um seine Flucht erfolgreich weiterzuführen, wirft der Cimarrón einen imaginären Stein in die *Fresse* des Aufsehers (Part. S. 31). Dies geschieht genau zum Zeitpunkt der bereits erwähnten Kettenaktion des Sängers. Diese Handlung verursacht eine schnelle Verfolgungsjagd bis zum Ende der Szene. An diesem Punkt beteiligen sich alle Musiker an den weiteren Aktionen. Die Mischung der realistischen Laute der Menschen und der stark improvisierten Musik führt zu einer ebenfalls realistischen Inszenierung des Aufruhrs. Das Ruf-Pfeifen des Sängers, die schreienden Worte der Gitarristen durch ein Megaphon *Haltet ihn fest!* (Part. S. 31) und die Trillerpfeife des Flötisten unterstützen die Schilderung der Hektik der Flucht.

Notenbeispiel 16: *El Cimarrón*, IV Die Flucht, Part. S. 31

läßt die Kette auf die Eisenplatte fallen
drops the chain on the metal sheet.

0 1 2 3 4 5 6

Cim.
ich ha-be gut ge-trof-fen.
Das weiß ich, denn er schrie:
Ich rann-te und blieb nicht mehr ste-hen, bis ich al-lein war, in den Ber-gen, im Wald.

Cim.
I hit him good and hard.
I knew that, for he screamed:
I ran off and did not look back un-til I was alone in the mountains, in the woods.

Fl.
(Maultrommel)
(scacciapensieri)
f Devo's harp

G.
durch Megaphon
Through a megaphone
v. ff Hal-tet ihn fest!
ff "Don't let him go!"

P.
2 improvisieren, leichtfüßig in maximaler Geschwindigkeit das Instrumentarium durchwandernd und dazu wild pfeifend (die Verfolger imitieren)
improvising, wandering nimbly through the instruments with the utmost speed, whistling wildly (imitating the pursuers).

2 improvisieren, leichtfüßig in maximaler Geschwindigkeit das Instrumentarium durchwandernd und dazu wild pfeifend (die Verfolger imitieren)
improvising, wandering nimbly through the instruments with the utmost speed, whistling wildly (imitating the pursuers).

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Darüber hinaus funktionieren das *Keuchen*, die *Angstschreie* und die späteren *Triumphschreie* (Part. S. 32), die durchaus real erscheinen, als ein Zeichen für die gelungene Flucht. Um ungleichmäßige Atemzüge bei der Flucht und die Angst darzustellen, benutzt der Sänger einen stark kontrastierenden Tonhöhenwechsel und eine rasch verlaufende Tongruppe mit extremen, manchmal über Dezimen reichenden Sprüngen, Triller und Falsettklängen.

Notenbeispiel 17: *El Cimarrón*, IV Die Flucht, Singstimme, Part. S. 32

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Der Gitarrist und der Perkussionist unterstützen die Szene mit improvisierendem Schlagzeugspiel. Dem Publikum wird während der hektisch verlaufenden Musik der Schauplatz genau vor Augen geführt. Die Bedeutung in der Darstellung dieser Szene liegt in der möglichst realistischen Inszenierung. Solch ein Moment ist besonders aufschlussreich, weil er den dramatischen Wandel der Situation verdeutlicht und dadurch zusätzlich die Farbigkeit des Theaterstückes markant herausstellt. Einen weiteren imaginären Schauplatz auf der Konzertbühne bietet die zwölfte Szene *Die Schlacht von Mal Tiempo* mit einer größeren Dimension hinsichtlich des musikalischen und theatralischen Ausdrucks.

3.5.1.4.2.2 *Die Schlacht von Mal Tiempo*

Die aktive Teilnahme des Cimarrón im Kampf gegen die Spanier ist ein großes Thema im zweiten Teil des Werkes. Um die Unabhängigkeit und ein besseres Leben zu kämpfen, eilt Cimarrón mit seinen Kampfgenossen, nur mit *grossen Messern* bewaffnet, ins Schlachtfeld. Die aufrührerische Stimmung der vorherigen Szene *Der Aufstand* führt zur wirklichen Schlacht, einer atemberaubenden Situation: Die feindselige Begegnung mit den Gegnern, der körperliche Einsatz zum Kampf, die Niederdrückung des Aufstands sowie die grausamen Mordtaten. Zur anschaulichen Darstellung des lebhaften Kampfs werden zwei musikalische Gruppierungen verwendet: der Sänger mit seinen vielfältigen Lautimitation neben dem Singen des Textes und die Instrumentalisten mit ihrem aggressiven Schlagzeugspielen neben gelegentlichen vokalen Einschüben wie „Schreie“.

Beim Singen des Textes mit festgelegten Tonhöhen wechselt der Sänger mit intensiver lautmalerischer Nachahmung. Das zwischentextliche freie Imitieren ist nun von „keuchen“ oder „schreien“ aus der Szene *Die Flucht* wesentlich erweitert worden. Der Sänger imitiert sowohl mit Laut- als auch mit Gebärdensprache die kämpfenden Menschen. Dazu kommen Geräusche wie

spitzer Schrei, kreischen, wildes Lachen oder *Tremolo mit der Hand vor dem Mund*, um nur einiges zu nennen. Gegen Ende der Szene wird die Melodie des Textes gleichfalls klanglich verstärkt und führt zu einem charakteristischen intervallischen Kontrast. Die intensive Verwendung der „schärferen“ Intervallkette zusammen mit extremen Tonsprüngen in der Gesangsstimme, ist eine einmalige extreme Erscheinung im gesamten Werk.

Notenbeispiel 18: *El Cimarrón, XII Die Schlacht von Mal Tiempo*, Singstimme, Part. S. 81

Cim.
P
 Zum Schluß la - gen ü - ber - all klei - ne Spa - nier - kop - fe zwi - schen den A - na - nas - tau - den.

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Diese streng syllabische Melodie folgt nicht der Artikulation der Sprache, sondern strebt nach einer radikalen Hin- und Herbewegung der Töne, um den durch den Kampf erschöpften Menschen zu imitieren, und damit das Singen innerhalb der Situation auf der Bühne - die spanischen Opfer nach der Schlacht - expressiver zum Ausdruck kommt.

Der Komponist praktiziert in dieser Schlachtszene eine aufschlussreiche Methode der Improvisation, insbesondere den Flötisten und den Gitarristen betreffend. In der Partitur wird eine Reihe von Schlaginstrumenten für jeden Instrumentalisten angegeben. Blickt man auf die bereits beschriebene Bühnendisposition zurück, erkennt man die gezeichneten Bewegungsbereiche des jeweiligen Musikers wieder.¹¹² Die hier angegebenen Schlaginstrumente sind praktisch all jene, die in jedem der abgegrenzten Bereichen vorkommen. Nun folgt ein Moment, in dem alle mit „eigenen“ Schlaginstrumenten improvisieren. Henze führt selten ein bestimmtes Schlagzeug für eine konkrete Stelle in der Partitur an. Die fünf mit Zeichnungen illustrierten Partiturseiten zeigen nur Anfang und Ende, Richtung, Intensität und metrische Hinweise zu den Klängen. Die Spieler folgen prinzipiell diesen Angaben. Es bleiben jedoch höchst freie und eigenwillige Entfaltungsmöglichkeiten der Klänge für jeden Instrumentalisten offen, indem sie die passenden Instrumente selbst wählen. Sie kombinieren sie

¹¹² Siehe Abbildung 3.

auch je nach Situationen beliebig, um ein eigenes individuelles Klangresultat zu erreichen. Darüber hinaus beflügelt das schöpferische Partiturbild des Komponisten das fantasievolle Musizieren der Musiker. Auf das Fünfliniensystem und eine klare Taktbezeichnung hatte Henze vor diesem Werk im Grunde genommen nie verzichtet. Nur gibt er häufig statt einer genauen Taktbezeichnung Sekunden als Zählzeit an. Zu den für ihn „neuen“ improvisierten Partien lässt er in seiner Partitur die im Zickzack verlaufenden Linien manchmal bestimmte Formen, wie Augen, gestreckte Hände oder Gesichter bilden. Ein solches Bild greift selbstverständlich in die Interpretationsmöglichkeit und Assoziationen der „freien“ Improvisation der Musiker ein.

Erinnert man sich an den grundlegenden geistigen Hintergrund des Werkes, denkt man unter anderem an dessen „politische“ Kraft. Die politische Bedeutung, eine kleine musik-theatralische Form wie dieses Werk zu schaffen, liegt zweifellos in der leichten Aufführungsmöglichkeit vor vielen Menschen. Diese kompositorische Absicht gehört ebenfalls zum „politischen“ Gedanken Henzes. Es bleibt jedoch weiterhin problematisch, ob die Musik in ihrer Form des Werkes mit der Politik übereinstimmt. Auf jeden Fall leitet der Komponist die Musiker in *Cimarrón* zu einem kritischen Denkvermögen an, damit die Musik möglichst eine entsprechende „politische“ Theatralik erhält. So ist *Cimarrón* insofern eine „politisch gefärbte“ Musik, als das sie ein deutlich sozialkritisches Thema besitzt.

Die Grundidee der im vorherigen Abschnitt beschriebenen „klanglichen“ Theatralik durch die Instrumentalisten wohnt in der Kampfszene weiterhin inne. Sie bereichert die Ausdrucksdimensionen in besonderem Maße durch die instrumentale Improvisation und resultiert schließlich in einem gezielt theatralischen Hörerlebnis. Die so erzeugte Theatralik durch den Text, die Musik und die Aktionen bildet hier ihre ideale Form und die Dimension des Werkes lässt sich hier am deutlichsten erkennen. Henze sagte, dass es interessant zu sehen gewesen sei, „wie am Schluß der wochenlangen Proben eine musikalische Einheitlichkeit zustande kam [...]“.¹¹³ Solch eine Einheitlichkeit gewinnt man, wenn bei jeder Aufführung die höchste Qualität in der Übereinstimmung von Musik und Theater angestrebt wird.

Den Beginn einer „neuen“ musik-theatralischen Form macht das Vier-Mann-Konzert *Cimarrón* anschaulich. Das nächste Werk *Natascha* präsentiert eine sich weiter an das Theater annähernde Form des Konzerts.

¹¹³ *Musik und Politik*, S. 146.

3.5.2 *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer* (1970-1971)

3.5.2.1 Die Entstehung

Henze komponierte zwei Werke der *action music* hintereinander: Direkt nach *Cimarrón* entstand *Natascha*. Die Gewohnheit Henzes, mehrere Werke gleichzeitig zu konzipieren und zu komponieren, bleibt unverändert. Neben *Natascha* brachte er etwa in der gleichen Zeit noch zwei Instrumentalkonzerte im Auftrag von Paul Sacher zur Uraufführung, darunter das *Konzert*, das dritte Werk der *action music*. Die ersten drei Kompositionen in Konzert-Form vollendete Henze bis zum Jahr 1971. So fand seine erste intensive Beschäftigung mit *action music* zwischen 1969 und 1971 statt, während er die beiden letzten Werke *Cubana* und *River* ab 1973 komponierte.

Der Hintergrund der Entstehung von *Natascha* ist weniger ereignisreich als der von *Cimarrón* und wird von Henze nicht ausführlich berichtet. Zum Werk erwähnt Henze in seiner Autobiographie nur kurz, dass er im Herbst und Winter 1970/71 etwas ziellos herumgereist sei und dirigiert habe und ein Stück Podiumstheater komponiert hätte: *Natascha*.¹¹⁴ Die Gedichte über eine verwirrende Reise-Geschichte eines jungen Links-Bourgeois vor dem Hintergrund der Stadt Berlin, die Salvatore gerade geschrieben hatte, erschien Henze hinsichtlich seiner politischer Auffassung für ein neues musik-theatralisches Stück geeignet. Man vermutet nun, dass Henze an die positive künstlerische Zusammenarbeit mit Salvatore nach der ersten erfolgreichen Komposition *Versuch über Schweine* aus dem Jahr 1969 noch einmal anknüpfen wollte.

Die Figur der Natascha Ungeheuer tritt im Stück nicht als eine reale Person auf. Ihr Name gleicht dem einer Berliner Malerin, die wirklich in Kreuzberg lebte. Ob die Figur des Werkes mit jener Malerin identisch ist, konnte der Komponist nicht mit Sicherheit bejahen, weil Salvatore und er damals die Malerin nicht persönlich kannten. Salvatore soll nur gewusst haben, dass der Name Natascha Ungeheuer aus dem studentischen Milieu im damaligen Berlin stammt. Die Künstlerin lud anscheinend regelmäßig Studenten zum Essen und zu Diskussionsrunden ein. Dieser Akt der Einladung symbolisierte ihre Unterstützung für die revolutionären Aktivitäten der linken Studenten.¹¹⁵ Henze macht es deutlich, dass Salvatore den Namen „losgelöst von der Person, die ihn trägt, als

¹¹⁴ Vgl. *Reiselieder*, S. 371.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 372.

Metapher benutzte“.¹¹⁶ So schrieb Salvatore den Text wahrscheinlich ohne persönliche Zeugnisse der wirklichen Natascha Ungeheuer und ermöglicht dadurch die künstlerische Darstellung.

Henze nannte *Natascha* ein „Berliner Requiem“, da im Gedicht Berlin als Labyrinth erscheint und der Text ein dunkles Stadtbild liefert.¹¹⁷ Hier werden die Revolution, der Klassenkampf, die bestehende Gesellschaftsordnung und die Suche nach eigener Identität und Sicherheit zum Thema gemacht. In seinem einzigen Artikel über das Werk mit den kurz gefassten Werkinformationen beschreibt Henze Berlin und seine Erinnerung an Stadt in Hinsicht auf seine persönlichen Eindrücke vor der Übersiedlung nach Italien. Er sagte, dass er eigentlich aus West-Berlin von Deutschland wisse, und dass sein persönliches Berlin- bzw. Deutschlandbild in Zusammenhang mit seinem politischen Engagement klarer geworden sei.¹¹⁸ Weil Henze nach der Abwendung von seinem Heimatland und angesichts seines politischen Engagements im Umkreis der Berliner Studentenbewegung seine Bestätigung fand, war es selbstverständlich für ihn, diese konkreten Ereignisse als Gegenstand seiner Kunst zuzulassen.

Dabei spielten auch seine Kuba-Erlebnisse eine Rolle. Henze lernte Kultur und Gesellschaft durch die Bekanntschaft mit kubanischen Künstlern wie dem Filmregisseur Tomás Gutiérrez Alea (1928 - 1996) oder dem Komponisten Carlos Fariñas (1934 - 2004) und ebenfalls Überlegungen in Bezug auf den Unterschied zwischen revolutionärer und bürgerlicher Musik kennen. Den bekannten Film von Gutiérrez Alea *Memorias del Subdesarrollo* erwähnt er in seiner Autobiographie und interpretierte ihn als Film „über die Schwierigkeiten, in der Revolution zu leben, ohne an ihr teilzunehmen“.¹¹⁹ *Natascha* steht jedoch in keinem offensichtlichen Zusammenhang mit dem Film, außer hinsichtlich der ähnlichen geistigen Verfassung beider Protagonisten in der Komposition und im Film. Die Erfahrungen in Kuba sind weiterhin in *Natascha* eingedrungen, obwohl die mittelamerikanische Klang-Atmosphäre deutlich zurückhaltender ist als in *Cimarrón*.

Natascha entstand in einem relativ kurzen Zeitraum im Auftrag der *Union Europäischer Rundfunkanstalten*. Wie auch *Cimarrón* komponierte Henze das Werk für konkrete Musiker, die im folgenden Abschnitt näher beschrieben

¹¹⁶ *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer*, Partitur, Mainz o. J. (unveröffentlicht), unnummerierte Seite IV.

¹¹⁷ *Reiselieder*, S. 372.

¹¹⁸ Vgl. *Musik und Politik*, S. 160.

¹¹⁹ *Reiselieder*, S. 317. Gutiérrez Alea: *Memorias del Subdesarrollo* (Erinnerungen an die Unterentwicklung), Kuba 1968.

werden. Die *Show* für insgesamt 17 Spieler wurde am 17. Mai 1971 im Teatro Olimpico in Rom unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt.

3.5.2.2 Instrumentarium und Bühnendisposition

Die vier Klangebenen, die in *Cimarrón* durch je einen Spieler verkörpert wurden, werden in *Natascha* auf Ensembleklänge vergrößert. Die positive Erfahrung mit eng befreundeten Musikern in der Arbeit an *Cimarrón* forderte den Komponisten wiederum heraus, ein weiteres Musiktheaterstück im größeren Umfang zu verwirklichen. Das Orchester mit 17 Musikern besteht aus einem Vokalist, einem Schlagzeuger, einem Hammondorgelspieler, einem Klavierquintett, einem Blechquintett und einer Jazzgruppe mit vier Spielern. Für die Rolle des Vokalisten und des Perkussionisten setzte Henze wieder den Bariton William Pearson und den Schlagzeuger Stomu Yamash' ta aus dem *Cimarrón*-Ensemble ein. Weitere Musikgruppen waren *The Fires of London* von Peter Maxwell Davies (*1934), das *Philip Jones Brass Ensemble* und die *Free Jazz Gruppe Gunther Hampel* aus Köln. Hinzu kam der Hammondorgelspieler Guiseppe Agostoni. Im Gegensatz zu *Cimarrón* wird hier ein Zeichengeber, ein „Koordinator“, erfordert. Bei der Uraufführung übernahm der Komponist selbst diese Rolle. *Natascha* ist ebenfalls ein konzertartiges Bühnenstück wie *Cimarrón*, in dem der Kern des Stückes das Miteinander-Musizieren der Instrumentalisten ist. Im Vergleich zu *Cimarrón* wird hier die dramatische Ausstattung erweitert. Der Sänger und die Instrumentalisten werden ohne Ausnahme modern und symbolisch gekleidet und benötigen häufiger mehrere Requisiten.

Der Vokalist verkörpert den Protagonisten, einen jungen Bourgeois. Der erste äußerliche Eindruck des Sängers soll provozierend wirken, da er *jeans, ein buntes hemd, eine alte army-jacke, eine enorme dunkle brille* trägt. Er erzählt die Geschichte einer beschwerlichen Reise in die Wohnung der Natascha Ungeheuer. Seine Figur ähnelt der des *Cimarrón*, da er hauptsächlich alleine singt, spricht und agiert, während die Instrumentalisten nur gelegentlich mitwirken. Für das Spiel benötigt er Requisiten wie eine Landkarte, einen Sextanten, ein Fernglas und ein Stück Papier und in der fünften Szene speziell ein Megaphon.

Der Schlagzeuger genießt eigenen breiteren Klangraum. Er hat ein Autowrack als Resonanzkörper, dessen Inneres für das Publikum gut sichtbar sein soll. Darin werden die Schlaginstrumente nach Belieben von dem Schlagzeuger selbst zusammengestellt. Der Komponist verzichtet daher in der Partitur auf die

Auflistung, sondern empfiehlt einige als Beispiele: *wood-blocks*, *donnerblech*, *hängend becken* oder *trommeln* usw. Henze legt außerdem sechs zu verwendete verschiedene Materialien fest: Stahl, Aluminium, Gummi, Holz, Glas und Fell. Während er in *Cimarrón* mit zahlreichen konkreten Schlag-instrumenten die „klangliche“ Position des Schlagzeugers betont, verleiht er in *Natascha* dem Perkussionisten seine „spielerische“ Bedeutung bereits durch die selbständige Auswahl der Instrumente. Neben seinem Autowrack bespielt der Perkussionist außerdem Flexaton und Pauken, die außerhalb des Autowracks positioniert werden. Er trägt einen Monteuranzug, in dessen großen Taschen Sonnenbrille, Kaugummi und Mundharmonika stecken. Es ist offensichtlich, dass der Monteuranzug und das Autowrack des Perkussionisten das Proletariat symbolisieren. Seine auffallende aktive Teilnahme am Werk bestätigt die Bedeutsamkeit seiner Rolle.

Das Ensemble *The Fires of London* von Peter Maxwell Davies übernahm die Partie des Klavierquintetts. Der Komponist besetzt das Ensemble mit einem Flötisten, einem Klarinettenisten, einem Violinisten, einem Cellisten und einem Pianisten wie bei *Pierrot Lunaire* von Schönberg. Die fünf Spieler haben blutverschmierte Kittel an, darüber hinaus zeigt sich jeder mit einem verletzten Körperteil: Es kann ein Auge, ein Bein, ein Arm, der Hals, oder auch der Kopf sein. Mit dieser auffallenden Kostümierung beabsichtigt der Komponist, „die Krankheit der Bourgeoisie, ihrer Musik, ihrer Moral, das Leiden der an sich selbst erkrankten Klasse“ zu offenbaren.¹²⁰ Das Bild der kraftlosen Ärzte mit ihren Gipsverbänden ruft bereits optisch eine bedrückende Atmosphäre hervor. Der Violinist und der Cellist spielen jeweils ein weiteres Instrument, welches mit einem Kontaktmikrofon ausgestattet ist. Elektrisch verstärkte Instrumente treten nur bei diesen beiden Spielern auf.

Das zweite Quintett in *Natascha* ist für Blechbläser mit einem Hornisten, zwei Trompetern, einem Posaunisten und einem Tenor-Tubisten. Für das Quintett behält der Komponist außer den charakteristischen Kostümen eine besondere Position auf der Bühne vor. Ein Podest, „das möglichst turmartig wirken“ soll, muss für das Quintett eingerichtet werden.¹²¹ Es platziert das Podium vorn links etwas erhöht. Henze erklärt seinen Auftritt als „ein Treffen von alten Landsern“.¹²² Auf „Wachttürmen“ sitzend, evoziert das Quintett ein Bild von „Heimschutz, Werkschutz, Wach- und Schießgesellschaft“.¹²³ Das

¹²⁰ *Musik und Politik*, S. 162.

¹²¹ *Natascha*, Partitur, S. XIII.

¹²² *Musik und Politik*, S. 162.

¹²³ Ebd.

Quintett trägt „bürgerliche“ Hemdsärmel, alle haben Motorradhelme auf dem Kopf. Der Tubist trägt als Einziger zusätzlich einen Chapeau-Claque. Was Henze in *Natascha* charakteristisch besetzt, ist eine Jazzgruppe. Er verwendete verschiedene Jazz-Elemente in seinen Werken. Diesmal ließ er mit der Free Jazz Gruppe von Gunther Hampel (*1937) eine reale Jazz-Band auftreten. Die Gruppe besteht aus einem Bassklarinettisten, einem Saxophonisten, einem Posaunisten und einen Kontrabassisten. Anders als in *Cimarrón*, wo die Musiker auch einige Schlaginstrumente spielen, bleiben die Instrumentalisten in *Natascha*, mit nur wenigen Ausnahmen, meistens innerhalb ihres eigenen Klangraums. Diese Ausnahme gilt für die Jazzgruppe: Der Bassklarinettist spielt noch Flöte, Okarina, Vibraphon und kleines Schlagzeug, der Violinist weiter eine Viola und der Saxophonist eine Klarinette. Die Jazzgruppe soll, ebenso wie der Organist und der Zeichengeber, auffallende „phantasievoll“ bunte Kleidung tragen. Wie gezeigt, gibt der Komponist hier viele Impulse durch die Kostümierung der Musiker. Jede Gruppe präsentiert aussagekräftige assoziierte Figuren eines Gesellschaftsbildes. Diese Darstellung auf der Bühne wird im Lauf des Stückes jedoch nicht verändert, sondern bleibt ein fest installiertes Bühnenbild wie in *Cimarrón*.

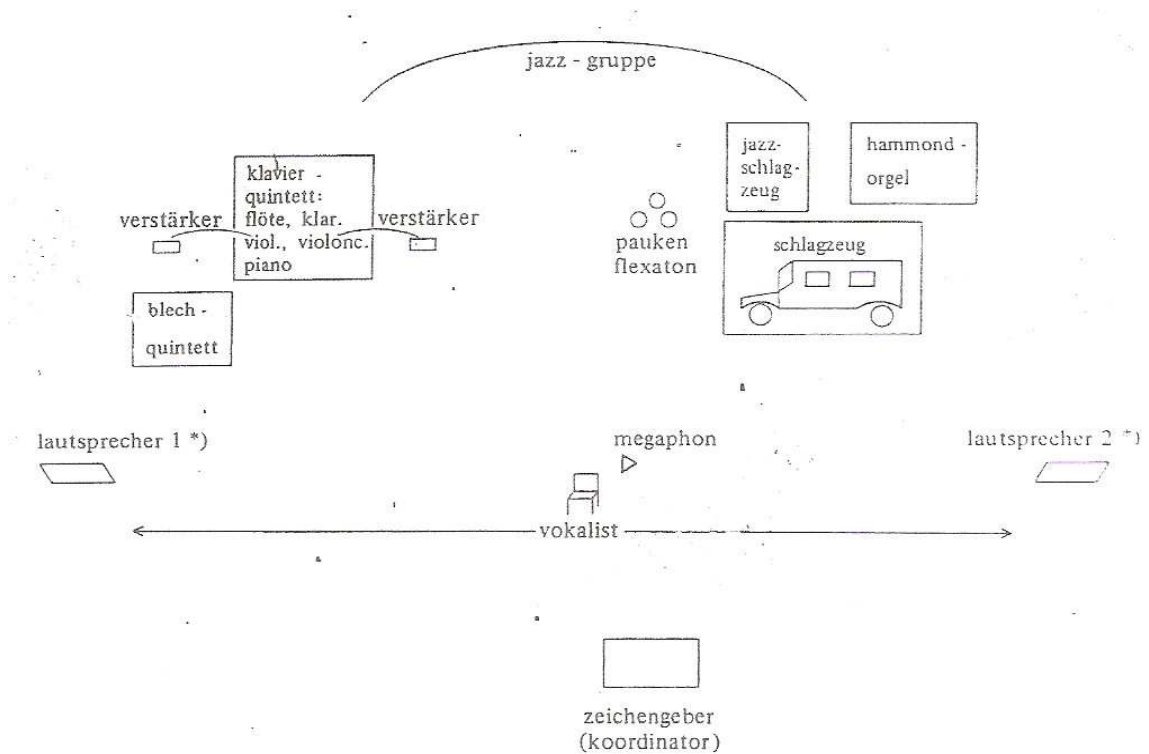
Neben der auffallenden Ausstattung der Aufführenden ist in diesem Stück die Verwendung des Tonbands kennzeichnend. Das vorbereitete Tonband wurde zum ersten Mal in Henzes Werken als wesentlicher Bestandteil eingesetzt. Henze ließ die Aufnahme während des Komponierens in den Studios der Technischen Universität Berlin produzieren. Der Techniker Rüdiger Rüfer (*1933) bespielte das Band mit *Stimmen (Menschenmenge)*, *Straßenlärm*, *Beatmusik*, *Militärmusik*, *einem Akkord aus der „Sinfonia N.6“ vom Komponisten*, *Vibrationen eines Flexatons*, *Autohupen* und *einem 14-stimmigen Cluster*.¹²⁴ Neben diesem klanglich effektvollen Einsatz ist das Tonband auch inhaltlich konstitutiv, indem z.B. die Stimme der imaginären Natascha Ungeheuer wiedergegeben wird. Die elektrische Klangwirkung wird verstärkt durch zwei weitere Lautsprecher, Verstärker und die gelegentliche Benutzung von Kontaktmikrofonen.

Henze schlägt für dieses Werk ebenfalls einen Bühnensitzplan vor. Die folgende Abbildung zeigt die Bühnenaufstellung des Komponisten, ergänzt durch die Verfasserin. An der Art der Aufstellung der Lautsprecher in der Partitur, die entweder links oder rechts des Podiums positioniert sind, oder „auch nach *gegebenheit gegenüber dem podium (hinter dem Publikum)*“ angebracht werden können, erkennt man die Absicht Henzes, den Raum für plastische Klangeffekte auszunutzen. Da er als Aufführungsort außer den Konzertpodien, Sporthallen

¹²⁴ Vgl. *Musik und Politik*, S. 155f.

oder offene Plätze gleichfalls für möglich hält, sollte man je nach Aufführungsbedingung auf die akustische Wirksamkeit achten.

Abbildung 4: Die Orchesterdisposition



© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

3.5.2.3 Der Text und die Form

Salvatore veröffentlichte 1971 ein Gedichtband unter dem gleichnamigen Titel.¹²⁵ Außerdem enthält der Band zwar den gleichen Titel wie die Komposition *Natascha*, jedoch die Texte zu *Versuch über Schweine* und die weitere Gedichte ebenfalls. Anders als Enzensberger, der in *Cimarrón* und *Cubana* Texte anderer Autoren für die Musik bearbeitete, verwendete Salvatore sowohl für *Versuch über Schweine* als auch für *Natascha* sein eigenes Textmaterial und richtet es für Henzes Musik ein. So trägt es zum besseren

¹²⁵ Gastón Salvatore: *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer*, Gedichte, Neuwied und Berlin 1971.

Verständnis bei, wenn die beiden Textexemplare kurz miteinander verglichen werden. Salvatore verfasste die Gedichte zuerst 1967/68 und schrieb sie später für die Musik um.¹²⁶ Die Veröffentlichung der Originalgedichte erfolgte jedoch erst nach der Fertigstellung der Partitur Henzes. Die Gedichte sind länger und inhaltlich umfangreicher als die der elf Szenentexte der Komposition. Die folgende Tabelle zeigt einen inhaltlichen Vergleich der beiden Texte.

Tabelle 6: Vergleich der Textvorlage

Original-Gedichte	Texte zur Musik
Planimetrie	1. planimetrie
Die verschleierte Boten	3. die verschleierte Boten
Erster Exkurs: Natascha Ungeheuer singt in ihrer Wohnung in Kreuzberg ein Galgenlied	10. sprachübung (galgenlied)
Belästigungsversuche	2. belästigungsversuche
Bestandaufnahme der Boten	3. die verschleierte Boten
Zweiter Exkurs: Natascha Ungeheuer singt in ihrer Wohnung in Kreuzberg ein Weihnachtslied	gestrichen
Der lustlose Aufpasser	4. der lustlose aufpasser
Einleitung in die schwierige Bourgeoisie	5. einleitung in die schwierige bourgeoisie
Die schwierige Bourgeoisie, Erster Rückkehrversuch	5. einleitung in die schwierige bourgeoisie
Die schwierige Bourgeoisie, Zweiter Rückkehrversuch	gestrichen
Die schwierige Bourgeoisie, Dritter Rückkehrversuch	6. rückkehrversuche in die bourgeoisie
Dritter Exkurs: Natascha Ungeheuer singt in ihrer Wohnung in Kreuzberg ein Kinderlied	gestrichen
Die schwierige Bourgeoisie, Vierter Rückkehrversuch	7. (keine Überschrift)
Die schwierige Bourgeoisie, Fünfter Rückkehrversuch	8. deutsches lied
Die schwierige Bourgeoisie, Sechster Rückkehrversuch	gestrichen
Die schwierige Bourgeoisie, Siebter Rückkehrversuch	gestrichen
Metapenthes	11. metapenthes
Vierter Exkurs: Natascha Ungeheuer singt in ihrer Wohnung in Kreuzberg ein Kirchenlied	8. deutsche lied
Vermessungskunde	9. vermessungskunde

¹²⁶ Der Zeitpunkt der Lieferung des Musiktexts von Salvatore ist nicht bekannt. Die Partitur des Werkes stellte Henze im Januar 1971 fertig. Der Gedichtband erschien im Februar 1971 in Neuwied und Berlin.

Wie in der Tabelle erkennbar, behielt Salvatore im Prinzip den inhaltlichen Verlauf der Gedichte bei. Abschnitte wie *Planimetrie*, *Der lustlose Aufpasser*, *Vermessungskunde* und *Metapenthes* wurden jeweils nur leicht geändert und blieben mit gleichen Titeln in den Musiktexten bestehen. Die umgestellte Reihenfolge wird jedoch sofort deutlich.¹²⁷ *Belästigungsversuche*, *Die verschleierte Boten* und *Bestandaufnahme der Boten* wurden verkürzt und ausgetauscht, außerdem zwei Teile unter den gleichen Titeln außer *Bestandaufnahme* zusammengeschlossen.¹²⁸ Der längste Text *einleitung in die schwierige bourgeoisie* besteht aus den beiden Gedichten *Einleitung* und *Erster Rückkehrversuch*, während der sich anschließende und kürzeste sechste Teil nur aus einigen Sätzen aus *Dritter Rückkehrversuch* besteht. Der siebte Musiktext ohne Titel und der achte (*deutsches lied*) gehören inhaltlich zu den Rückkehrversuchen, so fasste Salvatore die beiden Teile aus den Sätzen von *Vierter* und *Fünfter* zum *Kirchenlied* zusammen. Das Galgenlied des *Ersten Exkurs* wurde weiter nach hinten gestellt und als zehnter Text verwendet.

Salvatore schrieb zusätzlich neue Sätze für Henzes Musik. Sie umfassen zwar mehr als die Hälfte, ändern jedoch den Inhalt der Gedichte grundsätzlich nicht.¹²⁹ Vielmehr nehmen die neuen Sätze eine ergänzende Rolle ein. Besonders offensichtlich wird dies beim kürzesten sechsten Teil, von dem neun von 13 Zeilen neu geschrieben worden sind. Bei der Umarbeitung sind die Aussage der Gedichte und deren „politische“ Einstellung nicht in Frage gestellt worden. Stattdessen verdeutlichen das Weglassen und Hinzufügen der Sätze und einfache Änderungen der verwendeten Wörter die dichterische Verarbeitung speziell für die Vertonung. Einige Gedichte, vor allem zwei Lieder und drei Gedichte aus den Rückkehrversuchen, sind ganz gestrichen worden, so bildete er aus den 19 Original-Gedichten den elfteiligen Musiktext mit den jeweiligen Überschriften.

Die in der Partitur von *Natascha* mitgedruckten, meist ungereimten Verse der elf Szenen sind äußerst metaphorisch. Der Zusammenhang der Verse ist nicht immer klar erkennbar. Der Textautor gibt eine 32-zeilige Einleitung an, die den Verlauf der Geschichte innerhalb der Verse verständlich macht und in der Partitur nachzulesen ist. Die Erläuterung wird hier vollständig wiedergegeben, um anstatt der metaphorischen Haupttexte den Inhalt zu vermitteln:

¹²⁷ Mit „leicht geändert“ ist meistens das Wechseln der Wörter gemeint.

¹²⁸ Da die Titel der Gedichte relativ lang sind, werden hier Kurztitel verwendet.

¹²⁹ Diese sind der 3., 5., 6., 7., 8., 9. und 10. Teil.

„Natascha Ungeheuer ist die Sirene einer falschen Utopie. Sie verspricht dem Links - Bourgeois eine Geborgenheit neuer Art, die es ihm erlauben soll, das „gute“ revolutionäre Gewissen beizubehalten, ohne am Klassenkampf aktiv teilzunehmen. Diese falsche Utopie ist als eine alles verneinende Immobilität zu betrachten, als eine Art Feigheit, die es erlaubt, sich identisch mit der „Revolution“ vorzukommen, und zu denken, es könnte eine solche Identität gleichgesetzt werden mit dem Vollzug der Revolution.

Eine solche existentialistische, unhistorische Art der poli[tiv]-schen Selbstreflektion versetzt den Links - Bourgeois in die Lage, den proletarischen Kampf bloß als einen Anlaß zum selbsteinlullenden Moralisieren zu benutzen. Er labiert zwischen der Versuchung, sein Bewußtsein aufzugeben und in die alte Bourgeoisie zurückzukehren, oder eine der beiden möglichen Formen von Ratlosigkeit zu wählen: entweder die der einsamen Avantgarde in den vier Wänden oder die der Sozialdemokratie.

Beide Möglichkeiten verspricht Natascha Ungeheuer. Der Links - Bourgeois macht sich auf den Weg zu ihrer Wohnung, geplagt von allen Ängsten und Schwächen, die seine gesellschaftliche Lage kennzeichnen und die ihn in jeder politischen Krisensituation heimsuchen. Natascha Ungeheuer kennt diese Ängste und Schwächen. Sie quält ihn, sie fordert ihn heraus, gleichzeitig lockt sie ihn in ihre Wohnung, wo er die versprochene Ruhe finden würde, ohne mit seinem Verrat am Sozialismus konfrontiert zu werden.

Der Links - Bourgeois, um den es sich in diesem Werk handelt, weigert sich, den Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer zu Ende zu gehen. Er hat noch nicht zur Revolution gefunden. Er weiß, daß er auf seinem bisherigen Weg umkehren und von vorn anfangen muß.“¹³⁰

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

¹³⁰ *Natascha*, Partitur, Seite VII. Das Wort „polischen“ in Zeile 10-11 ist ein Fehldruck des Wortes „politischen“.

In diesem Abschnitt der Arbeit soll nun keine ausführliche Textanalyse durchgeführt werden, sondern der Inhalt als wichtige Voraussetzung für die Werkanalyse unter dem Konzept *action music* betrachtet werden. Das Werk beginnt mit der geographischen Suche nach der Wohnung der Natascha Ungeheuer. Der unsichere Protagonist, ein Links-Bourgeois ohne konkreten Namen, fürchtet, sowohl am aktiven Klassenkampf teilzunehmen, als auch als ein Bourgeois ohne Bewusstsein der Revolution zu bleiben. Um mit einem ruhigen Gewissen leben zu können, bietet ihm die - von Salvatore als *die Sirene einer falschen Utopie* bezeichnete - Natascha Ungeheuer die Möglichkeit, ihre Wohnung aufzusuchen, wo er eine *Ruhe und Geborgenheit neuer Art* finden könne („als geographischer fixpunkt/dient nur die endstation/die wohnung der natascha ungeheuer/in kreuzberg“, 1. *planimetrie*, Zeile 26-28).¹³¹ Das Ziel des Protagonisten ist die Revolution, aber was ihn zurückhält, sind seine Unsicherheit und der Zynismus der Natascha Ungeheuer, die um all seine *Ängste und Schwächen* weiß und sie auch zu ihrer Kontrolle missbraucht. Dass der Protagonist nicht aktiv um die Revolution kämpft, sondern sich dem *sieger* unterwirft, wird im Text kritisch herausgestellt. Verzweifelt bietet der Protagonist Natascha alles an, was sie von ihm verlangt, um die als ein utopischer Ort erscheinende Wohnung erreichen zu können. Durch die Überforderung macht er es sich nicht leicht („ich möchte dir alles geben was ich habe/schneide mir das glied ab/für mich/oder mindestens einen finger“, 4. *der lustlose aufpasser*, Zeile 6-9). Die Verzweiflung an der Utopie schwächt die labile Psyche des Protagonisten noch mehr. Durch die Lage des politisch unentschlossenen Links-Bourgeois wird der Zustand einer *schwierige(n) bourgeoisie* thematisiert.

Der Weg in die Wohnung ist so „langwierig“, sowohl es dem Protagonisten nicht gelingt, ihn zu Ende zu gehen, als auch er sich darüber hinaus die vorherigen Geschehnisse ins Bewusstsein ruft. Der Protagonist befindet sich noch auf der Reise in die Wohnung, aber merkt, dass er sie beenden muss („du kannst mir die wohnung nicht zeigen/nur namen kennst du wie die der stadt/oder anderer nekropole/jene namen führen immer/zur neuen verwirrungen [...]“, 9. *vermessungskunde*, Zeile 6-10). Um sein Leben neu zu beginnen, kehrt er schließlich um. Der Protagonist kehrt jedoch nicht in die „schwierige“

¹³¹ Die jeweiligen Texte für die elf Szenen besitzen unterschiedlichen Umfang: 1. *planimetrie* - 28, 2. *belästigungsversuche* - 36, 3. *die verschleierte Boten* - 34, 4. *der lustlose aufpasser* - 27, 5. *einleitung in die schwierige bourgeoisie* - 57, 6. *rückkehrversuche in die bourgeoisie* - 13, 7. (zweite rückkehrversuche) - 26, 8. *deutsches lied* - 28, 9. *vermessungskunde* - 52, 10. *sprachübung (galgenlied)* - 17, 11. *metapenthes* - 15 Zeilen.

Bourgeoisie zurück, sondern an den Ausgangspunkt, den er nun mit seinem „richtigen“ revolutionären Sinn neu bestimmen kann. Die wirklich erkämpfte Revolution ist das hintergründige große Thema des Werkes und Natascha Ungeheuer übernimmt deshalb die Rolle als Versuchung und auch als *falsche Utopie*.

Die Texte werden entweder vom Protagonisten gesungen bzw. gesprochen oder vom Tonband eingespielt.¹³² Die Tabelle 7 zeigt die abwechselnde Vortragsweise der Texte im Überblick.

Tabelle 7: Vortragsweise

Texte	Vortragsweise
1. <i>planimetrie</i>	Sänger (gesungen und gesprochen)
2. <i>belästigungsversuche</i>	Tonband (eine Männerstimme) Sänger (gesungen)
3. <i>die verschleierte Boten</i>	Sänger (gesungen und gesprochen)
4. <i>der lustlose aufpasser</i>	Tonband (eine Frauenstimme) Sänger (gesungen und gesprochen)
5. <i>einleitung in die schwierige bourgeoisie</i>	Sänger (gesungen und gesprochen)
6. <i>rückkehrversuche in die bourgeoisie</i>	Sänger (gesungen)
7. <i>(zweite rückkehrversuche)</i>	Tonband (eine Männerstimme) Sänger (gesungen und gesprochen)
8. <i>deutsches lied</i>	Tonband (eine Frauenstimme) Sänger (gesungen und gesprochen)
9. <i>vermessungskunde</i>	Tonband (eine Frauenstimme) Sänger (gesungen und gesprochen)
10. <i>sprachübung (galgenlied)</i>	Tonband (eine Stimme ¹³³) Sänger (gesungen)
11. <i>metapenthes</i>	Sänger (gesprochen)

Die Stimmen auf dem Tonband sind sowohl männlich als auch weiblich, und die weibliche Stimme deutet auf die imaginäre Natascha Ungeheuer hin, während die männliche Stimme für einen unbekanntem und zugleich legitimen Beobachter gehalten werden kann. Die Texte des Protagonisten sind ebenfalls so raffiniert

¹³² Tonbandstimme ist immer eine gesprochene.

¹³³ In der Aufnahme des Uraufführungskonzerts hört man eine Frauenstimme, obwohl der Komponist keine konkrete Angabe in der Partitur angibt. Vom Text her erscheint eine Frauenstimme für die Rolle der Natascha Ungeheuer treffend.

gebildet, dass man den Protagonisten als zwei Personen erlebt, nämlich den Helden selbst und dessen zweites „Ich“, sein Bewusstsein.

Die Einteilung folgt elf Szenen ohne weitere Unterteilungen. Der Verlauf der Geschichte enthält jedoch zwei Wendepunkte: Zuerst wird die Wohnung der Natascha Ungeheuer als Symbol für die kampflose „ideale“ Revolution angezweifelt (4. *der lustlose aufpasser*) und dann kommt der Weg in die Wohnung dem Protagonisten als Irrtum vor (9. *vermessungskunde*). Die dadurch entstehenden unterschiedlichen Interpretationsräume sind Grundlage für die weitere Untersuchung des Werkes unter den Aspekten des Konzepts der *action music*.

3.5.2.4 Ein konzertartiges Bühnenstück

Die analytische Untersuchung von *Natascha* als Bühnenkomposition geht zunächst von einer Voraussetzung aus: Das Hauptaugenmerk liegt weiterhin auf den theatralischen Elementen, der Musik bzw. der Art und Weise des Musizierens und den Aktionen der Spieler, die alle bereits in *Cimarrón* untersucht wurden. In *Natascha* lassen das Agieren des Sängers, das interaktive Musizieren aller Instrumentalisten und die Aktionen der Mitwirkenden nach den Anweisungen der Partitur die Theatralik entstehen. Außer den neuen spieltechnischen Möglichkeiten der Vokal- und Instrumentalstimmen, benötigt das von der instrumentalen Besetzung her umfangreichere Werk *Natascha* einige zusätzliche Spielweisen für die Blechbläser und die Tasteninstrumente, speziell für das Klavier im Klavierquintett und die Hammondorgel. Die im 20. Jahrhundert häufig verwendete Vorgehensweise, das Klavier als Schlaginstrument einzusetzen (z.B. das Verwenden der Faust und des Unterarms zum Schlagen oder der Handfläche zum Abrollen), trägt zur klanglichen Erweiterung wesentlich bei. Henze benutzt diese Technik auch in *Natascha* und intensiv in *Konzert* und *River*, während die Spielarten wie z.B. *saite mit fingernagel angerissen* und *innen auf stahl schlagen* ausschließlich in *Natascha* zu finden sind.¹³⁴ In der Partitur von *Cimarrón* gibt Henze für das freie Singen nur eine Linie an, um die Richtung der Melodie anzuzeigen. Er präzisiert in *Natascha* die Lage der Töne mit drei übereinander gezeichneten Hilfslinien - hoch, mittel und tief - wobei er den Sänger in seinem freien Singen

¹³⁴ Die letzte Anweisung steht nicht auf der Erklärungsliste, sondern nur an der betreffenden Stelle in der Partitur.

prinzipiell nicht beeinträchtigt. Diese Angaben gelten ebenfalls für die Instrumentalstimmen, vor allem die Jazzgruppe, die häufiger improvisiert als die anderen Instrumente. In *Natascha* wird darüber hinaus die theatrale Darstellungsweise erweitert, die besonders durch das realistische Agieren des Sängers gekennzeichnet ist, sowie durch das auffallende Spiel des Perkussionisten, die symbolische Kostümierung aller Musiker, das charakteristische Einsetzen des Tonbands und das Einfügen von einigen Zitaten. Daher besitzt diese Komposition einen wesentlich komplizierteren Aufbau als *Cimarrón*.

An diesem Punkt wird ein eindeutiger kompositorischer Unterschied zwischen den Werken *Cimarrón* und *Natascha* erkennbar. Anders als *Cimarrón*, schuf Henze *Natascha* quasi als ein durchkomponiertes Stück, wobei die Musik im gesamten Stück *attacca* spielt, obwohl jede Szene unter einem eigenen Übertitel mit konkretem Inhalt gefasst worden ist.¹³⁵ Während *Cimarrón* eine zeitlich kontinuierliche Erzählung eines entflohenen Sklaven mit „episodischen“ Szenen ist, enthält *Natascha* ein konsequentes Sujet über einen „Links-Bourgeois“ und dessen Suche nach einer Wohnung in Berlin-Kreuzberg. Die Szenen handeln von der Studentenbewegung der 1960er Jahre und einer ersehnten Revolution, jedoch besitzen diese keinen konkreten zeitlichen und geographischen Verlauf. In diesem inhaltlichen Rahmen lassen sich in *Natascha* die Musik und die Theatralik in ihrer Funktion erweitern: Die Musik wird zum ausdrucksvoll sprechenden „Selbst“ und das Konzert durch das eindeutige Rollenspiel und die beweglicheren Aktionen der Musiker zum Theaterstück, im Gegensatz zu *Cimarrón*, wo vergleichsweise durch die „musikalischen“, also „klanglichen“ Darstellungen unter der Verwendung der symbolischen Requisiten und der kleineren Aktionen die Theatralik erzeugt wird.

Neben den bereits in *Cimarrón* erwähnten musikalischen Elementen und den zusätzlichen spieltechnischen Erweiterungen sollen nun im Folgenden alle genannten relevanten Merkmale für den theatrale Charakter des Werkes untersucht werden.

¹³⁵ Attaca ist jedoch nicht in der Partitur angemerkt.

3.5.2.4.1 Die Rolle der Musik

In diesem Werk treten sieben verschiedene Klangkörper einschließlich der menschlichen Stimme auf. Sie bestehen nicht nur aus einem einzigen „Apparat“, wie dem Tonband, der Hammondorgel und dem Autowrack des Perkussionisten, sondern auch aus Gruppen mit vier bzw. fünf Musikern. Im Gegensatz zum Tonband und zu den Musikern, die in individueller Weise mitwirken, werden die drei Instrumentalgruppen im Prinzip erwartungsgemäß gruppenweise behandelt. Alle Mitglieder der jeweiligen Gruppen bilden grundsätzlich eine musikalische Einheit, auch wenn einige Instrumentalisten gelegentlich aus der eigenen Gruppe heraus einzeln, z.B. Bassklarinetttist aus der Jazzgruppe, oder zu zweit auftreten. Daraus ergibt sich, dass einige Instrumente ihre musikalische Individualität nur innerhalb des Gruppen-Musizierens zeigen, wie die Posaune aus dem Blechquintett oder die Flöte und die Klarinette im Klavierquintett sowie Saxophon und Posaune der Jazzgruppe. Die Gruppen besitzen jeweils eine charakteristische und klangliche Ausstrahlungskraft. Das Klavierquintett und das Blechbläserquintett bieten zwei unterschiedliche Klangfelder und stehen der Jazzgruppe mit ihren typischen „frei improvisierenden“ Klängen den „kunstmusikalischen“ instrumentalen Tönen gegenüber. Abgesehen von den einzelnen oder gemeinsamen Improvisationen, in denen man prinzipiell musikalisch keine „Unterschiede“ der jeweiligen Gruppen erkennen kann, lässt Henze jede Gruppe mit einer individuellen Klangfarbe unterschiedlich auftreten. Eine gelegentliche Mischung der Klangspektren entsteht, insbesondere bei den klanglich ähnlich verwendeten Blechbläsern im Blechquintett und in der Jazzgruppe. All diese Klangkörper bilden dann zusammen ein Orchester, dessen Musik um die den Verlauf des Stückes bestimmende menschliche Stimme kreist.

Die Absicht des Komponisten, nach *Cimarrón* mit diesem neuen Werk die besondere interaktive Praxis der Musiker weiter zu entwickeln, wird durch den Einsatz eines „Koordinators“ bzw. Zeichengebers deutlich: In diesem Stück gibt es trotz der relativ hohen Musikerzahl keinen autorisierten Dirigenten. Stattdessen besitzt das Orchester einen Zeichengeber, der den Musikern beim Zusammenspiel hilft.¹³⁶ Aus der Sicht des Publikums kann sein Wesen auf den ersten Blick missverstanden werden, weil sein buntes Kostüm eine deutliche Verbindung zur Aufführung und zum Orchester darstellt. Er steht notwendigerweise vorn in der Mitte des Podiums, sodass er optisch durchaus die Position des

¹³⁶ Die Funktion des Zeichengebers ist unterschiedlich zwischen den beiden Werken *Cimarrón* und *Natascha*. Deswegen führt die Verwendung desselben Wortes zu unterschiedlichen Erkenntnissen.

Dirigenten einnimmt. Jedoch ist seine Rolle im Werk nebensächlich. Man findet in der Partitur keine Anweisungen für den Zeichengeber. Er ist nur ein Helfer, das heißt, die Musiker kontrollieren selbst ihr Zusammenspiel und greifen von Zeit zu Zeit an den komplizierten Stellen in der Partitur auf seine Zeichen zurück. Das interaktive und gleichberechtigte Spiel zwischen den Musikern selbst hat aus diesem Grund nach wie vor eine übergeordnete Rolle, wie bereits in *Cimarrón*. Solches Spiel ist nicht nur innerhalb einer einzelnen Gruppe, sondern auch zwischen den Gruppen möglich. Sicher verstärkt es sich insbesondere an den Stellen, wo die Instrumentalisten mit den unpräzisen Taktbezeichnungen und zahlreichen Improvisationen ihre künstlerischen Fähigkeiten zeigen sollen. Die drei Instrumental-Ensembles, die Orgel und das Tonband spielen in elf Szenen abwechselnd bzw. gleichzeitig, wobei ihre Beteiligung im gesamten Stück gleichmäßig verteilt erscheint.¹³⁷ Der Sänger und der Perkussionist agieren als Hauptpersonen, deswegen fehlen sie in keiner Szene. Welche Rolle besitzen nun die einzelnen Klangkörper?

Die fünf Blechbläser des Quintetts übernehmen oft die reinen instrumentalen Partien, in denen die einzelnen Instrumente entweder dicht übereinander polyphonisch spielen oder die rhythmisch quasi einheitlich intensiven Blechklänge in verschiedenen Tonhöhen erzeugt werden. Dadurch erscheinen die Bläser oft als der symbolische Signalgeber, der die Szenen beginnen lässt, wie zu Beginn der sechsten Szene *rückkehrversuche in die bourgeoisie* oder abschließt, wie zum Ende der ersten Szene *planimetrie* und der dritten *die verschleierte boten*. An den Stellen, wo das Quintett alleine (wie in der eben genannten Szene) oder mit dem Perkussionisten (in der zweiten Szene *belästigungsversuche*) den Sänger begleitet, wird der musikalische Grundcharakter des Quintetts mit den schärferen Blech-Akkorden beibehalten.¹³⁸ Dieses begleitende Spiel des Quintetts ragt den unbestimmten Tonhöhen und dem einfachen rhythmischen Spiel des Perkussionisten gegenüber mit der Melodie des Sängers heraus (Part. S. 16).

Im Vergleich mit den Blechbläsern, wird das Auftreten des Klavierquintetts innerhalb der gesamten Quintett-Stimme insbesondere durch seine „individuelle“ Tonbehandlung gekennzeichnet. Das Quintett begleitet meistens mit sich freier entfaltenden Tönen als die des Blechquintetts die Singstimme, die oft im Gegensatz dazu einen auffallend kleinen Ambitus, wie im Anfangsteil der

¹³⁷ Das Tonband spielt sowohl für den Textvortrag, als auch als instrumentaler Klangapparat eine Rolle.

¹³⁸ Die Akkorde bestehen häufig aus einer bestimmten Anzahl von zwölf verschiedenen Tönen einer Oktave. Diese Praxis der Behandlung der Töne wird weiter unten bei der Beschreibung der Improvisation näher erklärt.

dritten Szene *die verschleierte boten* (Part. S. 18f.), besitzt. Darüber hinaus spielt das Klavierquintett die Rolle des „Mitgestalters“ beim Lied des Sängers wie in der achten Szene *deutsches lied*. Das etwa 80 Takte lange Lied mit 2/4-Schlägen singt der Sänger nur mit Begleitung des Klavierquintetts. Diese fünf Instrumentalisten spielen abwechselnd einzelne Töne der Gesangsmelodie, aber ohne eine konkrete Teilnahme-Regel für die einzelnen Instrumentalisten, wobei der exakte Rhythmus der Gesangslinie ebenfalls nicht beibehalten wird.

Notenbeispiel 19: *Natascha*, 8. deutsches Lied, Part. S. 61

2
4 ♩ = 80

cl. b. clar. *p*

pn. *pp*

va. *senza cord.* *p*

vi. *p*

VOC. *p*
du liegst halb-wegs bei un-ver-öf-fent-lich-ten spät

VOC. *p*
you lie half-ways a-mong as yet un-dis-co-vered late

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Dadurch lassen die Instrumentalisten keinen Ton des Sängers aus und werden mit ihren kurzen instrumentalen Zwischenspielen zu einem Ton-Begleiter.

Neben den beiden Quintetten entfaltet die Jazzgruppe vor allem ihre wesentliche musikalische Eigenschaft: Ihren improvisierenden Charakter. In der fünften Szene *einleitung in die schwierige bourgeoisie* hat die Jazzgruppe maximale Entfaltungsmöglichkeiten (Part. S. 43ff.). Dabei wird eine, mit einer Zeichnung illustrierte Notation mit im Zickzack verlaufenden Linien benötigt, die in der Partitur des *Cimarrón* öfter vorkommt. Das improvisierende Spiel der Jazzgruppe steht zuerst dem quasi instrumentalen Lautspiel des Tutti ohne

bestimmte Tonhöhe und dann dem längeren expressiven Sprechen des Sängers durch ein Megaphon gegenüber. Der zweimalige Höhepunkt des Jazz-Schlagzeuges mit der Lautstärke ffff bzw. fffff zum gesprochenen Text *ich bin ein trauriges volk* und zur darauffolgenden Aktion des Sängers ist ebenfalls ihr improvisierter klanglicher Spiel-Höhepunkt.¹³⁹

Notenbeispiel 20: *Natascha*, 5. einleitung in die schwierige Bourgeoisie, Part. S. 46

The image shows a musical score for 'Natascha', Part. S. 46. It includes several staves:

- org. (organ):** Features a melodic line with performance instructions: 'geschwindigkeit steigern' (increase speed), 'höhepunkt' (climax), 'increase speed', 'no pedal', and 'climax'.
- VOC. (Vocal):** Two vocal lines with German and English lyrics. The German lyrics are: 'wallfahrt dem kaiserdamm entfesselt wurden tut wenig um eine hoffnung zu bevölkern' and 'ich bin ein trauriges volk'. The English lyrics are: 'damm at the rapid pilgrimage does little to populate a hope' and 'I am a wretched people'. Dynamics markings 'f' and 'ffff' are present.
- perc. (percussion):** Shows a rhythmic pattern with a 'climax I' box containing a musical notation for a drum solo.
- jazz. group:** A large, expressive line representing the jazz ensemble's sound.

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Direkt danach spielt die Jazzgruppe allein die letzten 25 Sekunden weiter. Ihre Töne ziehen sich laut Partitur *beruhigend* und *langsam ersterbend* bis zum Ende der Szene hin. Allmählich verschwinden sie und wirken wie ein „fade-out“, um einen filmischen Begriff zu verwenden. Hier können die akustischen Effekte der Jazzgruppe durch ein konkretes theatralisches Element ergänzt werden, z.B. durch das Licht.¹⁴⁰

¹³⁹ Die Bedeutung dieser Aktion wird weiter unten näher untersucht (Part. S. 47). Die Anweisung lautet: *er sitzt am boden, mit dem rücken zum publikum, das gesicht auf die arme gestützt.*

¹⁴⁰ Diesen visuellen Effekt mit dem ausblendenden Bühnenlicht bietet Henze zu Beginn seiner Partitur als Möglichkeit an.

An diesem Punkt kann eine der spezifischen Methoden der Improvisation als bedeutende musikalische Entwicklung und zugleich als wichtiges musikalisches Merkmal hervorgehoben werden, deren unterschiedliche Ausprägung Henze besonders in den Werken der *action music* verwendete. Zu den Improvisationen in *Cimarrón*, die die Musiker individuell und frei durchführen, kommt in *Natascha* eine weitere neue für die Instrumentalgruppe bzw. für das Tutti hinzu. Die Besonderheit bei dieser Methode ist, dass sie schließlich ein „typisches“ Improvisationsmodell Henzes aus dieser Zeit anbietet. Seine Methode basiert auf einer besonderen Behandlungsweise der Zwölftöne. Es handelt sich nicht um die Zwölftontechnik der Zweiten Wiener Schule, sondern um die zwölf verschiedenen Halbtöne einer Oktave der wohltemperierten Stimmung. Die Töne sind das Grundmaterial für die Bildung einer Notengruppe. Die aus drei bis 15 Tönen bestehenden Notengruppen werden den jeweiligen Instrumentalisten als Basis für weitere Improvisationen zur Verfügung gestellt, damit sie mit diesen Notengruppen beginnen und dann weiter, rhythmisch und auf Phrasierung bezogen, improvisieren können. Die Freiheit der Weiterentwicklung reicht bis zur Möglichkeit des Austauschs der Töne. Der Charakter der gebildeten Notengruppen ist hinsichtlich der Tonfolge, also des Intervallverhältnisses, und der Anzahl der Töne unterschiedlich und frei. Im Prinzip sind die ursprünglichen Notengruppen für alle Musiker in einem Instrumentalensemble ähnlich geformt. Bei dieser Art der Improvisation ist das Ziel ein heterophoner Klangeffekt innerhalb einer Gruppe. Damit einher geht die visuelle Darstellung, da sich die Instrumentalgruppen bei den Improvisationen, abgesehen von den Tuttistellen, von den anderen abgrenzen. In der ersten Szene *planimetrie* improvisieren das Blechquintett und die Jazzgruppe gleichzeitig auf unterschiedliche Art: Zuerst beginnt das Blechquintett, mit der eben beschriebenen Methode, und die Jazzgruppe spielt frei, dann erfolgt der Wechsel. Die Klangfarbe der Jazzgruppe wird gelegentlich durch das Jazz-Schlagzeug verstärkt und verdeutlicht. Henze verwendete diese Methode der Improvisation konkret ab dem Werk *Natascha*. Verglichen mit allen bereits verwendeten musikalischen Ausdrucksmitteln, spielt diese Weise in den weiteren Werken der *action music* als besondere Klangillustration eine wichtige Rolle.

Notenbeispiel 21: *Natascha*, 1. planimetrie, Part. S. 5, Auszug

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

So präsentiert der Komponist mit diesen drei Instrumentalgruppen (Klavierquintett, Blechquintett und Jazzgruppe) seine Idee in einer neuen Form. Die Verwendung von Kostümen und Masken zeigt einerseits deutlich, dass Henze die musik-theatralischen Werke nach wie vor mit konventionellen theatralischen Elementen verbindet. Eine äußerliche Bedingung eines Theaterstückes ist dadurch erfüllt. Darüber hinaus wird eine Mischung der theatralischen und musikalischen Eigenschaften des Werkes deutlich, da Henze in Zusammenhang mit diesen Instrumentalgruppen über die eingennommene „Funktion des griechischen Chors“ spricht.¹⁴¹ Dies gilt wahrscheinlich nicht nur für die einzelnen, rein instrumentalen Partien der jeweiligen Gruppen bzw. für das Tutti ohne Sänger, sondern auch für die kommentierenden Klangbeiträge der Instrumentalisten den Texten gegenüber.

Die Rolle der Musik erweitert Henze mit besonderen Ausdrucksanweisungen für die Instrumentalisten. „Feierliches“ oder „signalhaftes“ Spiel des Hornisten oder der zwei Trompeter erscheint vorerst als Klangcharakter oder Spielweise nicht außergewöhnlich. Jedoch verdeutlichen solche Ausdrücke für die Blechbläser die richtungsweisende Rolle des Ensembles. Das Blechquintett und die Blechbläser der Jazzgruppe übernehmen in der letzten Szene *metaphentes*

¹⁴¹ *Musik und Politik*, S. 162.

die schwierige Aufgabe, emotional gefärbte Töne zu erzeugen. Sechs Blechbläser, außer dem Tubisten, spielen zwei Töne als Signale jeweils in unterschiedlichen Ausdrucksweisen: *scherzando*, *hastig*, *hart*, *aggressiv*, *nervös* oder *rasch* (Part. S. 87). Die nicht direkt mit Tempo und Lautstärke verbundenen Wörter *aggressiv* oder *nervös* u.a. schreiben gleichzeitig die individuelle Tonvorstellung und die entsprechende Tonerzeugung des jeweiligen Interpreten vor. Gefordert wird also eine Art des „mitdenkenden“ Musizierens.

Notenbeispiel 22: *Natascha*, 11. methapenthes, Anfang, Part. S. 87

2.
4/4 = 80
mit Kontaktmikrofon / with contact mike
es ist ratsam, für das folgende eine andere Violine und ein anderes Cello mit Kontaktmikrofon zur Verfügung zu haben
it is advisable to have another violin and cello with contact microphones installed for the following
mit Kontaktmikrofon / with contact mike
signale scherzando
scherzando signals
signale hastig
hasty signals
signale hart
hard signals
signale aggressiv
aggressive signals
wiederholen
repeat
signale nervös
nervous signals
signale rasch
quick signals
signale rhythmisch
rhythm-like signals

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Diese instrumentalen Ausdrücke erscheinen in weiteren Beispielen, nämlich im Blechquintett in der sechsten Szene *rückkehrversuche in die bourgeoisie* und in der Jazzgruppe in der letzten Szene *metaphentes*, erweitert wie *wütend*, *heulend* oder *schreiend*. Die Stimmung der Erzählung der sechsten Szene ist negativ und dunkel. Zu Beginn dieser Szene spielt das Blechquintett alleine „wütend, sehr schnell“ (Part. S. 48ff.). Die lauten und raschen Sechzehntelnoten mit wenigen rhythmischen Veränderungen drücken dies aus. Die Partie soll äußerst expressiv sein, damit sich das Blechquintett von seinem signalhaften

Spiel abhebt. Diese Situation setzt sich mit dem *wütend* singenden Sänger fort. Das Spiel des Blechquintetts geht zwar bald zurück zum „signalhaften“ und begleitenden Charakter, jedoch bleibt das Quintett bei dieser Partie insgesamt durch die besondere Ausdrucksweise nicht mehr eine sprachlose Instrumentalgruppe.

Eine ähnliche, aber noch freier entfaltete Darstellung übernimmt die Jazzgruppe in der letzten Szene *metaphentes*. Sie improvisiert am Ende des Tuttispiels alleine zwei Minuten lang. Die musikalische Stärke der Jazzgruppe, die Improvisation, spielt hier nochmals eine entscheidende Rolle. Die letzte Szene beginnt zunächst mit dem Tuttienspiel. Dies ist die letzte reine Instrumentalpartie für alle beteiligten Instrumentalisten des gesamten Werkes. Diese Partie ist zugleich der Schluss der „musikalischen“ Beiträge. Unmittelbar danach folgt der theatralisch betonte, eigentliche Schluss des Werkes.¹⁴² Die letzte Improvisation der Jazzgruppe baut daher eine Brücke zum Schlussteil. Dabei verlangt der Komponist von den Instrumentalisten der Jazzgruppe, die kontinuierliche unsichere und unerfreuliche Stimmung der Geschichte mit der folgenden Anweisung auszudrücken: *variationen über die vorangehenden zeilen, in der stimmung immer grimmiger und verzweifelt, heulend, schreiend, unkontrolliert wild werdend* (Part. S. 92). Der Perkussionist kann sich beliebig am Spiel der Jazzgruppe beteiligen. Die Intensität dieser Ausdrucksweise ist deswegen stark, weil es sich um ein wortloses „Aussprechen“ und sogar einen lautlosen „Schrei“ handelt. In *Natascha* und ferner in *River* verwendet Henze diese Art des musikalischen Ausdrucks, um menschliche Gefühle durch Instrumentenklang darzustellen und zu übertragen. In *Natascha* ist eine solche Partie keine direkte Interpretation der gegenwärtigen Texte, sondern eine nachträglich zusammenfassende und abschließende Erläuterung der Jazzgruppe zur Stimmung des Werkes, während sie in *River*, in dem Henze solche Ausdrucksanweisungen für Instrumentalisten noch verstärkt verwendet, eine unmittelbare Reaktion aller Instrumentalisten auf das direkt vorangegangene Ereignis ist.¹⁴³ Der Sänger der Uraufführung, Pearson, der bei *Cimarrón* ebenfalls mitwirkte, sagte einmal bezüglich des Ausdrucks der Singstimme in *Cimarrón*: „Was mir an Text und Komposition am besten gefällt, ist die Abwesenheit von Sentimentalität“.¹⁴⁴ Das heißt, hinter der technisch anspruchsvollen Vielfältigkeit der Vokal- und Instrumentalstimmen präsentieren die Erzählung

¹⁴² Dieser Schluss wird in einem folgenden Abschnitt in Bezug auf die Aktionen der Spieler nochmals thematisiert.

¹⁴³ Nach der Ermordung der jungen Frau durch die Soldaten. Vgl. *We come to the River*, Partitur, S. 212.

¹⁴⁴ Henneberg: *El Cimarrón*, S. 45.

und die dazu gespielte Musik dem Publikum das Werk *Cimarrón* als ein nicht mit Rührseligkeiten durchsetztes Stück. Dagegen würde sich Pearson wahrscheinlich über *Natascha* mit betont emotionalen Ausdrücken äußern, weil der Sänger ebenfalls dem Publikum seinen Text z. B. *wie eine klage* in der vierten Szene *der lustlose aufpasser* (Part. S. 27) oder in weiteren verschiedenen gefühlsbetonten Situationen wie *in verzweiflung, wütend, fast weinend* oder *widerborstig* vermitteln muss. Das freie Spiel zu erfinden und es gleichzeitig stimmungstragend klingen zu lassen, ist ohne das Mitdenken der Beteiligten nicht möglich. Weil die Interpreten ihre Gedanken mit den schöpferischen Klängen „zeigen“ sollen, formt Henze diese Partien, die den Instrumenten durch den Ausdruck menschlicher Gefühle eine zum Werk entsprechende Rolle in einem Konzertstück geben.

Notenbeispiel 23: *Natascha*, 4. der lustlose aufpasser, Anfang, Part. S. 27
(☐ zeigt die Schläge der drei Pauken und des Flexatons)

The image shows a musical score for the beginning of 'Natascha', Part 4, 'der lustlose aufpasser', Part. S. 27. It consists of four staves. The top two staves are for vocalists (VOC), with lyrics in German and English. The bottom two staves are for percussion (PERC), showing the beats of three drums and a flexatone. The score includes dynamic markings such as 'pp', 'ff', and 'p'. The lyrics are: 'wie eine klage / like a lament', 'wa(s) willst du von mir', 'mei-ne sor-gen', 'what do you want from me', 'all my sor-rows'. The percussion part features dynamic markings like 'pp', 'ff', and 'p'.

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Das weitere neue musikalische, insbesondere klangliche Element ist die Verwendung des Tonbands.¹⁴⁵ Die Klangerzeugung durch diese Technik spielt für Henze in zwei Richtungen eine Rolle: Die Benutzung des Tonbands als reiner „Klangapparat“ und als einer Spielfigur auf der Bühne. In jeder Komposition

¹⁴⁵ Über die Tonband-Benutzung innerhalb des Konzepts der *action music*, siehe 3.4.2.

Henzes, in der Tonbänder zum Einsatz kommen, findet man die beiden Anwendungsrichtungen, nur unterscheidet man deren Intensität des Einsetzens. Zuerst „instrumentiert“ Henze die Tonbänder als reinen Klangkörper mit den verfremdeten instrumentalen Klängen und Geräuschen. Die Tonbänder in *Tristan* z.B. werden in den Sätzen konsequent - und vergleichbar mit anderen Orchesterinstrumenten - als obligates Instrument eingesetzt. Man findet solche Einsätze als „Musikinstrument“ auch in *Natascha* und *Konzert*, jeweils mit aus verschiedenen Quellen gewonnenen elektrischen Geräuschen und verfremdeten Violinklängen.¹⁴⁶ Darüber hinaus treten die Bänder als eine Texte singende oder sprechende Spielfigur hervor und erscheinen als weitere Personen (*Natascha*) oder als der Erzähler (*Konzert*). Sie stehen daher eindeutig mit den realen Protagonisten auf der Konzertbühne in Verbindung und somit auch mit dem Bühnenspiel selbst. An diesem Punkt ist es wichtig anzumerken, dass das Auftreten der Tonbänder als „Klangapparat“ in *Natascha* hauptsächlich abhängig von deren Behandlung als weitere Person auf der Bühne ist. Das heißt, Henze setzt die Tonbänder meistens dann ein, wenn er danach eine zusätzliche menschliche Stimme benötigt.¹⁴⁷ Aus diesem Grund gilt die eine Stelle, in der die Tonbänder deutlich den Beginn einer klanglichen Erneuerung ankündigen, als eine Ausnahme, wie z.B. beim parallelen Spiel mit dem Klavierquintett, was eine verstärkende Textinterpretation der Musik in der achten Szene *deutsches lied* zur Folge hat. So bilden die Bänder in ihrer vielschichtigen Erscheinung einerseits den Bühnenhintergrund mit einer Geräuschkulisse, wie *straßenlärm* oder die Menschenmenge am Anfang der zweiten Szene *belästigungsversuche*, andererseits charakterisieren die zu hörenden Stimmen weitere Personen. Die Tonbänder erschaffen dadurch eine im Werk benötigte imaginäre Bühne, deren Wirksamkeit gänzlich auf die Situation auf der realen Bühne, insbesondere auf den Verlauf der Geschichte, angewiesen ist. Hieran erkennt man, dass die Verwendung der Tonbänder ebenfalls mit anderen bisher beschriebenen musikalischen Rollen der Instrumente übereinstimmt und mit der Theatralik des Werkes eng verbunden ist.

¹⁴⁶ Siehe 3.5.2.2.

¹⁴⁷ Vergleiche mit Tabelle 7.

3.5.2.4.2 Die Rolle der Spieler

Der „theatralische“ Wesenszug hat sich bei *Natascha* anschaulich weiter entwickelt. Die zwei Spieler, der Sänger und der Perkussionist, werden zuerst als Hauptpersonen wie bei einem konventionellen Theaterstück aufgestellt. Der Sänger, der durch seine realen Aktionen die Geschichte visuell deutlich vorantreibt, verwendet hier jedoch kein zusätzliches, konkret „musikalisches“ oder „symbolisches“ Requisit, um die dramatischen Situationen zu erläutern oder zu unterstützen.¹⁴⁸ Dafür wird dem Sänger, unabhängig von den musikalischen Materialien, genügend eigener Stoff zur Verfügung gestellt, damit er selbständig agieren kann. Der erste wichtige Anhaltspunkt für die Untersuchung sind die konkreten Bewegungen des Sängers auf der Bühne. Die hinzukommenden Aktionen des Perkussionisten werden mit denen des Sängers in Verbindung gesetzt, weil der Perkussionist hauptsächlich wie ein instrumentaler Interpret des Sängers wirkt. Die szenenbedingte aktive Beteiligung der anderen Instrumentalisten, die insbesondere in der zehnten Szene *sprachübung* buchstäblich „sprechend“ musizieren, verbindet sich ebenfalls eng mit dem Singen und Agieren des Sängers. Darüber hinaus lässt der Komponist einige weitere Spieler gelegentlich kleine Gesten und Bewegungen realisieren.

3.5.2.4.2.1 Die kleinen Aktionen der Spieler

Die Aktionen der Spieler sind über alle Szenen verteilt, auch wenn das Publikum zum Teil nur kleine Bewegungen einzelner Spieler beobachtet, die sich z.B. einfach von einem Instrument zum anderen bewegen und spielen oder für alle sichtbar teilweise ihre Requisiten zu tauschen. Der Bassklarinetttist der Jazzgruppe wechselt in der dritten und der fünften Szene sein Instrument: Einmal geht er zu dem ihm zugeteilten Schlaginstrument *Vibraphon* (Part. S. 20), ein anderes Mal „leiht“ er sich das Klavier des Klavierquintetts (Part. S. 41), um die bereits erwähnte Improvisation zu spielen.¹⁴⁹ Zusammen mit dem Klavier des

¹⁴⁸ Man erinnere sich an eine Trommel auf dem Schoß des Sängers in der achten Szene in *Cimarrón*, um den Rhythmus musikalisch zu unterstützen und an die Ketten in der dritten und vierten Szene, um die fürchterliche Sklaverei symbolisch darzustellen.

¹⁴⁹ Siehe oben S. 97f.

Klarinettenisten spielt die Jazzgruppe ein bekanntes Jazz-Stück¹⁵⁰. Auf der Bühne steht nur ein Klavier innerhalb der Quintett-Gruppe, das heißt, der Klavierspieler des Quintetts bietet ihm zehn Sekunden lang seinen Stuhl an. Man erinnere sich an das charakteristische Bild der besonderen interaktiven Spielstruktur in *Cimarrón*, als die Instrumentalisten „fremde“ Schlaginstrumente spielen müssen. In *Natascha* verhält sich das etwas anders. Der Bassklarinettenist ist der einzige Spieler, der außer seinem eigenen Instrument gelegentlich andere Schlaginstrumente spielen muss. Genau dieser Moment des Spiels benötigt den Klang des Klaviers und ebenso die rasche Bewegung des Bassklarinettenisten. Dieses Bewegungsspiel soll vom Publikum nicht als eine bloße Geste eines Musikers, sondern als eine mitkomponierte theatralische Aktion wahrgenommen werden, da es hier deutlich mit der musikalischen bzw. theatralischen Struktur des Werkes verbunden ist.

Zu den aufschlussreichen kleinen Aktionen der Spieler gehört die besondere Erscheinung einer ganzen Szene, nämlich der neunten *sprachübung*. Diese vorletzte Szene mit dem Nebentitel „Galgenlied“ erklärt Henze hinsichtlich der inhaltlichen Darstellung wie folgt:

„Es wird geklärt, daß keine der im Gebrauch befindlichen großen Wörter und Gesten dazu geeignet sind, der Wirklichkeit Genüge zu tun oder auch nur näher zu kommen, sondern daß sie Tautologie sind, die Wirklichkeit und Bewußtsein bannen und fernhalten.“¹⁵¹

In dieser Szene wird die bisher nur angedeutete, unklare Wirklichkeit deutlicher, indem die Schwierigkeit des richtigen Sprechens, die Wichtigkeit des Neubeginns und die Person des erschöpften Protagonisten zusammen in Verbindung gebracht werden. Die Musiker - außer einigen Spielern, die nur instrumental auftreten - präsentieren um den expressiven Textvortrag des Sängers herum die kurzen vokalen und hinzukommende gestischen Aktionen. Es handelt sich hier nicht um einen eigenständigen Text der Instrumentalisten, mit dem der Sänger konfrontiert werden soll, sondern es geht darum, dessen Textvortrag zu intensivieren. Ohne auf eine gruppenweise Behandlung der Instrumente zu verzichten, setzt Henze eine neue Art des vokalen Beitrags der Instrumentalisten ein, nämlich ein Spiel des „Sprachunterrichts“, um die „Wörter und Gesten“

¹⁵⁰ Henze empfiehlt hier zuerst *We move* von dem Gruppenführer der Uraufführung Gunther Hampel. Bei der Uraufführung spielte die Gruppe jenes Stück, jedoch überlässt der Komponist den Aufführenden die freie Auswahl.

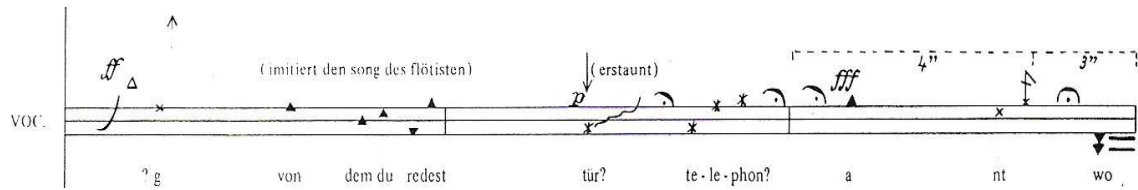
¹⁵¹ Ebd., S. 159.

wieder der Wirklichkeit anzupassen.¹⁵² Der „Unterricht“ geschieht in Bezug auf Rhetorik, dass der Protagonist das Sprechen neu lernen muss und ihn die Instrumentalisten darin unterweisen. Sie „unterrichten“ den Sänger im Gesang auf verschiedene Arten. Zu den vokalen Beiträgen gehören folgende Beispiele: Die Instrumentalisten sprechen dem Sänger kurz eine Silbe direkt vor, z. B. *ei-* vor *deinen*, *groß-* vor *großes*, *hä-* vor *hält*, *a-* und *wo-* vor *antwortet*, als ob sie dem Sänger, der Schwierigkeiten mit seiner Aussprache habe, helfen. Die sprechenden Instrumentalisten sind die des Klavierquintetts sowie der Bassklarinettist der Jazzgruppe. Die Instrumentalisten lassen den Sänger Wörter oder Silben imitieren. Der Sänger folgt dem Vokal *i* aus dem Wort „Krieg“, das der Bassklarinettist durch ein Megaphon ruft (Part. S. 81). Bei dem folgenden Text *von dem du redest* singen der Flötist und der Sänger nur mit kleinstem zeitlichen Abstand, damit der Sänger den Flötisten Wort für Wort nachahmt. Hier singt der Flötist die Wörter genauer als der Sänger. Direkt danach spricht der Hornist *ärgerlich betont* den Text *hat tür und telefon*, wonach der Sänger verwirrt zurückfragt; an einer anderen Stelle teilen sich der Flötist und der Sänger den Text.

Notenbeispiel 24: Natascha, 10. sprachübungen, Flöte, Horn, Singstimme, Part. S. 82, Auszug

The image shows a musical score excerpt for Natascha, 10. sprachübungen, featuring Flute (fl.), Clarinet (clar.), Horn (horn), and Trumpet (tr.). The score is divided into two systems. The first system shows the flute and clarinet parts. The flute part has the lyrics "von dem du redest" and "leise pfeifen / whistle gently". The clarinet part has the lyrics "of which you're speaking". The second system shows the horn and trumpet parts. The horn part has the lyrics "hat tür und telefon / has door and telephone" and "die anderen hier: pfeifen leise / the other four: whistle gently". The trumpet part has the lyrics "hat tür und telefon / has door and telephone". The score includes dynamic markings like "pp" and "fff", and performance instructions like "marcato andritto each syllable".

¹⁵² Zur Erläuterung dieser Szene, vgl. ebd., S. 163f.



© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Hier erscheint der Flötist wie eine *erboste schulmeisterin*, sodass der Sänger den ihm zugeteilten Text wie ein eingeschüchterter Schüler mit klarem Ton singt. Solche vokalen Einschübe der Instrumentalisten mit zusätzlichen Aktionen, wie *hände klatschen, summen, leise pfeifen* oder den silbenimitierenden Lauten, machen diese Szene theatralisch, und daher werden instrumentale Töne sehr begrenzt eingesetzt: Der Organist, der Pianist des Klavierquintetts und die Instrumentalisten der Jazzgruppe, mit Ausnahme des Bassklarinettisten, spielen rein instrumental. Der Orgelsatz ist ein Zitat des Bachschen *Adagio in a-moll*, das Henze als eine Metapher verwendet, um die protestantische Stadt Berlin als Schauplatz der damaligen politischen und gesellschaftlichen Probleme mit einzubeziehen.¹⁵³ Parallel zur Orgel veranschaulicht der Klaviersatz diese „Sprechübungs-Szene“ in der Gestalt eines Übungsstückes mit durchdringenden Alberti-Bässen. Diese auffallenden Partien der beiden Tasteninstrumente kontrastieren mit den ausschließlich vokal agierenden Instrumentalisten und begründen zugleich die Kulisse dieser Szene musikalisch. Im Vergleich dazu spielt die Improvisation der Jazzgruppe innerhalb der musikalischen Basis der Szene keine große Rolle, sondern funktioniert als rein instrumentaler „Mitsprecher“. Der Anweisung *den vokalisten imitieren* folgend, zeigen die Spieler der Jazzgruppe ihre vereinfachte, die Expressivität des Singens nachahmende Improvisation.

Der vokale Beitrag der Instrumentalisten erreicht seinen Höhepunkt am Ende dieser Szene. Alle Instrumentalisten außer dem Organisten und dem Klavierspieler sprechen gleichzeitig gruppenweise frei über nicht zusammenhängende Themen, wie z.B. über den Text des Stückes, das Wetter, den Premierminister und Sexprobleme, während die Stimme der Natascha Ungeheuer

¹⁵³ Adagiosatz aus *Toccatà in C*, BWV 564. Es scheint, das Werk einfach als einen metaphorischen Vertreter des evangelischen Kirchturms verwendet zu werden, um mit der religiösen Farbe der Stadt Berlin in Verbindung zu setzen. Bei der Auswahl dieses Werkes spielt der konkrete und eigentliche Hintergrund des Schaffensvorgangs selbst keine große Rolle. Dieses Zitat ist kein direktes, das man nur mit der Erklärung des Komponisten erkennen und verstehen würde. Vgl. *Musik und Politik*, S. 163.

vom Tonband aus das Aufgeben des Protagonisten kritisiert: *DEINE WORTE HABEN DICH VERRATEN/UMKEHRER/DER NIE DAS ZIMMERVERLIESS/TAUTOLOGIE/UM DAS BEWUSSTSEIN ZU BANNEN*. Die Verse sind die letzte Aussage der „zweiten“ Stimme und klingen Vers für Vers crescendo, von *p* bis zum *ffff*, sodass die Stimme bis zu dem Moment des verzweifelten Endes der Reise des Protagonisten fast zu einem Schrei hervorbringt. Das Freisprechen der Instrumentalisten soll ebenfalls unter der starken dynamischen Steigerung immer expressiver werden: Durch mehrere ausdrucksstarke Anweisungen, wie *hysterisch, lebhaft, traurig, weinend, schreiend* und *heulend*, wird die Intensität des gleichzeitigen „Frei-Sprechens“ der Instrumentalisten bis zur Unverständlichkeit radikalisiert. Das Publikum kann das Gesagte kaum verstehen und diese textliche Unklarheit spiegelt sich in der visuellen Verwirrung. Hier erschaffen die Instrumentalisten ein theatralisches Bild, in dem sie sich in eine zusammenhanglose Menschenmenge verwandeln und der Aussage der Stimme vom Tonband gegenüber ungeordnet agieren. Mit diesen vokalen Aktionen schließen die Instrumentalisten ihre Rollen als „Quasi-Schauspieler“ ab und bereiten sich für die nächste Szene vor, in der sie ihre ursprüngliche Aufgabe wieder aufnehmen und den Sänger klanglich unterstützen, um das Werk zu Ende zu führen.

3.5.2.4.2.2 Die Aktionen des Sängers und des Perkussionisten

Wie auch in *Cimarrón* ist der Textvortrag die wichtigste Aufgabe des Sängers. Die Art und Weise der Textinterpretation bleibt bestehen, ebenso wie das Singen, das normale Sprechen und der Sprechgesang. Durch die Kombination von Sprechen und Singen soll ein starker musik-theatralischer Effekt entstehen. In *Natascha* findet man an einigen Stellen eine wirkungsvolle und uneinheitliche Verwendung des Singens und Sprechens. Zwei Beispiele zeigen die bedeutsame Beziehung des Sprechens zum Singen: Das „sprechende“ Wort *vietnam* in der dritten Szene *die verschleierte boten*, in Zusammenhang mit den Ortsangaben und den zeitgeschichtlichen bzw. politischen Ereignissen, erklingt plötzlich mitten im Gesang, zwar leise, aber nachdrücklich.

Notenbeispiel 25: *Natascha*, 3. die verschleierte boten, Singstimme, Part. S. 19

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Das Publikum hört das Wort klar und deutlich, und dies erzeugt einen Moment der Spannung, der nicht aufgelöst wird, sondern im Kopf nachhallt und zum Nachdenken anregt. Ebenfalls kommen die „sprechenden“ Wörter *meine zukunftslosigkeit* als einzige im entsprechenden gesungenen Anfangstextteil in der vierten Szene *der lustlose aufpasser* vor. Einerseits wird der gleiche Effekt wie beim Wort *vietnam* genutzt, andererseits wird die Ausdrucksmöglichkeit durch die vielfältigen musikalischen Vortragsweisen verstärkt: Der Gesang mit festgelegter Tonhöhe, das freie Singen, und das Sprechen kommen hintereinander vor.

Notenbeispiel 26: *Natascha*, 4. der lustlose aufpasser, Singstimme, Part. S. 27

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Diese Sprach-Beispiele sind mit der musikalischen Darstellung verbunden und gehören allein zur Rolle des Sängers. Bemerkenswert ist noch in diesem Werk, dass es Stellen in der Partitur gibt, in denen man das „Sprechen“ des Sängers mit theatralischen Elementen verknüpft. Zuerst findet man eine Form des Dialogs, mit der Stimme auf dem Tonband. In der achten Szene *deutsches lied* und der neunten *vermessungskunde* kommen jeweils zu Beginn kurze Zwiegespräche ohne musikalische Begleitung vor.¹⁵⁴ Das „Sprechen“ des Sängers ist in diesem Moment von der musikalischen Darstellung unabhängig. Diese Wechselrede

¹⁵⁴ In der achten Szene: *was treibt die revolution/danke/in diesen zeiten/ist sie ein wenig fett geworden*. In der neunten Szene: *warum schweigst du/weil ich sie nicht weiß/deine straße*.

zwischen der imaginären Person, die deutlich auf eine gewisse „Natascha Ungeheuer“ hinweist, und dem Sänger wird quasi zu einer realen Sprechtheater-Szene. Die Verwendung solcher Dialogformen lässt den theatralischen Charakter des Werkes umso deutlich hervortreten. Die theatralische Darstellung des Sängers wird nochmals durch eine Aktion in der fünften Szene verstärkt, und zwar durch das „Sprechen“ in ein Megaphon. Die Beschreibung der *einleitung in die schwierige bourgeoisie* verläuft immer deprimierender und der Sänger *ergreift* schließlich das Megaphon und teilt seine Situation mit *wie ein[en] reiseaufruf auf flughafen oder bahnhof* (Part. S. 45), diesmal mit Begleitung.¹⁵⁵ Er spricht sehr schnell und deutlich. Seine Stimme wird allmählich lauter und verzweifelter. Das „Sprechen“ wird mit Hilfe der kleinen körperlichen Aktion visualisiert und so vom Publikum als ein theatralisches Bild wahrgenommen. Im Vergleich zu *Cimarrón* wird also in *Natascha* das „Sprechen“ nicht nur als eine musikalische Ausdrucksweise des Sängers, sondern auch als eine theatralische Darstellung verwendet. Umso konkreter führen die körperlichen Aktionen des Sängers zu einer Theatralik des Werkes. Bereits zu Beginn der ersten Szene verdeutlicht der Sänger durch seine allerersten Aktionen den theatralischen Ansatzpunkt der kommenden Geschichte, ohne zu singen. Die ersten schauspielerischen Handlungen des Sängers sind, dass er vor Beginn des Stückes *rechts an der ecke des podiums* steht und nach folgenden Anweisungen agiert:

*„er hat eine landkarte studiert, faltet sie zusammen, [...],
er richtet einen sextanten, faltet den sextanten, setzt dann ein fernglas
an (fernfeldstecher), setzt das glas ab, [...].“¹⁵⁶*

Er soll seinen Hauptplatz in der vorderen Mitte der Bühne einnehmen, wenn er das Fernglas abgesetzt hat. Sein Kostüm mit den *jeans*, dem *bunten hemd*, der *alten army-jacke* und der *dunklen brille* und seine ersten Aktionen weisen auf einen provokanten jungen Mann hin, der auf der Suche nach einem ihm unbekanntem Weg ist. Die Musik erklingt erst, nachdem der Sänger seine gerade studierte Landkarte wieder zusammengefaltet hat. Die Instrumentalisten, außer der Jazzgruppe, spielen einen fünfzigsekündigen Anfangsteil, der als eine Art Overture wirkt. Die Musik dieses Teils präsentiert sich mit ihren wiederholten, sparsam verwendeten Tönen als eine leise Begleiterin des Sängers. Wenn diese Musik endet, beginnt der Sänger zu singen. Der erste Text ist *die irrfahrt des spätheimkehrers währt*. Er stellt mit der dreimaligen Wiederholung des

¹⁵⁵ Die Jazzgruppe spielt improvisierend mit. Siehe 3.5.2.4.1.

¹⁵⁶ *Natascha*, Partitur, S. 1f.

Anfangskonsonanten *d* die Schwierigkeit symbolisch dar, richtig und frei heraus zu sprechen.¹⁵⁷

Notenbeispiel 27: *Natascha*, 1. planimetrie, Singstimme, Part. S. 2

The image shows a musical score for the voice part of 'Natascha'. It features a single staff with a treble clef and a common time signature. The lyrics are written above the staff, and phonetic notation is used below the staff to highlight the initial consonant 'd' in several words. The lyrics are: 'setzt das glas ab, geht zu seinem pult, liest von einem blatt papier'. The phonetic notation consists of asterisks and dots: '* d .', '* d .', '* d . a'. There are also some musical markings like 'p' and 'f' above the notes.

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

An diesem Punkt spielt ein Blatt Papier als Requisit eine wichtige Rolle. Der Sänger liest den ersten Text von diesem Papier, dann steckt er es wieder in seine Hosentasche. Das Papier bleibt die ganze Zeit dort, bis der Sänger es am Ende des Stückes wieder herausnimmt und *in stücke reißt*. Diese letzte Aktion bedeutet das Scheitern des anfänglichen Plans und bezieht sich darüber hinaus auf die Meinungsänderung des Protagonisten gegenüber der Revolution und seiner zukünftigen aktiven Teilnahme. Das Papier gleicht dem Plan und somit dem Kern der Geschichte. Den Anfang und das Ende mit demselben theatralischen Moment zu verknüpfen, verdeutlicht die formalen Eigenschaften von *Natascha* und betont seine Einschätzung als musik-theatralisches Werk.

Die erste Szene ist die aktionsreichste im gesamten Stück. Die Rolle des Perkussionisten fällt hier ebenfalls auf. Meistens werden seine Aktionen eingesetzt, um die gerade erzählte Geschichte visuell zu interpretieren: Er setzt seine dunkle Brille auf, während der Sänger den Text *zu geheimen gesprächen* spricht, oder speit nach dem Text des Sängers *sie* [die Stadt Berlin] *wirft keine sätze aus* den Kaugummi aus. Sein Monteuranzug mit Taschen funktioniert als kleiner Stauraum, in dem er eine dunkle Brille, Mundharmonika und Kaugummi bereithält. Darüber hinaus imitiert er den Sänger, der *in hab-acht-stellung* seinen Text *in befehlston* spricht, indem er ebenfalls diese Haltung einnimmt. Das Rollenspiel des Perkussionisten als „sprachloser“ Nebendarsteller wird hiermit veranschaulicht.

Solches Schauspiel zu Beginn des Werkes wiederholen Sänger und Perkussionist in den weiteren Szenen noch äußerst wirksam. Ihre parallelen bzw. aufeinander bezogenen Bewegungen und Haltungen belaufen sich auf fast alle

¹⁵⁷ Diese rhetorische Darstellung des Problems des Sprechens wird mit der gesamten kritisch interpretierten Geschichte des Werkes verbunden: Insbesondere verdeutlichen es die Instrumentalisten und der Sänger konkret in der späteren neunten Szene sprachübung. Über diese Szene siehe 3.5.2.4.2.1.

Szenen. In der fünften Szene *einleitung in die schwierige bourgeoisie* macht der Sänger mehrere verschiedene Tanz- und Marschschritte. Mit diesen mechanisch erscheinenden Bewegungen, die der Sänger unter der Begleitung des Tutti mit einem rhythmisch klaren 2/2-Takt vorzunehmen hat, werden die Verzweiflung, das schlechte Gewissen und die politische Unentschlossenheit des Protagonisten abgebildet. Hier werden Text, Musik und Aktion des Spielers eng zusammengeführt. Am Ende dieser Szene, während des improvisierten Spiels der Jazzgruppe, sitzt der Sänger am Boden und wendet dem Publikum seinen Rücken zu, nachdem er den Text *ich bin ein trauriges volk* mit größtmöglicher Lautstärke (fffff) durch das Megaphon geschrien hat (siehe Notenbeispiel 20). Diese Aktion transportiert konkret das zu Vermittelnde (Inhalt, Gefühl etc.). In der vierten Szene *der lustloser aufpasser* fällt das Agieren des Perkussionisten auf, der zuerst allein mit einer charakteristischen Klangkombination bestehend aus drei Pauken und einem Flexaton, die neben seinem Autowrack stehen¹⁵⁸, das Klagelied des Sängers wirkungsvoll begleitet: Der Protagonist will der Natascha Ungeheuer *alles geben*, um ihre Wohnung zu erreichen. Nach dem Gesang beendet der Perkussionist sein Spiel und *erhebt seine augen und einen finger, als wolle er sagen: „hört...“*. Die Stimme auf dem Tonband sagt, dass sie ein Glied oder *mindestens einen finger* von dem Protagonisten wolle. Dann *kreuzt* der Perkussionist seine Arme und *wartet*. Worauf er wartet, kann möglicherweise in zwei Richtungen interpretiert werden: Auf die ausweichende Antwort des Sängers oder auf die endliche Wiederaufnahme seines Spiels, weil er wegen des Dialogs von seinem Spiel abgehalten worden ist. Eine logische Antwort kommt nicht aus dem Mund des Sängers, sondern vielmehr eine poetische Erwiderung. Danach spielt der Perkussionist weiter. Diese Stelle zeigt, dass der Perkussionist als Beobachter auf den gesungenen Inhalt reagiert.

Am Ende der neunten Szene *vermessungskunde* schreit der erschöpfte Protagonist [*warum schweigst du*] *sieh doch ich bin ziemlich am ende*. Er merkt endgültig den Irrtum seiner Anhängerschaft an die falsche Utopie. Mit der Reihenfolge der Gesten, wie *zur decke aufschauend, arme und beine gespreizt/herabsehend, arme unten/verharrt regungslos* verstärkt der Sänger diesen Erkenntnismoment. Die stille Haltung am Ende verdeutlicht vielmehr die Perspektive der Innerlichkeit und bildet auch gleichzeitig den Schluss der Szene.

Die ununterbrochene Tätigkeit des Perkussionisten läuft parallel zu derjenigen der Instrumentalisten in der zehnten Szene *sprachübung*, in der die vokalen Aktionen der Instrumentalisten gegenüber dem Sänger besonders auffallen. In der letzten Partie dieser Szene setzt Henze unvermittelt den

¹⁵⁸ Siehe Orchesterdisposition und Notenbeispiel 23.

Perkussionisten für eine vollkommen neue Aufgabe ein, nämlich das Imitieren eines Kabuki-Schauspielers, aus dem japanischen Volkstheater.¹⁵⁹ Der Perkussionist hält sich hier ausnahmsweise nicht ganz an die „stumme“ Rolle und kommentiert die Situation *in stimme und bewegung*. Diese Bewegungen, deren Ursprung das Publikum ohne eine vorbereitende Information unmöglich wahrnehmen kann, werden vielmehr mit der Ästhetik des „körperlichen“ Darstellungsprinzips des Kabuki-Theaters verbunden als mit der exotischen Theatergeschichte: In diesem japanischen Theater treten die Bewegungen und Haltungen von Schauspielern an den jeweiligen dramatischen Höhepunkten stilistisch charakteristisch hervor. Neben den durcheinander sprechenden Instrumentalisten und der immer lauter werdenden Stimme auf dem Tonband, bildet diese imitierende Aktion des Perkussionisten ein Gegengewicht zu der ganzen letzten Partie der zehnten Szene. Während die Instrumentalisten damit ihre „außermusikalischen“ Aktionen abschließen und gleichzeitig diesen Moment für die Vorbereitung der allerletzten elften Szene verwenden, zeigt der Sänger eine rein schauspielerische Aktion, die von den anderen Musikern unabhängig ist. Nach dem letzten Text, den die *süßlich* klingende Okarina des Bassklarinetttisten der Jazzgruppe und die Harmonika des Perkussionisten begleiten, zieht der Sänger auf dem Boden sitzend seine Schuhe und sein Hemd wieder an, die er zu Beginn der siebten Szene (*zweite rückkehrversuche*) ausgezogen hatte.¹⁶⁰

Da die Instrumentalisten direkt nach der etwa 50-sekündigen Partie den Anfang der letzten Szene *metapenthes* mit dem Tutti eröffnen, verlängert der Sänger, nun völlig angezogen wie zu Beginn des Stückes, das sprechtheaterhafte Finale bis zum Ende des Tuttispiels. Das Finale besteht aus den Clustern aller Instrumentalisten und dem Sprechen des Protagonisten zwischen den Clustern. Der Einsatz des gemeinsamen Spiels der Instrumentalisten hängt von der semantischen Gliederung des Sprechens vom Sänger ab. Die Cluster spielen hier eindeutig eine Rolle der Betonung oder Bestätigung für das Gesagte.

¹⁵⁹ *Natascha*, Partitur, S. 86f. Das traditionelle Kabuki-Theater ist seit seiner Entstehung im 17. Jahrhundert volksnah und spielt für den allgemeinen Gefühlsausdruck des Volkes eine große Rolle. Musik, Tanz und Drama vereinigen sich in einer besonderen Form des Theaters. Alle Schauspieler sind charakteristisch bunt geschminkt, dabei ist es nur männlichen Darstellern erlaubt aufzutreten. Bestimmte Bewegungsformen für einzelne Charaktere sind bzw. werden überliefert, sodass das Theater eine einheitliche Darstellungsästhetik besitzt und auch weiterhin pflegt. Vgl. Artikel „Kabuki“, in: *Brockhaus Enzyklopädie* Bd. 14, 21. Auflage, Leipzig 2006, S. 236f.

¹⁶⁰ Der Text lautet: *die angst die allerorts entsteht beginnt mit einer gefängniswoche/und ein verhör/genügt nicht/um zu den waffen zu finden.*

Notenbeispiel 28: *Natascha*, 11. methaphenthes, Singstimme und die Jazzgruppe, Part. S. 93

horn

1

tr.

2

tromb.

tuba

VOC.

kommt nach vorne

*p**

die mit dem auftritt von natascha ungeheuer anfangende geschichte deiner kolonisierung und die chronologie der loslösung deiner einzelnen friedens-

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Die Schläge sind allmählich häufiger und stärker, damit das sich nahende Ende des Stückes musikalisch umso deutlicher macht.¹⁶¹ In den drei Szenen vor der zehnten handelt es sich um die Debatte zwischen dem Protagonisten und der unsichtbaren Natascha Ungeheuer über die fraglich gewordene Existenz der Wohnung. Die Verzögerung der Suche nach dieser „falschen Utopie“ wird inhaltlich mit dem vergangenen und zukünftigen Handeln des Protagonisten, eines an Revolution denkenden jungen Mannes, verbunden. Hier zeigt er durch das Ausziehen seiner Sachen einen Versuch, aus dieser unsicheren Situation herauszukommen. Es ist jedoch kein Bild einer einfachen plötzlichen Kurzschlussbehandlung, sondern bildet den Beginn seines Werdegangs. Anzumerken ist, dass das Kostüm hier noch seine grundlegende Funktion und Bedeutung des Verwandeln besitzt. Das Wieder-Anziehen weist in der zehnten Szene nicht darauf hin, dass der Protagonist wieder zu demselben jungen Mann des Anfangs wird. Für die allerletzte Aktion, das Herausnehmen und Zerreißen des Papiers, ruft das Kostüm die Erinnerung des Publikums wieder hervor, jedoch verliert es hier bereits seine bisherige Bedeutung. Wenn jemand also den Anfang und das Ende dieser Entkleidungsaktion inhaltlich oder symbolisch verbinden will, wird es ihm nicht vollständig gelingen.

¹⁶¹ Dieser Form ähnelt das Finale des nächsten Werkes *Konzert* sehr. Zum Vergleich mit diesem wird die Form des Finales später im Abschnitt des *Konzerts* nochmals erwähnt.

Im Vergleich zu *Cimarrón*, nähert sich *Natascha* stärker dem „konzertierenden“ Theaterstück und ist ohne Zweifel auch ein experimentelles Werk, wie der Komponist selbst sagt: „Auch sind die Grenzen der Musik hier gefallen, und es entstehen Berührungspunkte zu neuen Formen der bildenden Kunst und des Theaters.“¹⁶² Ohne das Werk auf einer Bühne zu sehen ist es nicht vollständig, das heißt, *Natascha* ist eine visuelle Komposition mit einem grundlegenden Konzert-Prinzip, also ein konzertierendes musik-theatralisches Stück. Um die theatralische Realisierungsmethode der Konzertform von Henze zu verdeutlichen, kann man hier möglicherweise den Ausdruck „szenische Musik“ oder „sichtbare Musik“ als einen vergleichbaren Denkansatz nehmen.¹⁶³ Diese Ausdrücke beziehen sich meistens auf bühnenbedingte Kompositionen avantgardistischer Komponisten wie Stockhausen, Kagel oder Ligeti, die die Beziehung zu den musik-theatralischen Werken vielmehr auf dem Fundament der Musik als des Theaters aufbauen. Eine gewisse Ähnlichkeit entsteht, wenn Henze wie die genannten zeitgenössischen Komponisten „die (schauspielerische) Visualisierung von Vorgängen, die mit der Hervorbringung von Instrumentalmusik verbunden sind“, in *Natascha* durch die entsprechenden Aktionen der Instrumentalisten verwirklicht.¹⁶⁴ Anders bei Henze ist, dass er sich darüber hinaus in seinen musik-theatralischen Kompositionen selbst zur Verbindung der Musik und des Theaters nach wie vor auf dem Boden der traditionellen Theaterbühne bewegt. Dies zeigt auch, dass die von der Musik unabhängigen Aktionen der Instrumentalisten ebenfalls zu den wichtigen Bestandteilen des Konzepts gehören. Das Konzept der *action music* entwickelt sich daher schrittweise Werk für Werk hin zur quasi-traditionellen Musiktheater-Form, sodass die komplexeste Beziehung zwischen der Musik und dem Theater in der Komposition *River*

¹⁶² *Musik und Politik*, S. 164.

¹⁶³ Albrecht Riethmüller: „Zum Ausdruck ‚szenische Musik‘“, in: *Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung 1981 in Bayreuth*, hg. von Mahling und Wiesmann, Kassel 1984, S. 197-199; Rudolf Stephan: „Sichtbare Musik“, in: *Der Berliner Germanistentag 1968*, hg. von Karl Heinz Borck und Rudolf Henss, Heidelberg 1970, S. 95; Die zwei Werke *Natascha* und *River* werden als „experimentelle“ Musiktheaterkomposition in der aktuellsten Forschungsliteratur in diesem Bereich erwähnt. Es ist noch ein seltener, aber ein sehr nützlicher Fall, durch den man Henzes relativ unbekanntes „experimentelle Kompositionsphase“ näher betrachten und mit den kompositorischen Gedanken anderer Komponisten vergleichen kann. Vgl. Arnold Jacobshagen: „Vergangenheit am Schlachtensee - Hans Werner Henze zwischen Oper und ‚imaginärem Theater‘“, in: *Experimentelles Musik- und Tanztheater* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. VII), hg. von Frieder Reinighaus, Katja Schneider und Sabine Sanio, Laaber 2004, S. 136ff.

¹⁶⁴ Riethmüller: „Zum Ausdruck ‚szenische Musik‘“, S. 199.

erreicht wird, die mit eindeutig neuen Merkmalen trotzdem den formalen Rahmen des traditionellen Musiktheaters aufweist.

Mit dem nachfolgenden Werk *Konzert* präsentiert Henze ein Beispiel für das „theatralisierende“ Konzertstück. Durch die Analyse der Charakteristika des Werkes wird eine Relation zu den beiden vorangegangenen Werken hergestellt und somit eine weitere Sektion des Konzepts *action music* in der Kategorie „konzertartige Bühnenwerke“ innerhalb der Untersuchung vorgestellt. *Konzert* ist die letzte Komposition in dieser Kategorie.

3.5.3 Zweites Violinkonzert (1971 - 1972)

3.5.3.1 Die Entstehung

Beauftragt von dem bekannten Mäzen Paul Sacher, komponierte Henze fünf Werke, darunter drei Solokonzerte für bestimmte Musiker. *Doppio concerto* (1966) wurde zum Beispiel für den Oboisten Heinz Holliger und die Harfenistin Ursula Holliger, *Musik für Viola und 22 Spieler* (1969 - 1970) für den Bratschisten Hirofumi Fukai geschrieben.¹⁶⁵ Als Sacher Henze nach dem nächsten Stück fragte, schlug er spontan ein neues Konzert vor, das er schon seit langem für den Geiger Brenton Langbein (1928 - 1993) schreiben wollte.¹⁶⁶ So begann Henze direkt nach dem *Compases para preguntas ensimismadas* mit der Komposition des *Konzerts*, das innerhalb von anderthalb Jahren entstand.¹⁶⁷ Henze wollte jedoch kein Konzert in der traditionellen Besetzung schaffen. Der recht lange Titel des Werkes verrät bereits, dass das *Konzert* einen besonderen Charakter besitzt:

*Zweites Violinkonzert für Sologeiger, Tonband, Baß-Bariton und
33 Instrumentalisten unter Verwendung des Gedichts „Hommage à
Gödel“ von Hans Magnus Enzensberger.*

In seinen insgesamt 20 Konzerten arbeitet Henze mehrmals mit Gedichten: Die beiden Cellokonzerte, die mit mehr als 30 Jahren Abstand entstanden, besitzen die programmatischen Titel *Ode an den Westwind* (1953) und *Liebeslieder* (1984 - 1985), denen jeweils Gedichte zugrunde liegen.¹⁶⁸ Darüber hinaus schuf Henze sein erstes und einziges Gitarrenkonzert *Ode an eine Äolsharfe* (1985 - 1986) über das gleichnamige Gedicht von Eduard Mörike (1804 - 1875). Die verwendeten Gedichte spielen eine konkrete Rolle im Prinzip der Programmmusik, das bedeutet, dass die Gedichte nicht sprachlich, sondern musikalisch umgewandelt wurden. Anders als in den obengenannten Konzerten, wird im

¹⁶⁵ Weitere zwei Werke im Auftrag von Sacher sind *Cantata della fiaba estrema* für Sopran, Kammerchor und 13 Instrumente (1963) und *Capriccio für Violoncello solo* (1981).

¹⁶⁶ Vgl. *Reiselieder*, S. 373.

¹⁶⁷ *Compases para preguntas ensimismadas* bedeutet „Zeitmaße für nach innen gerichtete Fragen“, der Untertitel *für Musik für Viola und 22 Spieler*.

¹⁶⁸ Für *Ode an den Westwind* wurde das fünfstrophige gleichnamige Gedicht von Percy Bysshe Shelley (1792 - 1822) genommen. Für *Liebeslieder* lagen sieben verschiedene englische Gedichte vor. Die verwendeten Gedichte beider Konzerte bestimmen die formale Struktur: Das erste Konzert ist fünfsätzig und das zweite siebensäztig gestaltet worden.

Konzert das Gedicht deutlich durch eine menschliche Stimme rezitiert. Dies ist die erste Besonderheit des *Konzerts*. Mit einer weiteren Charakteristik lässt Henze das *Konzert* zu einem noch einfallsreicheren Werk werden, indem er theatralische Elemente hinzufügt. Der Inhalt des Gedichts, welches später näher betrachtet wird, inspirierte Henze, das *Konzert* gleichsam als Theaterstück zu entwerfen. Er sagte über das Stück:

„Es beschäftigte sich mit dem Baron Münchhausen und dem glasklaren, wenn auch niederschmetternden Theorem des 1906 geborenen Mathematikers Kurt Gödel: [...] Es hat einen scherzenden, bissigen Klang, dies Enzensbergersche Gedicht, und mir schien, daß ich es gut mitvollziehen konnte. Mache eine Art Musiktheater daraus (wie konnte es anders sein!).“¹⁶⁹

Die Geschichte von Münchhausen und Gödel und die darin verborgene systemkritische Haltung müssen eine imaginäre Bühne in Henzes Vorstellung haben entstehen lassen. Dies ist der wichtigste Grund dafür, dass das *Konzert*, trotz der traditionellen Gattungsbezeichnung „Konzert“, die eigentlich mit der Theaterbühne nichts zu tun hat, als Komposition zum Konzept der *action music* gehört. Dieses bemerkenswerte *Konzert* wurde am 2. November 1972 in Basel unter der Leitung von Paul Sacher uraufgeführt und dem Ehepaar Maja und Paul Sacher sowie dem Solisten Langbein gewidmet.

3.5.3.2 Instrumentarium und Bühnendisposition

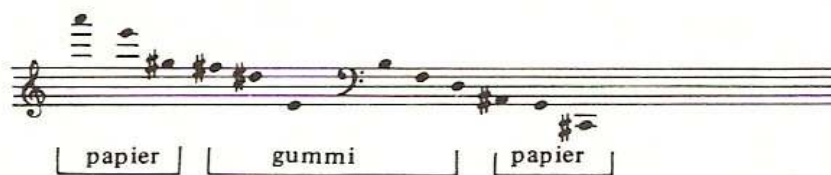
Ein Solo-Violinist und ein Orchester mit 33 Instrumentalisten stehen im Mittelpunkt der Aufführung. Der Solist spielt hauptsächlich seine Violine und zusätzlich eine weitere Violine, die mit einem Kontaktmikrofon versehen ist. Auf die Bezeichnung „Orchester“ verzichtet Henze oft beim Betiteln eigener Konzerte, und nennt stattdessen die konkrete Anzahl der auftretenden Instrumentalisten.¹⁷⁰ In *Konzert* sind von den 33 Instrumentalisten fünfzehn Bläser: Zehn Holzbläser, drei Flöten (alle drei auch Piccoloflöte), Oboe, Englisch Horn, Klarinette in a und b, Bassklarinette in b und zwei Fagotte, und fünf

¹⁶⁹ *Reiselieder*, S. 373.

¹⁷⁰ Z.B. *Musik für Viola und 22 Spieler* (1969 - 1970) oder *Musik für einen Klarinettenisten und 13 Spieler* zu *Le Miracle de la rose* (1981).

Blechbläser, zwei Hörner in f, zwei Trompete in c und Posaune (oder Tenor-Tuba). Die Holzbläsergruppe ist doppelt so groß wie die der Blechbläser. Das zweite Horn kann gegebenenfalls durch eine Tenorposaune ersetzt werden. Hinzu kommen außerdem noch zwei Klaviere, ein normaler Konzertflügel [piano I] und ein Klavier mit zwölf durch Papier und Gummi präparierten Tasten [Piano II]. Die Verwendung eines solchen Klaviers ist einzigartig in Henzes gesamtem Schaffen.¹⁷¹ Die folgende Abbildung zeigt die zwölf präparierten Töne des Piano II.

Abbildung 5: Die präparierten Töne des Piano II



© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Neben den Klavieren gehören die Saiteninstrumente, Mandoline, Gitarre und Harfe ebenfalls zum Orchester. Diese drei Instrumente setzt Henze bevorzugt als gemeinsame Klanggruppe in mehreren Stücken ein. Er benutzt sie überwiegend zur akkordischen Unterstützung anderer Instrumentalklänge.

Um die Besetzung der Streicher zu beschreiben, kann man das auffallende Besetzungsprinzip der Solokonzerte erwähnen, das Henze in einigen Werken anwendet. Henze versucht, den Klang des Soloinstruments deutlicher hervorzuheben, indem er das Soloinstrument nicht als Tutti-Instrument im Orchester besetzt. So fehlt das Violoncello im Orchester des Cellokonzerts *Ode an den Westwind* oder die Klarinette im Klarinettenkonzert *Le miracle de la rose*. Das Bratschenkonzert *Musik für Viola und 22 Spieler* hat keine Bratsche im Orchester, ebenso wie man im *Konzert* außer der des Solisten keine weitere Violine als Orchesterinstrument findet. Dadurch erhöht sich die Bedeutung des Soloinstruments. Es gibt neun Streicher im *Konzert*: Vier Bratschen, drei Violoncelli und zwei Kontrabässe. Die geringe Streicheranzahl in Henzes

¹⁷¹ Diese Tatsache ist trotz des 1993 uraufgeführten Vokalstückes *Lieder und Tänze* nicht widerlegbar. In der Komposition weist Henze darauf hin, dass ein präpariertes Klavier beliebig als Alternative besetzt werden könne. Jedoch sind die *Lieder und Tänze* ein reines Arrangement für Mezzosopran und Kammerensemble aus der *Cubana*. Daher sind die Rolle und die Bedeutung der Verwendung des präparierten Klaviers in jeder Hinsicht nicht mehr originell.

Orchesterstücken ist ebenfalls charakteristisch und deutet eine Tendenz seit Ende der 1960er Jahre zur Individualisierung der einzelnen Streichinstrumente an. Mit der verstärkten zweiten Violine des Solisten kommt auch der elektrische Klang hinzu. Das als obligates Instrument behandelte Tonband trägt teilweise den Text und verfremdete Violinklänge gespielt von zwei Violinen vor. Darüber hinaus werden etliche Instrumente außer der zweiten Violine des Solisten durch Kontaktmikrophone verstärkt: Die Klarinette in a, die Mandoline, die Gitarre und das präparierte Klavier. Damit bestätigt der Komponist seine erweiterten klanglichen Vorstellungen durch den Einsatz von Elektronik nach *Natascha*.

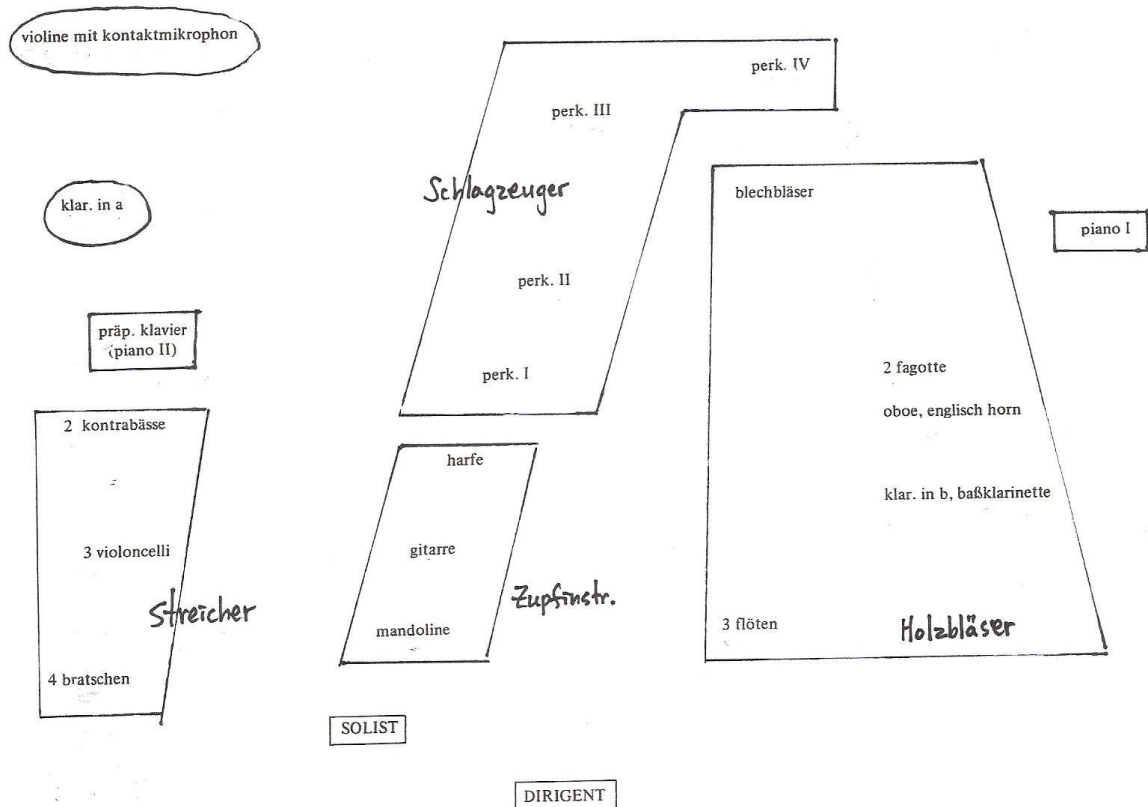
Wie in den vorherigen Werken der *action music*, wird der starke Klang der 17 Schlaginstrumente betont, die von vier Perkussionisten gespielt werden. Jeder Schlagzeuger bedient eine unterschiedliche Anzahl von Schlaginstrumenten und übernimmt gelegentlich im Laufe des Stückes Instrumente eines anderen. Die Schlagzeuger benötigen, wie in *Cimarrón*, sechs verschiedene Schlägel. Die Verteilung der Instrumente ist wie folgt (die römische Zahl zeigt den jeweiligen Spieler an):

- I. Vibraphon (mit und ohne Motor, mit und ohne Pedal), Marimbula (African Harp) [oder Zimbal (Hackbrett)], 3 Am pult befestigte Almglocken (hoch, mittel, tief)
- II. 3 Tomtoms (hoch mittel tief), Log drums (oder kleine, gestimmte Bongos, mit Holzklöppeln geschlagen), Wood Block, Guïro, Bündel hängender Bambusrohre
- III. 8 Boo-bams (Bambustrummeln)(oder ein Marimbaphon mit Dämpfungsvorrichtung), Große Trommel mit Fußpedal, 3 Hängende Becken (hoch, mittel, tief)
- IV. Röhrenglocken, 3 Tamtams (hoch, mittel, tief), Tempelglocke, Hängendes Donnerblech, Flexaton, 2 Maracas

Durch die charakteristischen Klangkombinationen der vier Schlagzeuge besitzen die Instrumente ihre eigenen Farben, obwohl fast alle bereits in den beiden vorangegangenen Werken verwendet wurden. Von den klanglichen Neuerungen der Schlaginstrumente im Konzert fallen drei davon besonders auf: Die Almglocken des ersten und den Wood Block des zweiten Schlagzeugers verwendet Henze einmalig innerhalb seiner Werke der *action music*; die Röhrenglocken, die der vierte Schlagzeuger bedient, erscheinen hier auch zum ersten Mal. Man findet sie später in *River* wieder. Henze gibt in *Konzert* ebenfalls eine Bühnenanordnung vor. Abbildung 6 zeigt eine Zeichnung der

Orchesterdisposition nach der Originalpartitur, die von der Verfasserin zum besseren optischen Verständnis ergänzt wurde.

Abbildung 6: Die Orchesterdisposition



© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Oberhalb des mittleren Podiums sind die vier Perkussionisten und unterhalb von ihnen die drei Spieler der Zupfinstrumente positioniert, während die Bläser auf die rechte und die Streicher auf die linke Seite des Podiums gestellt werden. Die Schlagzeuger werden wegen ihrer zentralen Position bereits optisch herausgehoben. Auf jeder Seite des Podiums befindet sich ein Klavier. Die Bläser werden auf der rechten Seite in Holz- und Blechbläser geteilt. Während die Gitarre und die Mandoline etwas weiter zur Mitte rücken, haben die A-Klarinette und das präparierte Klavier ihre Position ganz links. Die linke Seite des Podiums wird weiterhin in Hinblick auf die zweite Violine, eine Violine mit Kontaktmikrofon, betont. Während des Konzerts geht der Solist nach hinten links und spielt von dort aus die elektrisch verstärkte zweite Violine. Darüber hinaus

erkennt man in dieser Orchesterdisposition, dass Henze die Instrumente im Prinzip nach ihrer Gruppenzugehörigkeit ordnet.

3.5.3.3 Das Gedicht und die Form

Henzes Beziehung zu dem Schriftsteller Hans Magnus Enzensberger fällt besonders ins Auge. Seit ihrer Bekanntschaft 1957 taucht der Name des Dichters häufig auf, insbesondere in den Zeiten des politischen Engagements Henzes. Der Schriftsteller spielte für dessen kritische und aktive politische Einstellung im Freundeskreis eine wesentliche Rolle. Er unterstützte Henze bei der Reise nach Kuba und hielt sich auch zur selben Zeit wie der Komponist in diesem Land auf, wo sie zusammen zwei Werke, *Cimarrón* und *Cubana*, entstehen ließen. Die zwei Kompositionen sind das Ergebnis einer engen politischen und freundschaftlichen Verbindung zwischen den beiden Künstlern. Henze interessierte sich außerdem für die Gedichte Enzensbergers und verwendete mehrere in seinen Werken. Neben den späteren Vertonungen zweier Lieder aus der Liedersammlung *Voices* (1973), ist das *Konzert* der aufschlussreichste Fall einer Gedicht-Vertonung von Enzensberger.¹⁷²

Das 43-zeilige Gedicht *Hommage à Gödel* veröffentlichte der Dichter zum ersten Mal Anfang der 1970er Jahre.¹⁷³ Das Entstehungsjahr des Gedichts ist nicht deutlich angegeben und man nimmt nur an, dass es zwischen 1969 und 1970 geschrieben wurde. Enzensberger schrieb mehrere Gedichte über bekannte

¹⁷² Das 13. *Lied*, *Das wirkliche Messer* und das 22., *Das Blumenfest*.

¹⁷³ Kurt Gödel (1906 - 1978) war „Mathematiker, Philosoph, Studium an der Universität Wien, Physik und Mathematik. Autodidaktisch eignete er sich die moderne Logik an. Seit 1953 war er Professor am Institute for Advanced Studies in Princeton (New Jersey, USA). Mit dem Nachweis der Vollständigkeit des Hilbertschen Kalküls der engeren Quantorenlogik war Gödel bereits 1930 in Fachkreisen als Logiker anerkannt. Die Entdeckung, daß zum Nachweis der Widerspruchsfreiheit eines Systems mehr an Mitteln benötigt wird, als dieses System selber enthält, initiierte er in der Grundlagenforschung die Disziplin „Metamathematik“. Später befasste sich Gödel mit Mengenlehre, seit seiner Emigration überwiegend mit genuin philosophischen und theologischen Untersuchungen, darunter dem Gottesbeweis, die er jedoch nicht mehr publizierte“, in: Artikel „Gödel“, Deutsche Biographische Enzyklopädie Bd. 4 [Gies-Hessel] München 1996, S. 51.

Persönlichkeiten und gesellschaftliche Probleme in dieser Zeit.¹⁷⁴ Die Systemkritik, die durch den Vergleich der beiden Personen Münchhausen und Gödel geübt wird, scheint mit der sozialkritischen Auffassung Henzes übereinzustimmen. Die bekannte Erzählung des Lügenbarons Münchhausen, der sich selbst und sein Pferd an den eigenen Haaren aus dem Sumpf habe ziehen können, wird von Enzensberger Gödels Theorem gegenüber gestellt, dass ein „*genügend reichhaltiges*“ (Zeile 24), also komplexes System sich nicht selbst ohne einen Widerspruch bis ins letzte Detail beschreiben oder analysieren kann. Um dieses Argument zu stützen, werden zum Beispiel zwei Systeme, das der Sprache und des menschlichen Gehirns, angeführt. Hinzugefügt wird, dass in einem geschlossenen System kein Widerspruch existieren kann. Wenn es in Frage gestellt würde, müsste es sich selbst zerstören. Widerspruch ist nur in einem nicht geschlossenen System möglich. Münchhausens Geschichten mit seinen eigenen physikalischen Gesetzen gelten also nur innerhalb seiner Welt und sind dort *weder beweis- noch widerlegbar* (Zeile 41). Außerhalb dieser Erzählungen können die angegebenen Fakten nicht standhalten und so als Lüge entlarvt werden. Laut Enzensberger ist auch der Leser ("*auch du*", Zeile 31) ein Element eines Systems, ebenso wie dieses Gedicht. Enzensberger versucht, das mathematische Theorem Gödels auf ein gesellschaftliches System zu übertragen („*also auch in diesem Sumpf hier*“, Zeile 38). Auf eine leicht pädagogische Art wird der Leser aufgefordert, sich aus diesem System selbst herauszuziehen, um es von außen betrachten zu können („*Diese Sätze nimm in die Hand/und zieh!*“, Zeile 42 - 43). Nur so, mit einem Blick von außen, ist es möglich, ein bzw. das herrschende System zu begreifen und es zu kritisieren.

Die Bedeutung des Textes, hier des Gedichts, innerhalb der ersten drei Werke der *action music* wird deutlich, indem der Text die Form des Werkes bestimmt. Zum besseren Verständnis versucht die Verfasserin mit Hilfe der folgenden Tabelle, die Form des *Konzerts* in Verbindung mit dem Text und der entsprechenden Angabe der Partiturseiten sowie die Art und Weise des Textvortrages zu veranschaulichen.

¹⁷⁴ Vgl. Hans Magnus Enzensberger: *Gedichte 1950 - 1985*, Frankfurt am Main 1986. *Hommage à Gödel* ist außer in diesem Band noch in weiteren zwei Lyrikbänden publiziert: *Gedichte 1955 - 1970*, Frankfurt am Main 1971; *Poesiealbum 84*, Berlin 1974.

Tabelle 8: Die Einteilung der musikalischen Form und des Gedichts

Teile	Part.S.	Zeile	Gedicht	Vortragsform
I <i>presentazione</i>	S. 19	1-3	Münchhausens Theorem, Pferd, Sumpf und Schopf, ist bezaubernd, aber vergiß nicht: Münchhausen war ein Lügner.	Tonband
	S. 21f.	4-6	Gödels Theorem wirkt auf den ersten Blick etwas unscheinbar, doch bedenke: Gödel hat recht.	
II <i>teorema</i>	S. 22	7-12	„In jedem genügend reichhaltigen System lassen sich Sätze formulieren, die innerhalb des Systems weder beweis- noch widerlegbar sind, es sei denn das System wäre selber inkonsistent.“	Tonband oder Solo-Violinist
III <i>fantasia 1</i>	S. 55f.	13-19	Du kannst deine eigene Sprache in deiner eigenen Sprache beschreiben: aber nicht ganz. Du kannst dein eignes Gehirn mit deinem eignen Gehirn erforschen: aber nicht ganz. usw.	Tonband
	S. 60f.	20-23	Um sich zu rechtfertigen muß jedes denkbare System <i>sich transzendieren</i> , d.h. zerstören.	
	S. 64f.	24-27	„Genügend reichhaltig“ oder nicht: Widerspruchsfreiheit ist eine Mangelerscheinung oder ein Widerspruch.	
	S. 66	28	(Gewißheit = Inkonsistenz.)	
IV <i>divertimento</i>			Textfrei	
V <i>fantasia 2</i>	S. 87	29-32	Jeder denkbare Reiter, also auch Münchhausen,	Tonband oder Bass-Bariton

			also auch du bist ein Subsystem eines genügend reichhaltigen Sumpfes.	
	S. 87f.	33-36	Und ein Subsystem dieses Subsystems ist der eigene Schopf, dieses Hebezeug für Reformisten und Lügner.	
	S. 88f.	37-41	In jedem genügend reichhaltigen System. also auch in diesem Sumpf hier. lassen sich Sätze formulieren, die innerhalb des Systems weder beweise- noch widerlegbar sind.	
	S. 89	42-43	Diese Sätze nimm in die Hand und zieh!	
VI <i>conclusion</i>			Textfrei	

Henze hat das Gedicht inhaltlich zuerst in vier Teile unterteilt. Die Überschriften deuten auf eine eigene Interpretation Henzes hin. Münchhausen und Gödel werden mit ihren zentralen Aussagen in *presentazione* buchstäblich „präsentiert“. In der ersten (Zeile 1-3) und zweiten Strophe (Zeile 4-6) des Gedichts werden die beiden Pole deutlich gegenübergestellt und der Text von einer Männerstimme auf dem Tonband gesungen. Der folgende Teil *Teorema* enthält den Lehrsatz Gödels als eine entscheidende Aussage. Es wird deutlich, dass sich sowohl Enzensberger als auch Henze nicht speziell auf die Lehre Gödels oder die Lügengeschichte Münchhausens konzentrieren, sondern die Geschichte metaphysisch interpretieren und ihrerseits bearbeiten. Das gilt besonders für die Formulierung des Gödel-Theorems im Gedicht.

*„In jedem genügend reichhaltigen System/lassen sich Sätze formulieren/
die innerhalb des Systems/weder beweis- noch widerlegbar sind/es sei
denn das System/wäre selber inkonsistent.“ (Zeile 7-12)*

Enzensberger schrieb diesen Satz in Anführungszeichen wie ein Zitat, der Satz ist jedoch von ihm selbst formuliert. Er fasste Gödels Sätze aus dessen Artikel in

einem einzigen Satz zusammen.¹⁷⁵ Diese zentrale Aussage des Gedichts war für Henze ebenfalls so relevant, dass er sie vom Solisten an einem entscheidenden Moment vortragen lässt: Der Solist spricht diesen Satz gleich bei seinem ersten Einsatz. Die drei weiteren Strophen (Zeile 13-28), u.a. mit einer Zeile mit zwei Wörtern in Klammern (Zeile 28), beinhalten Beispiele und Erläuterungen über das *System* und den *Widerspruch*. Daraus bildet Henze den dritten Teil des Stückes *fantasia 1* und fasst eine mögliche Systemkritik und das Manifest (mit Ausrufezeichen) in den letzten drei Strophen (Zeile 29-43) unter *fantasia 2* zusammen. Er bestimmte zuerst, dass diese Teile, so wie in *presentazione*, durch eine Männerstimme auf dem Tonband vorzutragen seien. Er stellt auf der Partiturseite jedoch eine weitere Möglichkeit vor: *statt hier die stimme vom tonband kommen zu lassen, sollte man sie auch ‚live‘ aus dem saal singen lassen, möglichst von einer empore oder aus einer loge. Lautsprecher-verstärkung ist erwünscht.*¹⁷⁶ Es versteht sich die besondere Absicht des Komponisten, ein klares Textverständnis zu erzielen. Zu diesem Zweck erlebte der Textvortrag nochmals Änderung. Henze bemerkt hierzu:

„Nach den ersten Aufführungen begriff ich, daß die Wirkung des Gedichts verdampft, verpufft, wenn es von einer verfremdeten Stimme über Lautsprecher serviert wird, das heißt: wenn die Wörter nicht wie gemeißelt genau zu verstehen sind.“¹⁷⁷

Seitdem empfiehlt Henze als Lösung des Problems, an dieser Stelle immer einen Spielbariton das Gedicht „im Stil von Sprechgesang und Chanson“ direkt im Saal zum Publikum singen zu lassen.¹⁷⁸ So erhält die Singstimme eine noch wichtigere Funktion innerhalb des Werkes.

Die Komposition bestimmt ihre Form vor allem durch die Textinterpretation. Hierzu vervollständigt Henze sein eigentliches „Instrumentalwerk“ *Konzert*,

¹⁷⁵ Vgl. Kurt Gödel: „Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme I“, in: *Monatshefte für Mathematik und Physik*, 38/1931, S. 173 - 198.

¹⁷⁶ *Zweites Violinkonzert für sologeiger, tonband, baß-bariton und 33 instrumentalisten*, Studien-Partitur, Mainz 1973, S. 87. Laut Partitur erkennt man, dass Henze an dieser Stelle das Tonband und den „live“ hörbaren Bassbariton als Alternative angibt. Jedoch findet man sonst nirgendwo den „live“-Einsatz des Bassbariton außer an dieser Stelle. Henze besetzte den Bassbariton als obligatorisch, also muss es anfangs an dieser Stelle keine Tonbandersatz-Möglichkeit gegeben haben. Außer an diesen beiden Stellen sollten die Texte für das Tonband vorbereitet und beim Konzert vorgetragen werden.

¹⁷⁷ *Reiselieder*, S. 374.

¹⁷⁸ Ebd.

indem er zwei weitere textfreie Abschnitte hinzufügt, nämlich *divertimento* zwischen den beiden Fantasie-Teilen und der abschließende Teil *conclusiono*. Das *Konzert* wird somit ein einsätziges Werk, das aus sechs Teilen besteht, die durch Überschriften miteinander verbunden sind. Unter dieser formalen Voraussetzung werden die Besonderheiten des *Konzerts*, insbesondere durch die näheren Betrachtungen der Aktionen der Spieler und der Funktion der Musik, weiter untersucht.

3.5.3.4 Das sichtbare Konzert

Henze äußerte sich über sein neues Violinkonzert während dessen Entstehung wie folgt: „Es ist ein Theaterstück, beinahe, aber nicht ganz.“¹⁷⁹ Bei einem „Theaterstück“ denkt man zuerst darüber nach, wie der Komponist die traditionelle Form des Solokonzerts mit dem Theater in Verbindung zu setzen versucht. Der kostümierte Solo-Violinist ist das erste Element. Er nimmt die Funktion eines Hauptdarstellers im Sinne einer Theateraufführung ein. Daher untersucht die vorliegende Arbeit zuerst die Rolle des Solo-Violinisten sowohl unter dem Aspekt des Instrumentalisten als auch der eines Schauspielers. „Beinah, aber nicht ganz“ zeigt das *Konzert* sein theatralisches Wesen. So kann man in einem zweiten Ansatz überlegen, wie sich das im Grunde genommen „untheatralische“ Orchester mit der Theatralik verknüpft. Über „die Funktion des griechischen Chors“ äußerte sich Henze in den beiden vorangegangenen Werken hinsichtlich der Aufgabe der Instrumentalisten.¹⁸⁰ Dies erkennt man auch im *Konzert*, da der Komponist die obengenannte Funktion der Instrumentalisten bei seinen politischen Werken, zu denen auch das *Konzert* gehört, für sehr wichtig hält. Die Instrumentalisten wirken sowohl als Orchester-Gruppe, als auch als Individuen mit: Der A-Klarinettist und der zweite Klavierspieler des präparierten Pianos treten in ihren subjektiven Partien hervor, dadurch lässt sich ihre Tätigkeit durchaus theatralisch interpretieren.

Der Sinn des Orchesters als einer musizierenden Einheit ergibt sich aus der gattungsspezifischen Form des *Konzerts*. Deswegen lohnt es sich unbedingt, seine Rolle im Ganzen dahingehend näher zu untersuchen, wie Henze seinen theatralischen Einfall mit dem Orchester zu „konzertieren“ weiß und wie das

¹⁷⁹ *Musik und Politik*, S. 160. Im verwendeten Gedicht von Enzensberger kommt diese Wort-Struktur „aber nicht ganz“ zweimal vor. Siehe Tabelle 8, Zeile 13-19.

¹⁸⁰ Ebd., S. 162.

Konzert schließlich als eine *beinah* theatralische Komposition, ein sichtbares Konzert bildet.

3.5.3.4.1 Der Instrumentalist als Schauspieler

3.5.3.4.1.1 Der Solo-Violinist

Erinnert man sich an den Solo-Textvortrag des Sängers und somit an deren dramatische Rollen als Protagonisten in *Cimarrón* und *Natascha*, ist klar, dass mit dem Textvortrag in *Konzert* eine völlig andere Beziehung hergestellt wird. Vor allem liegt dem Werk kein dramatischer, sondern lyrischer Text zugrunde. Man kann keine dramatische Folge nach einem szenischen, hier vielleicht „strophentypischen“ Vorbild erwarten, es sei denn, das Gedicht selbst besäße einen dramatischen Charakter, was hier jedoch nicht der Fall ist.

An diesem Punkt kommt die Frage nach der Rolle des Violinisten hinsichtlich des Textvortrags und dessen theatralischer Bedeutung auf. Wie bereits oben die Vortragsform des Gedichts zeigt, muss der Solo-Violinist nicht unbedingt zwischen Text- und Instrumentalvortrag wechseln, wie in den beiden vorangegangenen Werken, weil sein „Sprechen“ über den Lehrsatz zu Beginn des zweiten Teils *teorema* sein einziger vokaler Beitrag ist und er sogar diese Aufgabe dem Tonband überlassen kann.¹⁸¹ Der Textvortrag und dessen Verständlichkeit sind in den musik-theatralischen Werken Henzes sehr wichtig: die Sänger in *Cimarrón* und *Natascha* treten als durch die Geschichte führenden Protagonisten auf. Jedoch scheint der Komponist im *Konzert* zu beabsichtigen, den deklamierenden Violinisten nicht unbedingt mit der Rolle des Protagonisten zu verknüpfen, da Textvortrag und dessen Verständlichkeit meistens durch die verwendeten Tonbänder gewährleistet werden.

Das Rollenspiel des Violinisten findet Darstellung durch seine Kostümierung, die sofortige Assoziationen zulässt. In seinem merkwürdigen Kostüm erkennt das Publikum, einen gewissen „Münchhausen“ vor Augen zu haben: *er trägt einen dreispitz mit feder und einen wehenden schwarzen frackmantel, rot gefüttert* (Part. S. 17). Diese Erscheinung des Violinisten spielt in mehrfacher Hinsicht nicht nur für die visuelle Präsentation, sondern auch für die Theatralik des

¹⁸¹ In der Anweisung der Partitur (S. 22) heißt es: *die folgenden sätze werden entweder vom solo-violinisten gesprochen* oder auf dem tonband abgespielt [*evtl. durch ein kehlmikrofon].*

Konzerts überhaupt, eine sehr wichtige Rolle: Zu Beginn des Werkes trägt er mit seinen aufschlussreichen schauspielerischen Aktionen zum theatralischen Wesenszug des *Konzerts* bei.

Auf der Konzertbühne scheint es bereits von Anfang an nicht üblich zu sein, weil der Solist nicht zusammen mit dem Dirigenten auftritt. Die Blechbläser und das Piano I im Orchester eröffnen das Stück ohne den Solisten. Dieses Bild beschreibt dem Publikum eindeutig eine spezifische Situation eines Solokonzerts ohne Solisten. Das Publikum erfährt in diesem Moment noch nicht, was auf der Konzertbühne passieren wird. Nach den fünf Takten der Musik des Orchesters tritt der Solo-Violinist mit seinem obengenannten charakteristischen Kostüm *eilig auf*, während die Instrumentalisten unbeirrt weiter spielen.

Notenbeispiel 29: *Konzert*, I *presentazione*, Part. S. 17

hr

tr

pos.

piano I

solo-viol.

(der violinspieler tritt eilig auf. er trägt einen dreispitz mit feder, einen wehenden schwarzen frackmantel, rot gefüttert.)
(the violinist enters hastily. he is wearing a tricorin hat with feather, and a flowing red-lined opera cape.)

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Das Publikum erkennt erst jetzt im Solisten die Figur des Münchhausen und dass dieses Konzertstück einen besonderen musik-theatralischen Charakter besitzt. Nach diesem verspäteten Auftritt wird der Solist bald zu einem „normalen“ Konzertmusiker, denn er *legt mantel und hut ab* (Part. S. 18). Danach wird ersichtlich, dass „der Geiger, der sich durch Entledigung der Münchhausenhülle zum Konzertsolisten umstilisierte, [...] offensichtlich immer noch nicht die für

dieses Konzert geeignete Einstellung“ vertritt.¹⁸² Dieser führt die komödian- tische Stimmung auf der Bühne fort, indem er ohne das Münchhausen-Kostüm weiter wie ein Schauspieler agiert. Der Charakter der kommenden Aktions- struktur des Solo-Violinisten ist repetitiv: Der Solist strengt sich dreimal vergeblich an, den richtigen Moment für seinen Einsatz zu finden. Die Versuche sind „vergeblich“, weil sie sich immer wieder wegen der neuen Einsätze anderer Instrumentalisten als Fehlschlag herausstellen. Die deutlichen Merkmale sind die gegen die Erwartung nicht erklingende Violine und die lautlosen Aktionen des Solo-Violinisten sowie die abwechselnd einsetzende Instrumentalmusik. Die Spielanweisungen in der Violin-Partitur weisen genau auf dessen unterschiedliche Haltungen von der Vorbereitung bis zum Aufgeben des Spiels hin. Die folgende Tabelle zeigt die konkrete spielerische Beziehung zwischen dem Violinisten und den Instrumentalisten sowie den theatralischen gesamten ersten Teil *presentazione*.

Tabelle 9: Die Aktionen des Solo-Violinisten

Part. S.	Solo-Violinist	Instrumentalisten ¹⁸³
S. 18	<i>nimmt die geige unters kinn</i> <i>setzt den bogen an</i>	Der Klavierspieler (Piano I) Die Streicher ohne Kontrabassisten
S. 19	<i>läßt den arm mit dem bogen sinken</i> <i>setzt den bogen wieder an</i> (direkt nach dem Ende der Singstimme)	Die Singstimme auf dem Tonband (Münchhausens Theorem)
S. 20	<i>läßt ihn sinken</i> <i>erneutes ansetzen des bogens</i>	Der A-Klarinettist/ Der Klavierspieler (Piano II)/ Die zwei Schlagzeuger Die drei Schlagzeuger
S. 21	<i>erneutes sinkenlassen des bogens</i>	Der Klavierspieler (Piano II)

¹⁸² Helga Heise: „Annäherung an ein unkonventionelles Stück. Hans Werner Henze: 2. Violinkonzert“, in: *Zeitschrift für Musikpädagogik*, H. 1/1982, S. 18.

¹⁸³ In dieser Tabelle werden nur Instrumentalisten genannt, wenn sie gerade zusammen mit der neuen Aktion des Violinisten ihr Spiel beginnen und dadurch den Einsatz des Violinisten verhindern.

S. 22	<i>nimmt die Geige unter den Arm</i> (während des Spiels von dem Klavierspieler II Und den drei Schlagzeugern)	Die Singstimme auf dem Tonband (Gödels Theorem)
-------	--	--

Wiederholt seinen Einsatz zu verpassen, erzeugt vor allem ein komisches Bild. Dieses Bild entsteht nicht nur durch die Musik und das Musizieren selbst, sondern auch durch die realen schauspielerischen Aktionen. Die oben in der Tabelle erwähnten theatralischen Aktionen machen den Violinisten zu einem Schauspieler, weil er seine Violine nicht bloß nach Anweisungen sinken lässt, sondern den gegebenen Umstand interpretieren und dem Publikum diese Verlegenheitssituation durch seine Aktionen ebenfalls mitteilen soll. Der Violinist kommt trotz Bemühungen an seine Musik nicht „heran“. Es ist jedoch das Ziel des Violinisten, mit seinem Ausdruck die Theatralik direkt mit der Musik zu verbinden. Angefangen mit *Cimarrón* und *Natascha*, entwickelt sich Henzes Konzept der *action music* in *Konzert* weiter zu einer „veränderten, ‚innermusikalischen‘ Performativität“.¹⁸⁴ „Die verschiedenen Aufführungsinnovationen in der neuen Musik sind“, so Christa Brüstle, „zunächst stark gebunden an neue kompositorische und kompositionstechnische Konzepte und damit auch an eine veränderte ‚innermusikalische‘ Performativität [...], wobei deutlich wird, daß der kompositorische Akt selbst als Performance in die Betrachtungsebene einbezogen werden kann, sodann neue Handlungs- und Interpretationsansätze der Interpreten und schließlich neue Rezeptionshaltungen und/oder Handlungsformen des Rezipienten [...]“.¹⁸⁵ Zwar überschreitet Henzes Experimentierfreude niemals seine Sprach-Philosophie der Musik, jedoch macht er sich damit auch zu einem der „innovativen“ Komponisten seiner Zeit.

Im Vergleich zu den vorangegangenen Werken, in denen die „instrumentale“ Interaktion sehr häufig (*Cimarrón*) oder gelegentlich (*Natascha*) wichtig ist, findet im *Konzert* keine instrumentale Wechselwirkung statt. Eine auffallende körperliche Bewegung, die nur die Blechbläser und der A-Klarinettist unternehmen, wird auf eine einzige Anweisung *im stehen spielen* beschränkt.¹⁸⁶ Die Instrumentalisten im Orchester spielen also in erster Linie musikalisch innerhalb des konventionellen Konzert-Charakters eine Rolle. Die herausgehobenen Rollen

¹⁸⁴ Christa Brüstle: „Performance/Performativität in der neuen Musik“, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 10, 2001, H. 1, S. 276.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Diese Aktion der Instrumentalisten wird weiter unten nochmals thematisiert.

einzelner Instrumentalisten verbleiben daher ebenfalls innerhalb des klingenden Raums. Aus diesem Grund steht der Solo-Violinist im Mittelpunkt aller theatralischen Aktionen des *Konzerts*.

Im ersten Teil *presentazione* wird eine weitere musik-theatralische Beziehung deutlich, nämlich der Einsatz der Singstimme. Im Fokus steht nicht nur die zu vermittelnde inhaltliche Ebene des Textes, sondern auch die Wirkung der Singstimme innerhalb des Handelns des Violinisten und der Musik des Orchesters. Wirft man erneut einen Blick auf Tabelle 8, erkennt man, dass die beiden ersten Strophen des Gedichts komplett im ersten Teil gesungen werden. Innerhalb der Strophen, die dichterisch und sprachlich einen klaren Gegensatz zeigen, unterscheidet sich die Gesangsart nicht voneinander: sprechgesangartig. Im Vergleich mit den beiden vorangegangenen Werken, in denen die Gesangstechnik die wichtigste Rolle spielt, ist die Ausdrucksweise der Singstimme in *Konzert* relativ schlicht. Die experimentellen Gesangsarten, die Henze in *Cimarrón* und *Natascha* verwendete, werden nicht alle praktiziert. Hier fehlt die Freiheit in der Wahl der Tonhöhe völlig und es wird nicht so sehr die gesangliche Expressivität betont, deshalb genügt das traditionelle Fünfliniensystem für die Gesangspartien. Abgesehen vom Sprechen ist der Gesang ausnahmslos syllabisch, auch wo die Singstimme ihre Melodie ohne Tondauer rhythmisch frei gestalten kann, z.B. in dem musikalisch gleichfalls sehr freien Teil *fantasia 1*.¹⁸⁷ Im *Konzert* steht nach wie vor die Textverständlichkeit im Vordergrund. Die Singstimme klingt gerade deshalb durch die eingesetzte elektrische Verstärkung im Konzertsaal klar und deutlich.

In der ersten Strophe des Textes über das als Lüge bezeichnete Theorem Münchhausens im ersten Abschnitt des ersten Teils treten neben allen Aktionen des Violinisten und den verschiedenen Momenten des Einsatzes der Orchesterinstrumente auf, während die zweite über das *zwar unscheinbar, aber recht* erscheinende Theorem Gödels - nur von dem Piano II und den drei Schlaginstrumenten begleitet - rascher gesungen wird. Das Gewicht liegt auf Münchhausens Erscheinung, also dem „Lügner“. Helga Heise erläutert in ihrer Untersuchung: „Dieser [Münchhausen] war (vordergründig) ein Lügner. Der Schluss liegt nahe, daß auch die in dieser Rolle gespielte Musik Lüge ist.“¹⁸⁸ Dies ist eine metaphysische Interpretation, die eine Relation zwischen der „Wahrheit und Lüge“ des körperlichen Ausdrucks des Violinisten und des charakteristischen Spiels der Instrumentalisten mit dem gegenübergestellten Text des Bassbaritons

¹⁸⁷ Das Sprechen übernimmt die Singstimme, falls der Text zu Beginn des zweiten Teils *theoremata* nicht dem Violinisten überlassen wird.

¹⁸⁸ Heise: „Annäherung an ein unkonventionelles Stück“, S. 18.

auf dem Tonband herstellt. Dadurch wird die Absicht des Komponisten, den ersten Teil des Werkes durch die lustige Figur des Münchhausens zu einer nicht nur inhaltlichen, sondern auch theatralischen Parodie zu machen, durchschaubar.

Der Gesang der zweiten Strophe auf dem Tonband verbindet sich zeitlich ohne Unterbrechung mit dem zweiten Teil *teorema*. Nach der letzten Zeile der zweiten Strophe *Gödel hat recht* setzt der Solo-Violinist *ganz plötzlich* seine Violine an und eröffnet damit ebenfalls „ganz plötzlich“ den zweiten Teil *teorema*. Nicht der gesamte zweite Teil, sondern die erste kadenzartige Partie der Solo-Violine ist theatralisch interpretierbar. Hier entsteht auf einmal ein gegensätzliches Bild: Der Violinist spielt seine Violine „alleine“ in Ruhe und ohne Störung. Seine Musik ist ein „virtuoses“ Spiel mit den auffallenden extrem sprunghaften Intervallen und dynamisch präzisen und rhythmisch freien Tonqualitäten ohne Takt- und Tempozeichen. Genau angegeben sind nur die Tonhöhen.

Notenbeispiel 30: *Konzert*, II teorema, Solo-Violine, Part. S. 22

II teorema
(er setzt ganz plötzlich die geige an und beginnt zu spielen)
(he suddenly raises violin and begins to play)

tonband
tape

solo-viol

1

doch be-denk:
but don't for-get: Gö-del hat recht.
Gö-del hat is right.

(die folgenden sätze werden entweder vom solo-violinisten
gesprochen* oder auf dem tonband abgespielt [* evtl. durch ein kettenkopfmikrophon])
(the following sentences are either spoken* by violinist or played
on tape [* perhaps with neck mike])

solo-viol

"In jedem genügend reichhaltigen System lassen sich
"In any sufficiently rich system of axioms, propositions exist

solo-viol

Sätze formulieren,
that have a meaning

die innerhalb des Systems weder beweis- noch widerlegbar sind,
which within the system itself cannot be proved nor refuted,

accel. rall.

solo-viol

es sei denn
unless, of course,

das System wäre selber
the system is inherently

allargando sempre di più

solo-viol

in - kon - si - stent."
in - con - si - stent."

2
4

Da der Violinist im ersten Teil gar keinen Ton herausbringen konnte, sticht diese Partie hier besonders heraus. Darüber hinaus ist die Musik der anderen beteiligten Instrumentalisten im ersten Teil allgemein ruhig-melodiös, deswegen bildet diese Solopartie sowohl theatralisch als auch musikalisch einen ersten Höhepunkt. Umso theatralischer wirkt diese Partie, wenn der Violinist den unterlegten Text, den Lehrsatz Gödels, selbst spricht. Der Textvortrag erscheint schwierig, weil er den Text zwischen seinen Violintönen teils melodramartig, teils metrisch parallel rezitieren soll. Falls die Singstimme ersatzweise auf dem Tonband erklingt, wird die Wirkung dieses Effekts geschwächt.

Im zweiten Teil erfolgt die nächste Aktion des Violinisten: Das Dirigieren der Blechbläser. In *teorema* wechselt das Orchester hauptsächlich zwischen einem metrisch klaren Tutti und einem improvisierenden gruppenweisen Spiel. Nach der oben beschriebenen Solopartie zu Beginn dieses Teils, spielt der Violinist häufig mit dem ganzen Orchester zusammen. Das Dirigieren übernimmt er sobald er pausiert. Henze gibt nur die Anweisung für die Blechbläser *vom solisten dirigiert*. Die Bewegungen des Solo-Violinisten werden zwar nicht auskomponiert, aber sie gehören dazu. Diese Bewegungen und das anschließende „inkompetente“ Dirigieren erzeugen eine Komödie, ein ironisches Bild, wenn ausgerechnet die fünf *vom solisten dirigierten* Blechbläser unbeirrbar eine leicht bewegte und rhythmische Sekund- und Terzmelodie spielen, während die Holzbläser und die Streicher nach Henzes Art, improvisieren. Rolf Urs Ringger äußerte sich z.B. in Bezug auf das *Konzert* über „die Kritik am (heute funktionslosen) Virtuosenkonzert“.¹⁸⁹ Ringger verbindet in seinem Artikel die kritische Auffassung des Komponisten gegenüber der damaligen Gesellschaft und seine Meinung über gesellschaftliche Ungleichheit mit einer Kritik am einseitigen Hervorstechen des Solisten. Es ist jedoch nicht offensichtlich, ob Henze hierbei nur an den szenischen Witz des Spiels dachte oder Kritik an der traditionellen Autorität von Dirigenten im Konzertwesen generell üben wollte.

In *Natascha* empfiehlt Henze, unter Umständen bewusst gesetztes Licht für die Bühne zu verwenden.¹⁹⁰ Jedoch gibt er keine konkreten Anweisungen dafür, sodass sich die Ausführenden frei für oder gegen Bühnenlicht entscheiden. Dadurch können die Beteiligten den Vorgang zur optimalen Fertigstellung bis zur Bühnenreife selbst erleben und schließlich erreichen. So verwendet Henze dort

¹⁸⁹ Rolf Urs Ringger: „Musik zum Hören und Sehen“, in: *Tages Anzeiger* (Zürich), 7. November 1972.

¹⁹⁰ „beleuchtung ist angebracht, vorwiegend helle und weiße, ad libitum in ‚psychodelic circus‘ - spiele übergehend“, in: *Natascha*, Partitur, Seite XIII; siehe auch S. 96.

das „Licht“ nicht als obligatorisches, sondern als mögliches theatralisches Mittel. Im *Konzert* verwirklicht Henze dagegen eine vergleichsweise ungewöhnliche Szene, in der „der Solo-Violinist allein unterm Scheinwerfer“ im fünften Teil *fantasia 2* auftritt. Dieser Teil nach der *fantasia 1* ist musikalisch anspruchsvoll und zugleich sehr frei gestaltet.¹⁹¹ Wie im ersten Teil gibt der Komponist konkrete Anweisungen für den Solisten und die Lichtregie. Nach dem rein musikalischen vierten Teil *divertimento* bereitet sich der Violinist auf seinen theatralischen Einsatz vor und seine Aktionen und die Lichtregie setzen sich bis zum letzten Teil *conclusione* fort. Dadurch sind die beiden letzten Teile theatralisch eng miteinander verbunden. Die Bewegungen des Solo-Violinisten werden wie folgt beschrieben:

Er „setzt den dreispitz auf, [vorher legt er die geige auf den stuhl], geht in den hintergrund links, wo die andere geige [mit kontaktmikrophon] deponiert ist, nimmt sie auf und schaltet den verstärker ein.“¹⁹²

Während der Violinist sich vorbereitet, wird er von einem Scheinwerfer verfolgt (*verfolger auf dem solisten*, Part. S. 85) und das Podium wird abgedunkelt. Der gesamte fünfte Teil *fantasia 2* läuft unter dieser Lichtstimmung ab. Am Schluss des Teils *legt er das Instrument ab und nimmt den dreispitz vom Kopf*, während der Bassbariton den allerletzten Satz „Diese Sätze nimm in die Hand und zieh!“ ohne Begleitung singt (Part. S. 89). Das Podium wird erst dann *wieder hell*. So kehrt die Bühne zu einem für Konzerte üblichen Beleuchtungszustand zurück. Durch diesen Vorgang im fünften Teil wird das Publikum „visuell“ in einen Theaterraum hinein versetzt. Hier spielt das Licht eindeutig eine wichtige Rolle. Die „praktische“ Funktion des Lichtes im Theater, die Bühne einfach sichtbar zu machen, wird auf dem Konzertpodium selbstverständlich gleichfalls übernommen, ohne dabei Theorien des Theaters oder der Bühnentechnik näher zu diskutieren. Mit der Verwendung eines besonderen Scheinwerfers tritt die mit dem Theater verbundene „symbolische“ Funktion hervor, nämlich die „Lichtisolation“, um eine konkrete Situation darzustellen.¹⁹³ Die wenigen Instrumentalisten, hier der Violinist, die vier Schlagzeuger und das Klavierspieler für Piano II sowie das

¹⁹¹ Die musikalische Bedeutung in beiden *fantasia*-Sätzen einschließlich der anderen musikalischen Teile wird im nächsten Abschnitt näher untersucht. Deswegen konzentriert sich diese Betrachtung nur auf die theatralischen Aktionen des Solo-Violinisten.

¹⁹² *Zweites Violinkonzert*, Partitur, S. 85.

¹⁹³ Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*, Bd. 1, Tübingen 1988, S. 155ff.

Tonband, zeigen ein intensives Spiel während dieses besonderen Lichteinsatzes. Die hier gesetzten Lichteffekte werden jedoch nicht für eine weitere szenische Entwicklung benötigt, sondern bleiben unverändert und akzentuieren den hinteren Teil des Konzertpodiums. Dadurch erscheint die Aktion des Violinisten, wie in der Theaterpraxis üblich, optisch betont.

Der Violinist in der Gestalt des Münchhausens tritt nicht allein mit seinem „Fantasie-Spiel“ auf der elektrisch verstärkten Violine, sondern zusammen mit der Männerstimme auf dem Tonband (oder „live“) auf, die die letzten vier Strophen des Gedichts singt. Bemerkenswert ist, dass die amplifizierte Violine einen Ganzton höher als sonst gestimmt worden ist.

Notenbeispiel 31: *Konzert*, V fantasia 2, Part. S. 85

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Helga Heise meint, dass diese Stimmung „in der Musikkultur häufig als Symbol des Todes“ verwendet wurde.¹⁹⁴ Mit dem Tod haben das Instrument und seine Musik in diesem Teil einschließlich des Gedichts weniger gemeinsam. Es scheint, dass der Komponist vielmehr diese andere Stimmungsweise wegen des eigenen Klangs der Violine und seines kontrapunktischen Spiels gegenüber der verfremdeten Violinpartie auf dem Tonband musikalisch nutzen wollte. Dabei ist es durchaus möglich, dass er die Idee hatte, die historische Gegebenheit bewusst für eine abweichende Deutungsmöglichkeit zu verwenden.¹⁹⁵ Die „im Rampenlicht“ stehende Musik des Violinisten besteht, von der Person Münchhausen und der *fantasia* geprägt, aus sehr frei improvisierten Partien.

Der sechste und letzte Teil *conclusionone* beginnt, sobald die Männerstimme

¹⁹⁴ Heise: „Annäherung an ein unkonventionelles Stück“, S. 29.

¹⁹⁵ Der Grund für die Verwendung dieser Stimmung ist vom Komponisten jedoch nicht zu erfahren.

ihr letztes Wort singt und die Bühne *wieder hell* ist. Der Violinist kommt dann jedoch nicht gleich wieder nach vorn, sondern *bleibt im hintergrund stehen* (Part. S. 90). Er ist bereits wieder der Konzert-Violinist, weil er vorher das Kostüm des Münchhausens abgelegt hat. Ohne den auf ihn gerichteten Scheinwerfer steht er hinten etwa eine Minute lang, während das *langsame, übertriebene vibrato* des Orchesters die Stimmung des Werkschlusses bildet. Das Orchester beginnt sein Spiel mit den Streichern, und dann die weiteren Instrumentalisten kommen allmählich nacheinander hinzu. Der Solo-Violinist *kommt langsam nach vorn, nimmt die geige auf und bereitet sich auf seinen einsatz vor* (Part. S. 91). Sein erster Ton erfolgt, nachdem alle Instrumentalisten außer dem Klavierspieler für Piano I eingesetzt haben. Nach vier Tönen mit den extrem sprunghaften Intervallen der Violine beginnt das Piano I ebenfalls zu spielen und vervollständigt damit den Zusammenklang des ganzen Orchesters. An diesem Punkt ist anzumerken, inwiefern dieses Konzert von der konventionellen Form abweicht: Es gibt keine besondere Betonung bzw. keine feste Stelle der Solokadenz im traditionellen Sinn. Abgesehen von der sehr „trockenen“, das heißt, nicht allzu besonders ausdrucksvollen kurzen Solopartie im reinen instrumentalen vierten Teil *divertimento*, tritt der Solo-Violinist nur einzig zu Beginn des zweiten Teils *teorema virtuos* auf.

Notenbeispiel 32: *Konzert*, IV *divertimento*, Part. S. 80

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Diese Partie besitzt die Bedeutung einer Solokadenz, jedoch nicht im traditionellen formalen Zusammenhang. Die Stärke des Solo-Violinisten als spielerischer Protagonist mit seiner Aktion, sowie die musikalische Vielfältigkeit seiner beiden Violinen im Dialog mit dem ebenso wechselhaft klingenden Orchester werden im gesamten Stück nach dem vorhandenen Prinzip des

Solokonzerts, *concertare*, strukturell verteilt.

In diesem Zusammenhang ist das Finale des Werkes sowohl theatralisch als auch musikalisch sehr aufschlussreich. Ohne Eile und Fehlschläge wiederholt der Violinist diesmal seine sich auf den Einsatz vorbereitende Aktion wie im ersten Teil. Die Bewegung des Solo-Violinisten gehört einfach zur Komposition dazu: Die Szene zu Beginn des letzten Teils macht deutlich, dass nicht allein das Weiterführen der Geigenmelodie wichtig ist. Das Orchester begleitet den Geiger, der völlig unabhängig von seiner eigenen Musik eine kurze Weile hinten stehen bleibt und dann langsam auf dem gleichen Weg wie vorher zurückkehrt.¹⁹⁶ Das Publikum nimmt die Bewegung des Violinisten und die Musik des Orchesters als zusammenhängendes Bild wahr. Dies ist die letzte geplante Aktion des Violinisten. Mit seinem Einsatz eröffnet er das Finale des Stückes, in dem das gesamte Orchester und der Violinist durch ihr wechselhaftes Zusammenspiel eine Art Schluss-Akt bilden, den Henze in *Natascha* bereits so ähnlich gestaltet hat.¹⁹⁷ Anders als *Natascha* ist die führende Stimme keine menschliche, sondern die Violinstimme. Die ursprüngliche Idee, die der Form der beiden Finale zugrunde liegt, ist die gleiche: Die Hauptstimme führt zu einer entscheidenden „Schlussaussage“. Alle Instrumentalisten spielen zwischendurch zusammen mehrmalige Cluster (Part. S. 101). In *Natascha* werden die Cluster eher schlichter, nämlich nur mit den höchsten und tiefsten Einzeltönen der jeweiligen Instrumente gebildet, sodass sie gegenüber dem Gesagten bzw. der Aussage des Gesungenen als Betonung oder Bestätigung funktionieren. Im *Konzert* verläuft der Vorgang etwas anders: Die Instrumentalisten spielen ihre Cluster zuerst so wie in *Natascha*, schweigen jedoch während des Violinspiels nicht völlig, sondern treten abwechselnd ununterbrochen auf. Die Instrumentalisten wiederholen bruchstückhaft die bereits in den vorigen fünf Teilen verwendeten musikalischen Gedanken.¹⁹⁸ Damit tragen einerseits die Instrumentalisten zur Schlussstimmung des Finales, andererseits zur musikalischen Unterstützung des Violinisten bei, der seine Stimme durchgehend bis zum Ende des Stückes führt.

Die Solo-Violine wird kurz vor dem ersten Cluster wieder eingesetzt (Part. S. 95). Die Stimmführung der Violine ist sehr wechselhaft. Zu Beginn ihres Einsatzes spielt sie zwei Takte lang eine sich wiederholende und sprunghafte Melodie im 6/8-Takt, die sich dann bis zum Ende hin völlig vom Rhythmus befreit ist.

¹⁹⁶ Es gibt hierfür keine konkrete Anweisung, sondern nur eine Annahme dafür.

¹⁹⁷ Vergleiche die Beschreibung des Finales in *Natascha* in Abschnitt 3.5.2.4.2.2.

¹⁹⁸ Henze komponierte dieses Werk mit vielen musikalischen Zitaten und „motivisch“ erscheinenden kleinen Bestandteilen, die er durch das ganze Werk hindurch heraushebt. Diese musikalischen Bestandteile werden hinsichtlich der Rolle der Musik im nächsten Abschnitt konkreter thematisiert.

Mehrere konkrete Spielanweisungen charakterisieren die Violinstimme: Der Violinist soll anfangs seine Noten *sehr bewegt, erregt, jeder note eine andere dauer geben* und nach einem *ständigen farbenwechsel* streben. Solche Dynamik muss der Violinist oft nach einem neuen Cluster oder mit dem musikalischen Wechsel des jeweils beteiligten Instrumentalisten ändern. Meistens werden kontrastierende Ausdrücke angestrebt. Augenfällig ist, dass diese ununterbrochene, nicht rhythmisierte Melodieführung nach dem ersten Cluster des Orchesters ohne Tonwiederholung und auch völlig unabhängig von einem System erfolgt. Sehr oft kommen die sukzessiven Intervallketten von Terzen, Quarten oder Quinten, und ebenfalls nicht selten, die extremen Tonkontraste mit Sprüngen über zwei Oktaven vor. Die neu verwendete Spieltechnik mit der rhythmischen Improvisation und dem sehr schnellen Tempo fehlt ebenfalls nicht. Eine bestimmte Passage wiederholt sich, die jedoch für die weitere Tonbehandlung keine konkrete Rolle spielt. Die Zwei-Ton-Klänge vermischt der Solo-Violinist leicht mit den einzelnen Tönen vor dem dritten Cluster und konzentriert im Bereich zwischen dem fünften und sechsten Cluster (Part. S. 100f.). Die Intervalle sind unterschiedlich, es werden aber meistens bewusst Dissonanzen wie Septimen und Nonen verwendet. Innerhalb dieser Tonfolgen findet man eine interessante Verwendung von Zwölftonreihen, sogar in allen vier Erscheinungsformen. Nach dem dritten Cluster beginnt der Violinist *ruhig* seine stufenweise abwärts gehende Tonfolge zu spielen. Nach der zweitaktigen kurzen Passage des Orchesters wechselt die Solo-Violine seinen Ausdruck zu *bewegter*. Die Reihe konstituiert sich wie folgt: f-e-gis-h-c-cis-g-fis-dis-d-a-ais.

Notenbeispiel 33: *Konzert*, VI conclusion, Klavierauszug, Solostimme S. 30

The image shows a musical score for Solo Violin, consisting of three staves. The first staff is marked "Solo-Viol." and "quiet ruhig" with a dynamic of *p*. It features a series of notes with a fermata over the final note. The second staff is also marked "Solo-Viol." and "more lively bewegter" with a dynamic of *f*. It contains a series of notes with a fermata over the final note. The third staff is marked "Solo-Viol." and "intensität steigern with increasing intensity" with a dynamic of *fff*. It contains a series of notes with a fermata over the final note. There are also some markings like "Str.", "Hbl.", and "(Hbl. Blechbl.)" scattered throughout the score.

Die Grundgestalt wiederholt sich einmal mit der umgekehrten Richtung und daran schließt sich ein Krebs an. Der letzte Ton der Grundgestalt „ais“ ist zugleich der erste Ton des Krebs „ais“. Also wurde das „ais“ als Spiegelungsachse verwendet. Dem Krebs folgen die Umkehrung und die Krebsumkehrung (Part. S. 102f.). Es ist offenbar, dass diese Technik ohne einen grundlegenden musiksystematischen Gedanken des Komponisten, sondern bloß als eines von vielen Tonmaterialien verwendet wird.

In diesem letzten instrumentalen Teil sticht der Violinist durch seine ununterbrochene Stimmführung solistisch besonders heraus. Seine theatralischen Aktionen sind seit seinem Einsetzen innerhalb dieses Teils zwar ausgeschlossen, leben aber im instrumentalen Charakter der Violinstimme weiter. Dies bestätigt der Kommentar des Komponisten:

„Der Virtuose tritt auf,[...], hier allerdings in der Version eines in Dialektik verstrickten Baron Münchhausen, der bis zum Ende der Komposition vergeblich versucht, sich am eigenen Schopf aus dem Sumpf zu ziehen bzw. mit nicht enden wollendem Optimismus weiterzufideln.“¹⁹⁹

Diesen „nicht enden wollenden Optimismus“ vertreten die unendlich weiterführenden Töne, die ganz am Schluss des Werkes kulminieren. Nach dem siebten und somit letzten Cluster spielt der Violinist in höchster Lage die letzte Melodiewelle, aus der die jeweils mit Fermaten betonten und quasi stufenweise aufwärts gehenden allerletzten vier Töne mit kleineren Intervallen bis zum dis⁴ schließlich zu einem *höhepunkt* führen, der zugleich der Schlusspunkt des Konzerts ist. Der Violinist soll diese Klimax auf dem höchsten Ton des Instrumentes treffen. Nach dem Vorbild eines Dramenaufbaus sollte dieser Höhepunkt am Ende seine Lösung finden, jedoch lässt sie der Komponist hier offen, damit sich die weiteren unhörbaren und unsichtbaren Töne der Violine in den Köpfen des Publikums immer weiter fortsetzen können. Das Gedicht weist mit seiner Aufforderung „diese Sätze nimm in die Hand und zieh!“ auf ein offenes Ende hin, so wie der Baron Münchhausen (und der Virtuose in einer Person) an dieser Schlussstelle des *Konzerts* „vergeblich versucht, sich am eigenen Schopf aus dem Sumpf zu ziehen bzw. mit nicht enden wollendem Optimismus weiterzufideln“. So treffen der theatralische und zugleich musikalisch spannungsreichste Moment am Ende des Werkes zusammen und der Solo-Violinist kann gleichzeitig in seinen musikalischen und theatralischen Funktionen brillieren.

¹⁹⁹ *Musik und Politik*, S. 165.

Die Zentralrolle des Violinisten wurde sowohl theatralisch als auch musikalisch verdeutlicht. Hierbei fällt einer der 33 Instrumentalisten des Orchesters besonders auf, der nicht nur als Orchestermitglied seine Aufgabe erfüllt, sondern auch - wie ein Nebendarsteller im Theater - zusammen mit dem Solo-Violinisten theatralisch eine Rolle spielt: Der A-Klarinetttist.

3.5.3.4.1.2 Der A-Klarinetttist

In *Konzert* treten insgesamt drei Klarinetttisten auf: Ein B- und Bassklarinetttist spielen in der Gruppe der Holzbläser, die vom Publikum aus auf der rechten Seite der Bühne platziert ist. Die beiden Instrumente sind im Gruppen- und Orchesterspiel integriert. Die A-Klarinette ist allein auf der linken Seite der Bühne positioniert.²⁰⁰ Die A-Klarinette räumt mit dieser entfernten Platzierung und der elektrischen Verstärkung ihre Besonderheit und Autonomie von den anderen Holzbläsern ein. In *Natascha* verwendet Henze das Tonband als wichtiges Kompositionselement, während er die Verstärkung der Instrumente nur teilweise einem rein klanglichen Effekt dienen lässt. In *Konzert* benutzt der Komponist die beiden Möglichkeiten intensiver. Die Tonbänder spielen nach wie vor - sogar als fast alleinige Textvorträger - eine wichtigere Rolle und die Kontaktmikrophone werden auch nicht nur an die A-Klarinette, sondern an Mandoline und Gitarre sowie das präparierte Klavier angebracht. So erweitern die elektrisch verstärkten Instrumente ihre klangliche Funktion. Von diesen Instrumenten präsentiert die A-Klarinette die auffallenden Tätigkeiten auf der Bühne, die für die theatralische Interpretation charakteristisch sind.

Im Vergleich zum Solo-Violinisten, der im gesamten Verlauf hindurch seine theatralische Rolle sowohl durch sein Auftreten und seine musikalische Interpretation als auch durch die Requisiten bestimmt, tritt der Klarinetttist als „Schauspieler“ eher sparsam auf.²⁰¹ In *presentazione* verhindert die Klarinette den zweiten Versuch der Solo-Violine einzusetzen.²⁰² Die Klarinette sollte *leicht verstärkt* gespielt werden. Mit dem ebenfalls elektrisch verstärkten Piano II steht sie den auffallenden körperlichen Aktionen des Violinisten deutlich gegenüber. Nicht nur ihre verstärkte Klangfarbe, sondern auch der Charakter der Stimmführung, nämlich die Anwendung einer Reihe, die im ganzen Orchester nur

²⁰⁰ Siehe Abbildung 6 Orchesterdisposition.

²⁰¹ Der im Folgenden erwähnte Klarinetttist weist nur auf denjenigen hin, der A-Klarinette spielt.

²⁰² Siehe oben Tabelle 9.

für die A-Klarinette bestimmt ist, ragt heraus. Man erinnert sich z.B. an eine Reihe ohne methodische Verwendung der Violine in *conclusione*. Anders als dort, wird die Reihe der A-Klarinette methodisch und nicht als ein Teilmaterial eingesetzt. Außer den Improvisationen und den Tutti-Stellen, spielt die A-Klarinette bei ihren jeweiligen Einsätzen mit dieser Reihe. Die Anwendungsweise folgt dem kompositorischen Charakter Henzes bei der Behandlung der Reihen: Nicht alle 12 Töne werden verwendet, Wiederholungen nicht vermieden und die Reihe oft aus extremen Sprüngen gebildet. Von den Einsätzen der A-Klarinette wendet Henze zweimal die Reihentechnik an. Der erste Einsatz in *presentazione* ist ein Beispiel dafür: Die Reihe ist verkürzt auf sechs Töne. Diese Halb-Reihe mit extremen Tonsprüngen wird umgekehrt und anschließend frei variiert.

Notenbeispiel 34: Stimme der A-Klarinette, I *presentazione*, Part. S. 20f., Auszug, transponiert

The image shows a handwritten musical score for the A Clarinet part of 'presentazione'. It consists of three staves. The first staff is in 3/4 time with a tempo marking 'd.=112'. The second staff has a 'u' marking and a 'frei' marking. The third staff has a sharp sign below it.

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Die Klarinette wird direkt nach dem Tonband mit dem Text über das Theorem Münchhausens eingesetzt. Der neue Beginn der Halbreihe der Klarinette fällt zweimal mit den körperlichen Aktionen des Violinisten zusammen, damit die extrem sprunghafte Tonfolge der Klarinette hervortreten kann.

Ihr nächster Einsatz in *teorema* ist eigentlich unauffällig, da sie mit den anderen Orchesterinstrumenten die erste improvisierte Partie zusammen spielt. Hier sind ihr Spiel und das der anderen Instrumentalisten mit einer indirekten Theatralik verbunden: Die Blechbläser improvisieren wie die der anderen Instrumentalisten gemeinsam, jedoch spielen sie *im stehen* (Part. S. 26) und erzeugen die Assoziation einer Bigband. Sie musizieren zuerst wiederholend rhythmisch fixiert, dann *aus dem fixierten Rhythmus individuell* frei spielend weiter und werden dabei immer lauter. Mit ihrem Einsatz ändert sich die Dynamik der A-Klarinette und der anderen Instrumente ebenfalls. Obwohl die A-

Klarinette sich hinsichtlich des Tonmaterials nicht von den anderen Orchesterinstrumenten unterscheidet, intensiviert sie ihre Töne durch die elektrisch verstärkte Klangfarbe.

Die Behandlung des Klarinettenisten innerhalb des Orchesters wird schließlich mit einer körperlichen Aktion verbunden, die seine einzige außermusikalische im ganzen Werk ist: Der Klarinettenist *spielt stehend* (Part. S. 46), während er mit seinem *stark amplifizierten* Instrument eine reihenartige Melodie und deren charakteristische Variation spielt. Da das improvisierende Orchesterspiel kurz vor der Bewegung des Klarinettenisten leise wird, hört man die Melodie der Klarinette plötzlich sehr laut und deutlich heraus. Henze bildet eine Reihe mit sich wiederholenden Tönen: fis-f²-a¹-c³-cis¹-d²-gis²-g-e³-(fis-g¹)-dis²-(c¹)-h²-ais¹. Diese durch die Halb-Reihe in *presentazione* erweiterte Melodie basiert auf dem System der Zwölftontechnik, jedoch unterscheidet sich die Anwendungsweise der Reihe vom eigentlichen System.

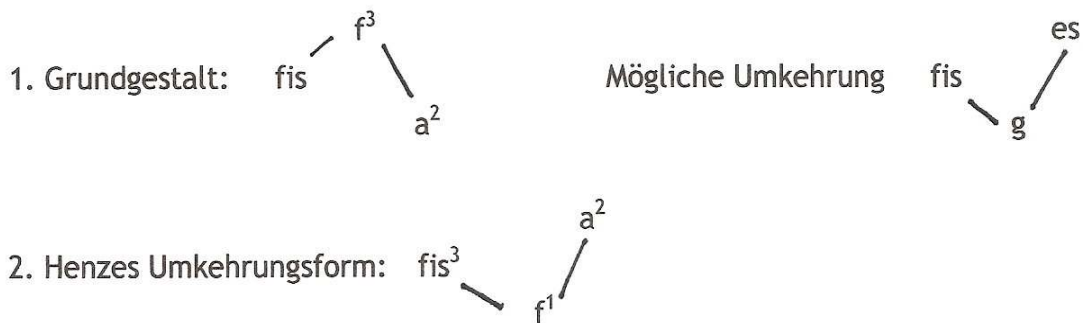
Notenbeispiel 35: *Konzert*, II teorema, A-Klarinette, Part. S. 46ff.,
Auszug aus der Partitur

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Nach der Grundgestalt kommt eine Umkehrung vor, die mit dem gleichen Ton fis³ anfängt und nicht vollständig weitergeführt wird (Part. S. 46ff.). Henze schrieb die Tonfolge zwar in entgegengesetzter Richtung, richtete sich jedoch nicht nach den Intervallen, wie bei einer horizontalen Spiegelform üblich,

sondern nach den Tönen. Die folgende Abbildung zeigt die ersten drei Töne als Beispiel.²⁰³

Abbildung 7: Die Umkehrungsform



Das Spiel des Klarinettenisten mit der deutlich herauszuhörenden 16-taktigen Melodie und der Aktion wird nach zehn Takten „gestört“, da eine weitere Aktion hinzukommt: Der Solo-Violinist dirigiert die fünf Blechbläser. Das Dirigieren des Solo-Violinisten und das Spiel der Blechbläser beginnen gleichzeitig. Während dieses Moments beobachtet das Publikum ein seltsames und witziges Bild: Drei Personen, der Klarinettenist (links), der Dirigent (in der Mitte) und der Solist als Dirigent (rechts), agieren gleichzeitig auf dem Podium. Der Dirigent dirigiert während der Geschehnisse mit. Henze lässt ihn später in *fantasia 2* sogar im Dunkeln stehen, während das Podium unter der oben beschriebenen auffallenden Lichtregie dunkel bleibt und nur auf den Solisten ein Spot gesetzt wird. Es ist auch durchaus denkbar, dass durch diese Art von Lichtregie die Rolle des Dirigenten als Führer des Orchesters in Frage gestellt wird.

Der Klarinettenist spielt nach dem Einsatz der Blechbläser nur noch kurz weiter und setzt sich wieder. Die Blechbläser, mit dem Solisten als Dirigenten, spielen weiter bis zur großen Orchesterpartie, die den Schluss des Teils markiert. Die Rolle des A-Klarinettenisten beschränkt sich danach auf die eines Instrumentalisten. Er übernimmt in den nächsten zwei Teilen *fantasia 2* und *divertimento* ein zweites Solo neben der Violine. Insbesondere folgt die Klarinette der Hauptmelodie der Solo-Violine, die durch den ersten Abschnitt hindurch variiert wird, sodass es scheint, als würden beide Instrumente führen. Die Rolle der Klarinette ist jedoch nicht die des konkurrierenden zweiten Solo,

²⁰³ Der zweite Ton der Umkehrung in der Partitur muss ein Fehldruck sein; hier fehlt ein Kreuz.

sondern eher die einer ergänzenden Stimme. Seine Funktion entspricht der einer Nebenrolle. Seine auffallende musikalische und körperliche Aktion wird mit dem Charakter des Instrumentalkonzerts und des Theaters verknüpft.

Zwar besitzt dieses Werk einen verständlichen Text, es ist aber immer noch ein Instrumentalkonzert. Die Rolle der Musik in Verbindung mit dem Theater muss ebenfalls in die Betrachtung mit einbezogen werden. Klangvorstellung Henzes in seinen Orchesterwerken entsteht sehr oft durch Gruppen aus der gleichen Instrumentenfamilie. In diesem *Konzert* beobachtet man größtenteils eine solche Behandlungsweise, deswegen gilt es zu fragen, wie sich die Instrumentalisten mit ihren differenten Musiksprachen theatralisieren lassen.

3.5.3.4.2 Die Rolle des Orchesters

Es ist eindeutig, dass die Frage nach der Theatralisierung des Orchesters nicht in konkreten theatralischen Elementen liegt, wie z.B. in Aktionen der Instrumentalisten, sondern in den rein musikalischen Erscheinungen. Nur der A-Klarinettenist und die Blechbläser sind in einem sehr engen Bereich körperlich aktiv. Die erste Grundfunktion des Orchesters innerhalb eines Konzerts behält das *Konzert* bei, da das konventionelle Verhältnis zwischen Solist und Orchester trotz der einzigartigen Form nicht völlig abgeschafft worden ist. Die folgende Abbildung zeigt das vereinfachte Schema, wie die beiden Klangkörper sich abwechseln, wie sie also ‚konzertieren‘. Es erfolgt durch eine kurze Untersuchung der beiden Pole hinsichtlich ihrer Beteiligung. (Die römischen Zahlen geben die Teile des *Konzerts* an; T steht für Tutti und S für Solo.)

Abbildung 8: Das Verhältnis zwischen Solo und Tutti

I	II	III	IV	V	VI
T	S S T S T	S T S	T-S S T	S	T S

Die Solopartien sind fast immer im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten zu hören. Nur an zwei Stellen spielt der Solist allein: Im ersten virtuosen Soloauftritt zu Beginn des zweiten Teils *teorema* (das erste S) und in der kurzen Kadenz im vierten *divertimento* (das siebte S). Außer an diesen beiden Stellen spielt das Orchester beim Zeichen S zusammen, sei es als Ganzes oder nur ein

Teil, und beim Zeichen T immer ohne den Solisten. Henze lässt einzig eine reine musikalische Formidee im instrumentalen Teil *divertimento* erkennen, die unabhängig von der gesamten Struktur des Werkes nach dem Prinzip der Variation entwickelt wird. Die Form des Abschnitts lässt sich folgendermaßen konstruieren:

Abbildung 9: Das Formschema des *divertimento*

Einleitung	A	A'	B	B'	C + Solokadenz		A''	B''
Tutti					Solo		Tutti	
(Hauptstimme)					Violine		A-Klarinette	

Diese Form basiert auf einer Walzermelodie, die seit ihrem ersten Einsatz in Piano I im ersten Teil *presentazione* mehrmals abwechselnd in verschiedenen Instrumenten bearbeitet und als wichtiges Element verwendet wird (Walzermelodie siehe Notenbeispiel 36).²⁰⁴

Notenbeispiel 36: *Konzert*, I *presentazione*, Piano I, Part. S. 19

The image shows a musical score for Piano I. It features a waltz melody in 3/4 time, marked 'molto rall.' and 'Valse lente (♩ = 84)'. The piano part is marked 'piano I' and 'ppp'. The melody is written in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The score includes dynamic markings like 'ppp' and 'p', and a fermata over the first measure.

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Die Melodie A ist eine Variationsform des Walzers und wird zu einer Art Grundmelodie innerhalb der Struktur des *divertimento*. Hier werden verschiedene Bezeichnungen für die einzelnen Teile verwendet: Die Melodien A, B und C sind sich aber eigentlich in ihrer Form so ähnlich, dass B und C auch als

²⁰⁴ Laut Helga Heise ähnelt diese Melodie dem Walzer aus dem Film *Die große Liebe* (1942). Henze äußerte sich selbst jedoch nicht direkt über die Verwendung dieser Melodie als Zitat. Siehe dazu die Interpretation von Heise: „Annäherung an ein unkonventionelles Stück“, S. 19f.

Variationen von A im weitesten Sinn gelten können. Weil auf B eine deutlich eigene Variationsform B´ folgt und C neue Elemente beinhaltet und anschließend zur Kadenz des Solisten führt, werden sie hier absichtlich unterschiedlich bezeichnet. Die Kadenz ist sehr kurz und besitzt keinen virtuosen Charakter, deswegen wird hier von einer traditionellen Deutung Abstand genommen. Der Terminus „Kadenz“ wird nur hinsichtlich des „Solo“-Spiels verwendet, um Missverständnisse zu vermeiden. Die Teile A´´ und B´´ der A-Klarinette enthalten Abänderungen der Melodien A und B, jedoch sind sie keine Variationen, sondern Verkürzungen der Melodien. So bestimmen die Variation der Walzermelodie A und ihre musikalische Entfaltung die gesamte Struktur des *divertimento*. Das Orchester erzielt sowohl mit Hilfe von Improvisationen, als auch durch eine klare metrische Begleitung einen Klangflächen-Effekt. Diese Form vermittelt eine musikalische Klarheit innerhalb des von den üblichen Formen und Elementen frei entwickelten Instrumentalwerkes. Aufschlussreicher ist, dass Henze durch die Besetzung der Hauptstimmen die beiden führenden Instrumente, die Violine und die A-Klarinette, deutlich hervorstechen lässt. Die A-Klarinette spielt hier die verkürzten Melodien des Solo-Violinisten und tritt sparsam auf, als ob sie nur deren wichtigste Punkte betont. Dadurch wird die Bedeutung der beiden Instrumente nochmals bestätigt.

Um die Musik des Orchesters als theatralisch zu interpretieren, sind keine Analysen der Tonstrukturen, sondern der Orchestrierung hilfreich. In zweifacher Weise verdeutlicht das Orchester die Entwicklung zu einer so genannten *Dramatis personae*: Es zeigt aufgrund der charakteristischen Orchestration ein „instrumentales“ Schauspiel, zu Beginn und am Ende des Werkes. Beide Elemente sind, wie bereits erwähnt, miteinander verschränkt.

Bei der Beschreibung der Aktionen der Solo-Violine in *presentazione* wurden die wechselhaften Einsätze der Instrumente genannt.²⁰⁵ Dieses knapp dreiminütige Bühnenereignis verdeutlicht die Wechselwirkung des Violinisten und der beteiligten Instrumentalisten. 21 von 33 Instrumentalisten im Orchester kommen in diesem ersten Teil zum Einsatz, während die übrigen zwölf Instrumente, wie die drei Zupfinstrumente und die meisten der Holzbläser völlig ausgeschlossen sind. Das Werk eröffnen das Piano I und das Blechbläser-Quintett sehr plötzlich und laut, dann setzen nach und nach die Streicher ohne Kontrabässe ein, sowie die elektrisch verstärkten Instrumente wie Piano II und A-Klarinette mit den drei Flöten und weiteren melodischen Schlaginstrumenten. Der Klangverlauf bildet in etwa einen Kreis, der sich von rechts über die gesamte

²⁰⁵ Siehe oben Tabelle 9.

Bühne erstreckt und innerhalb dieses Moments eine entsprechende plastische Raumbewegung der Klänge anbietet.

Dass die verschiedenen Instrumente einzeln charakteristisch eingesetzt werden, kann man noch einmal im letzten Teil *conclusione* finden. Die Solo-Violine dominiert und pausiert nur während der kurzen Cluster, für die die 30 bzw. 31 Instrumente ihre Clusterklänge durch *sfff* bzw. *sffff* akzentuieren. Ihre Klangqualität wird durch extreme Tonlagen bestimmt: Die Instrumentalisten sollen zuerst teilweise, dann ab dem vierten Cluster nur die höchsten oder tiefsten Töne spielen. Zwischen den Clustern spielen die Instrumente weiter abwechselnd mit der ununterbrochenen Stimme der Solo-Violine. Das folgende Formschema zeigt die jeweiligen individuellen Einsätze der unterschiedlichen Instrumentengruppen und einzelnen Instrumente (C= Cluster, Sekundenangabe= Dauer der jeweiligen Cluster, Part. S. 96ff.).²⁰⁶

Abbildung 10: Die Cluster

Piano I	Posaune	Piano I Blechbläser	Streicher Holzbläser	Streicher Piccolofl. Zupfinstr.	Schlaginst. Piano II	Schlaginst. Piano II Blechbläser
Solo	Solo	Solo	Solo	Solo	Solo	Solo
C1	C2	C3	C4	C5	C6	C7
3''	3''	3''	Fermate	5''	Fermate	

Hier sieht man, dass die Solo-Violine ständig mit einer Instrumentengruppe (oder mit einem Instrument) zusammen spielt. Das allmähliche Hinzutreten der Instrumentalgruppen nach C3 führt aber nicht unbedingt dazu, dass der Satz klanglich kompakter oder intensiver als zuvor wird. Anzumerken ist, dass sich die A-Klarinette völlig ins Orchester integriert und als Mitglied der Holzbläser während der Cluster C3 und C4 spielt. Die oben beschriebene reihenbedingte Melodie führt der Solo-Violinist bis zu diesem Moment weiter, als ob er sich an die existierende Nebenrolle und die musikalische Eigenschaft der A-Klarinette erinnert. Darüber hinaus kann die Instrumentation, diese abwechselnden

²⁰⁶ Dieses Schema enthält nicht alle musikalischen Elemente dieses Teils *conclusione*, z. B. das 36-taktige Orchesterspiel vor Cluster C1 (Der Takt 36 in *sansa misura* ist ein Spiel- und Tempokomplex des Instrumentenspiels, dem sich die Solo-Violine anschließt) oder den Orchestersatz zwischen C2 und C3. Es soll vor allem, die einzeln zur Sprache kommenden Instrumente veranschaulichen.

Einsätze der Instrumentalisten wie im ersten Teil *presentazione*, wiederum für ein Rollenspiel gehalten werden.

Die musikalischen Beiträge der Instrumentalisten verbinden sich ebenfalls mit denen des ersten Teils und lassen dadurch vielleicht eine Überlegung in Bezug auf die theatralische Summe des *Konzerts* im Schlussteil des Werkes zu. Erstens wird die anfängliche Partie der Blechbläser und des Pianos I zwischen Cluster C2 und C3 weiter ins Tutti verteilt und verlängert. Diese Partie verknüpft sich mit den theatralischen Aktionen des Violinisten. Dann wird eine Klangkombination von Piano II und den Schlaginstrumenten nach Cluster C5 bis zum Schluss des Werkes als ständiger Hintergrundklang aufgenommen. Der aus abwechselnden Akkordschlägen in der rechten und linken Hand bestehende Klaviersatz wird mit drei bzw. vier Schlaginstrumenten kombiniert. Während der Pianist bei jedem Einsatz nur leicht dynamische und artikulatorische Änderungen vornimmt, wechseln die Schlagzeuger jedes Mal ihre Instrumente und variieren den Rhythmus stark. Diese Klangkombination kommt zuerst im ersten Teil und dann wiederholt immer zusammen mit den Texten vor. Hier im letzten Teil hat es den Anschein, als versuche die Violine den letzten Textteil zu verinnerlichen, indem sie ihr Spiel direkt nach dem ersten Klang dieser Kombination allmählich zum letzten Höhepunkt steigert.²⁰⁷

Notenbeispiel 37: *Konzert*, IV conclusione, Piano II und vier Perkussionisten, Part. S. 105

The image shows a musical score for Piano II and four percussionists (I, II, III, IV). The Piano II part starts with a 5-measure rest, then begins a melodic line at measure 132. The percussion parts (I, II, III, IV) play complex rhythmic patterns with various dynamics like sfz and pp. The score is in 4/4 time and includes a tempo marking of ♩ = 132.

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

²⁰⁷ Der letzten Textteil lautet: *In jedem genügend reichhaltigen System/also auch in diesem Sumpf hier/lassen sich Sätze formulieren/die innerhalb des Systems/weder beweis- noch widerlegbar sind./Diese Sätze nimm in die Hand/und zieh!*

Zur weiteren Bedeutung dieser Klangkombination tritt der Zusammenhang mit Verwendung von Zitaten in diesem *Konzert* hervor. „Das Zitieren in der Neuen Musik unterscheidet sich“, so fasst Elmar Budde zusammen, „vom Zitieren in der traditionellen dadurch, dass sich in der Neuen Musik Zitat und Kompositionen scheinbar unversöhnlich gegenüberstehen [...], andererseits berühren sich - bei aller Differenz - die traditionelle und die Neue Musik im Mechanismus des Zitierens, indem jeweils ein Fremdkörper (Zitat) in einer in sich geschlossenen, sei es tonalen oder atonalen Komposition, die als unverwechselbares, sinnvoll artikuliertes Gebilde erkennbar ist, erklingt.“²⁰⁸ Diese Aussage Buddes gilt vor allem für die Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, jedoch ist sie bis heute nach wie vor geltend. Die Zitate versuchen vor allem, „Erscheinungsformen zu benennen, die auf der Verkopplung heterogener Elemente bzw. der Verschränkung disparater Materialien beruhen“.²⁰⁹ Henzes besondere Intention des Zitierens bewegt sich ebenfalls in diese Richtung. Bereits in den ersten Jahren verwendete Henze sowohl in den instrumentalen als auch vokalen Werken Zitate der Werke seiner Vorbildern, wie Bach, Mozart, Mahler und Strawinsky.²¹⁰ Klaus Geitel weist darauf hin, dass Henze in der symphonisch strukturierten Oper *The Bassarids* ein „Fragment aus Mahlers *Fünfter Sinfonie* [zitiert], um sich mit ihr zu identifizieren, um sich mit der Musik wie mit einer Umgangssprache verständlich zu machen.“²¹¹ Die meisten Beispiele zeigen die Anwendung der Zitate als Beiträge zur Charakterisierung der Musik-Philosophie Henzes, Musik als Sprache. In den Werken der *action music* bleibt das Zitieren weiterhin als Element bestehen, so erkennt man in *Cimarrón* die Kolorierung mit dem afrokubanischen *Son* und dem folkloristischen Yoruba-Rhythmus. Im nachfolgenden Werk *Natascha* führt Henze das Zitieren auf einer umfangreicheren Ebene ein: Er benutzt nicht nur inhaltsreichen Zitate wie z.B. den Triumph-Marsch aus *Aida*, Bachs a-moll-Adagio oder den ersten Satz aus der Mahlers 5. Sinfonie, sondern eine Militär-Kapelle und Umweltgeräusche auf Tonbändern. „Zitieren bedeutet für Henze“, schreibt Brunhilde Sonntag, „nicht Distanzierung durch parodierende Gegenüberstellung, sondern Verarbeitung historischer Ausdrucksqualitäten, die mit ihrer historischen Aussagekraft

²⁰⁸ Elmar Budde: „Zitat, Collage, Montage“, in: *Die Musik der sechziger Jahre* (= Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 12), hg. von Rudolf Stephan, Mainz 1972, S. 30.

²⁰⁹ Ebd., S. 26.

²¹⁰ Vgl. Clemens Kühn: *Das Zitat in der Musik der Gegenwart - mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur*, Hamburg 1972, S. 38ff.

²¹¹ Klaus Geitel: *Hans Werner Henze*, Berlin 1968, S. 146.

eingebraucht und für eigene Werke umgedeutet werden.“²¹² Solch ein Verfahren wird in *Konzert* ausgedehnt und zwar in Verbindung mit der Struktur des gesamten Werkes. Hier kommen sowohl Zitat-, als auch Collage-Verfahren zum Einsatz: Verschiedene musikalische Elemente wie Fremdzitate aus diversen Epochen, verfremdete Ton- und Klangmaterialien auf Tonbändern bis hin zur Walzermelodie spielen als Bestandteile der Komposition eine wichtige Rolle. Als Fremdzitate verwendete Henze die zwei Tänze *Lachrimae - Antiquae Pavan* für Harfe und *My Lady Hunsdon's Puffe* von John Dowland (1565 - 1626) für Mandoline und Gitarre sowie die ersten vier Takte des *Präludiums* aus den *Bunten Blättern* op. 99 von Robert Schumann für das Piano I. Sie werden zuerst in ihren ursprünglichen Tonarten eingeführt und wirken deshalb in diesem prinzipiell atonalen Werk äußerst deutlich als Fremdkörper. Darüber hinaus ist ihre Fremdartigkeit innerhalb der Partitur notenschriftlich zu erkennen, da die verwendeten Zitate nur das Generalvorzeichen \flat gebrauchen, da *Lachrimae - Antiquae Pavan* in \flat , *My Lady Hunsdon's Puffe* in F und der Klaviersatz von Schumann in g sind, während im gesamten Stück absichtlich nur das Kreuz als Vorzeichen verwendet wurde. Dies ist ein temporärer Schreibcharakter, den Henze in den Werken *Konzert* und *Tristan* speziell benutzt.²¹³ Obwohl diese Notationsweise nur beim Partiturlesen erkennbar ist, ist es offensichtlich, dass Henze die Zitate mit musikalisch klaren Gegensätzen charakterisieren und gleichzeitig diesen Charakter in das Werk integrieren wollte. Neben diesen Fremdzitaten treten die weiteren Violinstimmen, die *mit etwas hall, verfremdung und echos* auf Tonbändern aufgezeichnet wurden, als kontrapunktische Klangkörper gegenüber der Solo-Violine - insbesondere in den beiden *fantasia*-Teilen - auf. Ebenso zu den wichtigen Elementen gehört die oben beschriebene, aus dem Piano II und den Schlaginstrumenten bestehende Klangkombination (siehe Notenbeispiel 37). Die folgende Tabelle zeigt die Struktur des Werkes hinsichtlich des Collage-Verfahrens.

²¹² Brunhilde Sonntag: *Untersuchungen zur Collagenteknik in der Musik des 20. Jahrhunderts* (= Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft, Bd. 3), Regensburg 1977, S. 175.

²¹³ Im *Konzert* findet man nur einmalig das \flat auf der Part. S. 58 in der Solo-Violinstimme. So wie in diesem Werk, kann das \flat ein oder andere Mal vorkommen, jedoch gilt dies nur in Einzelfällen. In *River* verwendet Henze zwar beide Vorzeichen, \flat und Kreuz (\sharp), aber dort jeweils als ein einheitliches Zeichen für ein bestimmtes Orchester: Orchester I - \flat und Kreuz, Orchester II - Kreuz und Orchester III - \flat .

Tabelle 10: Die Bestandteile des Stückes

Teile	Partitur	Textzeile	Verwendete Bestandteile	Besetzung
I. <i>presentazione</i>	S. 19	Z. 1-3	Walzermelodie	Piano I
	S. 21-22	Z. 4-6	Piano II mit Schlaginstrumenten	
II. <i>teorema</i>	S. 22	Z. 7-12	Solopartie	Solo-Violine
	S. 42-44		<i>Lacrimae</i>	Harfe
	S. 47-49	Walzermelodie	Solo-Violine	
III. <i>fantasia 1</i>	S. 54-57	Z. 13-19	Violenen auf Tonbändern	A-Klarinette
	S. 55-56		Piano II mit Schlaginstrumenten	
	S. 57-58	Walzermelodie (Var.)		
	S. 60-61	Z. 20-23	Piano II mit Schlaginstrumenten	
	S. 60-63		Violenen auf Tonbändern	
	S. 64-66	Z. 24-28	Violenen auf Tonbändern	
IV. <i>divertimento</i>	S. 67-74		<i>My Lady</i>	Mandoline/Gitarre
			<i>Lacrimae</i>	Harfe
	S. 80-84		Walzermelodie (Var.)	Solo-Violine
	S. 83-84		Walzermelodie (Var.)	A-Klarinette
V. <i>fantasia 2</i>	S. 85-87	Z. 20-41	Violenen auf Tonbändern	Männerstimme
	S. 86-89		Piano II mit Schlaginstrumenten	
	S. 89	Z. 42-43		
VI. <i>conclusione</i>	S. 95		Klaviersatz Schumanns	Piano I
	S. 105-107		Piano II mit Schlaginstrumenten	

Dass das „Collage“-Verfahren Henzes besonders auffällt und für bedeutend gehalten wird, liegt darin, dass all diese Elemente für die gesamte Struktur des Werkes organisiert werden. Die Walzermelodie wird als einzige variiert und wechselt auch in ihrer Besetzung, ansonsten behalten andere Elemente ihre feste Gestalt.

Das *Konzert* ist zwar *beinahe* ein *Theaterstück*, der Schwerpunkt liegt jedoch eindeutig in der Instrumentalmusik und nicht auf der theatralischen Darstellung. Äußerlich macht dies *Konzert* bereits deutlich. Der Violinist ist zwar anfangs kostümiert, um auf eine bestimmte Person hinzuweisen, kehrt aber bald zurück zum konventionellen Bild eines Konzertmusikers. Darüber hinaus trägt keiner der Instrumentalisten auf der Bühne ein Kostüm.

Hinsichtlich einer konkreten Theatralität beschränkt sich der Komponist also auf wenige wesentliche Elemente, wie Kostüm und Licht. Aufschlussreich ist, dass er eine theatralische Wirkung erreicht, indem er die Aktionen der Musiker optisch effektiv einsetzt. Dadurch bringt er einen weiteren Aspekt in die Gattung „Instrumentalkonzert“ mit ein. Man muss das *Konzert* im Konzertsaal erleben, da das Podium nicht mehr nur ein Platz zum bloßen Spielen, sondern zu einem obligatorischen Bestandteil umgedeutet wird: Das *Konzert* wird zu einem „sichtbaren“ Musikstück.

Der Geist des experimentellen musik-theatralischen Komponierens, den Henze in diesen drei vorangegangenen Werken trefflich zeigte, erweiterte sich zum größeren Umfang der Bühnenhandlung, sodass die neuen musik-theatralischen Kompositionen wie *Cubana* und *River* in der Form des Musiktheaters herauskamen. In den beiden folgenden Stücken spiegelt sich die vertiefte Idee des neuen musik-theatralischen Konzepts.

3.5.4 *La Cubana oder ein Leben für die Kunst* (1972 - 1973)

3.5.4.1 Die Entstehung

Das Bühnenstück *Cubana* wurde ursprünglich als Fernsehoper komponiert, für die das Operntheater des New Yorker Fernseh-Senders NET (National Educational Television) Enzensberger und Henze beauftragte. Wie bei *Cimarrón* steht der kubanische Schriftsteller Barnet wiederum im Mittelpunkt, den Enzensberger und Henze persönlich kannten. Neben *Biografía de un Cimarrón* schrieb Barnet 1969 einen weiteren Halb-Dokumentarroman über eine alte Kubanerin unter dem Titel *Canción de Rachel*, den Enzensberger als die Vorlage für das Libretto nahm. Erzählt wird die Geschichte der Sängerin und Tänzerin Amalia Vorg und ihres ausschweifenden Lebens. Unter ihrem Künstlernamen „Rachel“ war sie in verschiedenen Unterhaltungstheatern tätig, insbesondere in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, aber gleichzeitig Prostituierte, was in der Komposition indirekt erwähnt wird. Der Versuch des Soziologen Barnet, die kubanische Geschichte unter einem problembewussten gesellschaftlichen Blickwinkel zu betrachten und durch die Lebenserfahrungen konkreter Personen widerzuspiegeln, deckt sich mit dem Ansatz von *Biografía de un Cimarrón*. Die Biografie der Amalia Vorg bildet die Welt der Korruption, der Prostitution und die kulturelle Unterentwicklung in Kuba ab.²¹⁴

Aus dem Roman entwickelten Enzensberger und Henze eine neue Erzählform mit Hilfe eines Rückblicks der alten Rachel, indem sie von der Vorlage „hier und da abgewichen und überhaupt sehr frei damit umgegangen sind“.²¹⁵ Die beiden Autoren machten die Figur der Rachel und „ihre Kunst“ zum Hauptgegenstand. Sie bauten die Geschichte über „eine Vedette des alten cubanischen Tingeltangels“ zu einem Erinnerungsmusiktheaterstück um und realisierten damit kein dokumentarisches, sondern ein fiktives Theater.²¹⁶ Anzumerken ist, dass *Cubana* zwar die Revolution 1959 und weitere politisch wichtigen Daten Kubas als zeitlichen Hintergrund benutzt, aber kein Agitprop-Theaterstück ist, sondern „ein Fall von *l'art pour l'art*, wenn auch nicht in der von *l'art pour*

²¹⁴ Vgl. *Musik und Politik*, S. 208.

²¹⁵ Hans Magnus Enzensberger: *Widersprüche. Einige Gesichtspunkte zu den Vaudeville „La Cubana oder Ein Leben für die Kunst“*, in: Beiheft der CD-Aufnahme, Wergo 1989, S. 9. Diese Aufnahme erfolgt nach der Version der ursprünglichen Funkoper, deswegen gibt es einige abweichende Stellen in der Partitur für Bühnenaufführung, außerdem fehlen einzelne für die visuelle Darstellung nötige Szenen.

²¹⁶ Vgl. ebd.; *Reiselieder*, S. 329.

l'art-Vertretern gewünschten und hergebrachten Weise“.²¹⁷ Die Autoren bleiben bei ihrem Thema und „das Thema heißt: Variationen über die Kunst, ein Thema also, das dem Theater zur Abhandlung anvertraut werden kann und das alle betrifft, auch politische betrifft, die mit der Materie: Bühne, Beleuchtung, Musik, Schminke zu tun haben.“²¹⁸ Henze arbeitete an dieser - nach *Cimarrón* - zweiten Komposition mit Enzensberger in den letzten Monaten 1972 und beendete die Partitur 1973.

Am 4. März 1974 erlebte das neue Stück seine Ursendung im New Yorker Radiosender Channel 13 im WNET Opera Theatre New York und am 28. Mai 1975 in München die szenische Uraufführung. Während der Fernsehproduktion traten mehrfach Schwierigkeiten zwischen den Autoren und den Produzenten auf, sodass Henze mit der Fertigstellung der Produktion überhaupt nicht zufrieden war. „Es wurde gebleicht, verschwiegen, gestrichen, mißverstanden, fehlübersetzt, ohne daß ich mich dagegen hätte wehren können“, beklagt sich der Komponist, da die Intendanz von WNET das Stück ohne Zustimmung der Autoren bis hin zur Unkenntlichkeit veränderte.²¹⁹ Diese Unzufriedenheit wiederholte sich bei der Theateraufführung, deswegen revidierten Henze und Enzensberger das Werk später. An eine „speziell für Theateraufführungen“ verkleinerte Form wurde die revidierte Komposition angepasst und kam unter dem Titel *La piccola Cubana* 1990/91 heraus.

Die Zeit der Komposition von *Cubana* war eine besondere schwierige für Henze, der seinerseits den politischen und gesellschaftlichen Verrat Kubas ertragen musste und insbesondere in Deutschland wegen seiner extremen politischen Einstellung als *persona non grata* an nervliche Grenzen stieß.²²⁰ Seit dem Uraufführungsskandal des Werkes *Das Floß der Medusa* in Hamburg 1968 gab es in Deutschland keine Uraufführungen seiner Werke mehr, bis die deutsche Wiederaufnahme mit der szenischen Uraufführung von *Cubana* 1975 in München erfolgte. Für die Untersuchung wird die unveröffentlichte erste Partitur von 1973 als Grundlage der Analyse aufgenommen.

²¹⁷ *Musik und Politik*, S. 209.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Vgl. *Reiselieder*, S. 382f.

²²⁰ Ebd., S. 379.

3.5.4.2 Der Aufbau des Werkes

3.5.4.2.1 Die Form

Henze bezeichnet dieses Werk als *Vaudeville*, welches entsprechend förmlich dem traditionellen Singspiel und musikalisch der Unterhaltungs- und Tanzmusik zugeordnet wird. Die fünf als „Tableau“ bezeichneten Teile bestehen jeweils aus vier bzw. fünf einzelnen in sich abgeschlossenen Nummern, insgesamt 23, und bilden mit den vorhandenen Gesängen, Tänzen, Märschen und Szenen deutlich die Form einer Nummernoper. Prolog und Epilog umrahmen das Stück, Intermezzi erklingen zwischen den Tableaus. Außer dem Epilog, der den nicht-nummerierten Dialogteil und die darauffolgenden 23. Musiknummer enthält, präsentieren der Prolog und die Intermezzi die rein sprech-theatralischen Szenen. In den Intermezzi führen die alte Rachel und ihr altes Dienstmädchen Ofelia Gespräche, szenenweise auch mit dem alten Rezensenten, der die junge Rachel entdeckte, der alten Lucile, einer früheren Prostituierten und einem der Kulissenschieber. So wird das Werk durch die Dialogszenen und die musikalischen Tableaus abwechselnd gestaltet. In den Tableaus kommen unter Umständen ebenfalls kurze Dialoge vor, die zur jeweiligen Szene gehören. Diese spielen bei der Formbildung eine weniger bedeutend Rolle als die unabhängigen Intermezzi.

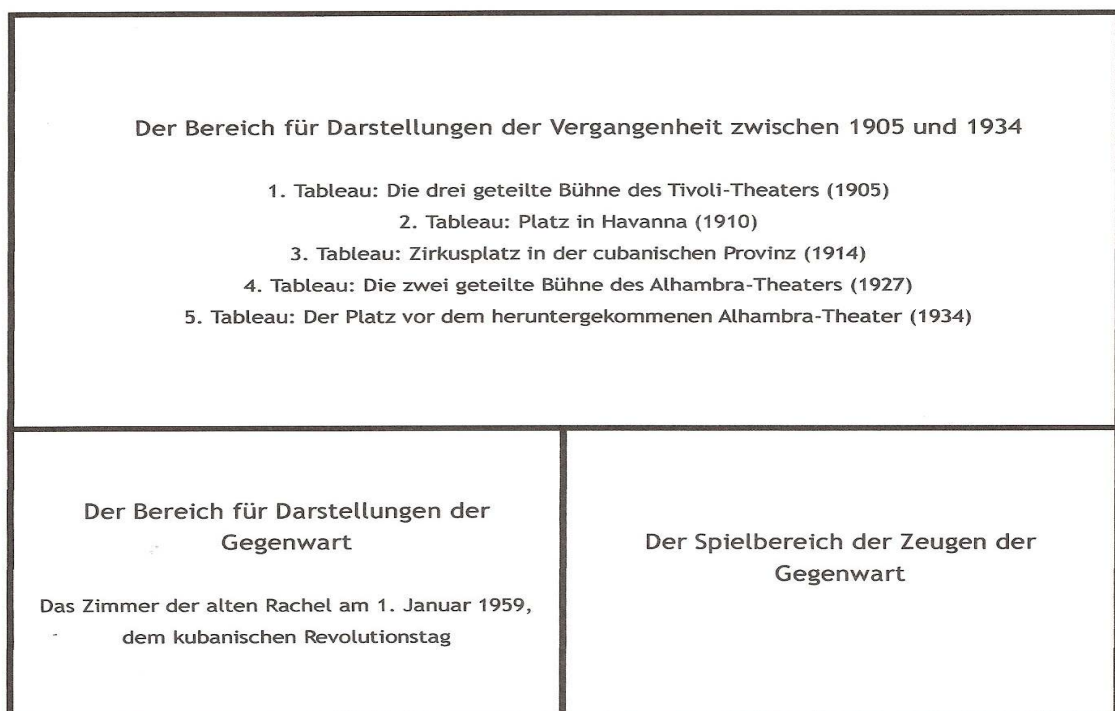
Die Besonderheit der Intermezzi verbindet sich mit der gesamten Formidee des Werkes. Um die übergeordneten Erzählweise der Lebenserinnerung herauszustellen, trennten die Autoren die Handlung in zwei verschiedene Stränge - in die Bühnenhandlung und die Rahmenhandlung. Die Rahmenhandlung, vertreten durch die an das Sprechtheater angelehnten Intermezzi, bildet die Gegenwart ab, in der die erzählende Rachel lebt, während sich die Bühnenhandlung in den Tableaus mit Rachels Vergangenheit beschäftigt. Für die beiden Handlungen wird die Bühne räumlich getrennt verwendet. Rachels vergangenes Leben wird in Szenen gesetzt, während ihre gegenwärtige Lebenssituation auf der *Vorderbühne oder seitlich vom Orchestergraben* in einem realistisch eingerichteten Zimmer gezeigt wird.²²¹ Henze schlägt in der Partitur die Möglichkeit einer beweglichen Einrichtung vor, falls das Zimmer in der Mitte der Vorderbühne platziert werden kann. Im Epilog sollte, nach Empfehlung des Komponisten, das Zimmer auf der rechten Seite der Vorderbühne stehen. Henze

²²¹ *La Cubana oder Ein Leben für die Kunst, Vaudeville in 5 Bildern*, Partitur (unveröffentlicht), unnummerierte Seite. Der Orchestergraben ist einfach räumlich gemeint, da ein realer Orchestergraben nicht vorhanden ist.

verzichtete hier - und ebenfalls im nachfolgenden Werk *River* - auf den Orchestergraben und ermöglicht dadurch erst solch eine räumliche Darstellung.

Ein weiteres formales Charakteristikum ist die Verbindung mit dem Konzept des epischen Theaters Brechts durch die Rollen der Zeugen. Die vier *Chansons der Zeugen* fassen die Geschichte der entsprechenden Szene zusammen. Sie erklären, kommentieren oder klagen mit ihren einfachen Gesängen und vermitteln dadurch Objektivität. Die Auftritte der Zeugen „aktualisieren die jeweilige Jetzt-Zeit einer Aufführung“.²²² Als Zeugen fungieren die auf der Hauptbühne primär als stumme Rollen auftretenden Nebendarsteller. Außer dem zweiten enden die Tableaus jeweils mit einem *Chanson der Zeugen*, der zwar eine in sich abgeschlossene Musiknummer ist, aber auf jeden Fall zu der gesamten musikalischen Darstellung des jeweiligen Tableaus gehört. Das zweite Lied des ersten Tableaus ist ebenfalls ein Chanson, der *Chanson des alten Rezensenten*. Zum Singen stellen sich die Zeugen gegenüber dem Zimmer der alten Rachel auf. Räumlich steht der Platz für die Zeugen fest, so wird die Bühne hauptsächlich in diese drei Zonen aufgeteilt.

Abbildung 11: Die Bühnenaufteilung



²²² Peter Petersen: *hans werner henze. ein politischer musiker. 12 vorlesungen*, Hamburg 1988, S. 44.

3.5.4.2.2 Die Handlungen und die Bühnenbilder

Die Bühnenhandlung spielt von 1905 bis 1934 mit einigen zeitlichen Unterbrechungen: Das erste Tableau ist im Jahr 1905 angesiedelt, das zweite 1910, das dritte 1914, dann folgen die Jahre 1927 im vierten und 1934 im fünften Tableau. Die jeweilige Jahreszahl der Tableaus hängt mit der künstlerischen Laufbahn Rachels zusammen. Der episodenhafte Verlauf der Geschichte wird von den Intermezzi jedoch nicht unterstützt. Henze sagte: „In den Prosa-Intermezzi zu einzelnen Tableaus gibt es keine Entwicklung, es entsteht der Eindruck, als spielten sie alle an einem Tag, als bliebe die Zeit stehen.“²²³ Dieser Eindruck verstärkt sich durch die Angabe eines konkreten Datums in der Rahmenhandlung: Der 1. Januar 1959, der Revolutionstag Kubas. Vom Prolog bis zum Epilog verweilt die Rahmenhandlung an diesem besonderen Tag. Die Intermezzi führen zwar das bereits Erzählte nicht weiter, wirken jedoch als Verknüpfungspunkte zwischen den Geschichten.

Von dem Zeitpunkt der letzten künstlerischen Arbeit Rachels aus dem Jahr 1934 bis zur „Gegenwart“ 1959 ist ein Vierteljahrhundert vergangen, deswegen ist Rachels Zimmer *staubig und vollgestopft mit alten Möbeln*. Durch den *großen, altmodischen, mit Säulchen verzierten Standspiegel, das Grammophon* und die überall hängenden alten Kostüme wird Rachel als eine nun völlig vergessene alte Künstlerin dargestellt. Im Prolog teilt Ofelia, die sich nostalgisch und träumerisch an die alten Zeiten erinnert, Rachel panisch die Ereignisse auf der Straße mit. Rachel verachtet aber die Ängste Ofelias um ihr Leben und verspottet sie: „Reg dich doch nicht auf, du Dummkopf. Das ist bloß eine Revolution“. Ihr ist die Unruhe dort draußen völlig gleichgültig. Sie setzt ihre Erinnerungen fort. Sie erzählt Ofelia in aller Ruhe weiter von ihrem ersten Engagement 1905. Dann beginnt das erste Tableau.²²⁴

Die Hauptbühne ist für das erste Tableau dreigeteilt: Man sieht das Tivoli-Theater in der Mitte mit Tischen und Bänken und eine Herrentoiletten auf der linken Seite, während die rechte Seite der Hauptbühne dunkel bleibt. Die Themen des ersten Tableaus sind die Erscheinung der blutjungen Rachel und ihre unglückliche Liebe zu einem reichen Jungen, Eusebio. Im Tingeltangel-Sologesang Rachels (Nr. 1, *Tivoli-Couplet*) auf der primitiven Theaterbühne applaudiert ihr das Tivoli-Publikum. Als Gäste sieht man *Lebemänner, Gecken, Zuhälter* und *einige US-Marines in Uniform*, darunter auch jenen Eusebio. Während sich die Männer in den dreckigen Männertoiletten nebenan über

²²³ *Musik und Politik*, S. 209.

²²⁴ Die Bühnenstruktur aller Tableaus siehe Abbildung 11.

Rachels möglichen „Preis“ unterhalten, verehrt Eusebio dieses Mädchen und ruft sie zu sich („Meine Königin! Brava!/Komm her! Rachel! Hier bin ich!“, Part. S. 11f.). Rachel verweigert sich ihm hochnäsiger und gibt ihm eine Ohrfeige. Nach dem Lied des alten Rezensenten als „Zeuge“, der sich an das damalige „Kunststück“ Rachel erinnert („Heute heißt es natürlich: Echte Kunst war das nicht. Leicht gesagt hinterher wo keiner mehr scharf ist auf Rachel. Aber damals! Das Wasser im Mund“, Nr. 2, Part. S. 19), singt das sich nun doch liebende Paar über seine Zukunft (Nr. 3, *Duett von der immergrünen Zukunft*). Diese kann jedoch nur ein Traum bleiben, weil die reichen Eltern Eusebios gegen diese Beziehung sind. Rachel selbst empfindet die absolute Liebe zu ihrer künstlerischen Arbeit am Theater. Schließlich nimmt sich Eusebio das Leben (Nr. 4, *Eusebios Liebestod*). Während Rachel im Theater singt, schreibt er einen Abschiedsbrief und ersticht sich vor dem Spiegel (Part. S. 59). Um diese Selbstmord-Szene darzustellen, wird die anfangs abgedunkelte rechte Seite der Hauptbühne, die als Eusebios Badezimmer gestaltet ist, beleuchtet. Nach dieser vierten Nummer erscheinen die weiteren Zeugen inklusive des Rezensenten zum ersten Mal auf ihrem festen Platz und stellen sich musikalisch vor (Nr. 5, *Erstes Chanson der Zeugen*).

Die schwangere Rachel bleibt allein zurück. Niemand hat Mitleid mit ihr und sie verliert ihr Kind. Das erste Tableau zeigt also in einer Art Zeitraffer das Leben, das bereits von Anfang an für eine typische Animierdame aus der bürgerlichen Bahn geraten ist. Gekränkt verlässt Rachel das Theater und unternimmt zusammen mit reichen Männern eine Kreuzfahrt nach Paris, ins „Mekka der Kunst“. „Ich lebte wie eine indische Prinzessin“, erinnert sie sich (*Intermezzo*, Part. S. 75).²²⁵ Jeden Tag besucht sie der alte Rezensent, der ihr letzter Verehrer ist. Er ist ihre einzige Gesellschaft. Dass Rachel heute eine in ihren Träumen lebende und in Vergessenheit geratene alte Frau ist, verdeutlicht das leere Geschwätz zwischen den beiden:

„Rachel: [...] Wie wäre es, mein Freund. wenn wir zusammen nach
Österreich fahren?

Rezensent: Aber Rachel! Mit Freuden. Jederzeit. Verfügen Sie über mich.

Rachel: Morgen.

Rezensent: Morgen wird es nicht gehen.

Rachel: Wann denn? (Pause)

²²⁵ In der Partitur gibt Henze für die Intermezzi keine Nummer an.

Rezensent: Ich fiele Ihnen nur zur Last. Das Wissen Sie doch. Ich komme nicht mehr aus diesem Loch. (Lange Pause)²²⁶

Nachdem der Rezensent gegangen ist, fragt Ofelia neugierig nach der Europareise. Rachel erzählt ihr dann den über Halleyschen Kometen, der auf die Erde zu fallen drohte,²²⁷ und über den Zuhälter Yarini, der damals ein „exquisiter“ Mann gewesen sein soll. Dann beginnt das zweite Tableau.

Das einleitende Thema ist die Begegnung Rachels mit Yarini und der Prostituierten Lucile. Die Bühne zeigt den Hafenvorplatz in Havanna im Jahr 1910. Das Meer und die Hafenmauer sowie ein Haus mit Fenster sind zu sehen. Auf dem Dach des Hauses lockt ein Fernrohrvermieter mit der Beobachtung des Halleyschen Kometen als Köder für neugierige Menschen („Sie werden weinen vor Schreck und erzittern vor Bewunderung, denn der Komet ist gefährlich und schön!“, Nr. 6, *Musik aus dem Haus*). Lucile verlässt ihren Zuhälter Lotot und verspricht Yarini, nur für ihn zu arbeiten. Rachels Auftritt und den Blick Yarinis auf sie machen Lucile eifersüchtig. Lucile will gerade mitteilen, dass sie selbst und Yarini wegen des Verrats an Lotot in Lebensgefahr schweben (Nr. 7, *Luciles Couplet (I)*). Kaum wird das Missverständnis geklärt, geht Yarini fort und wird bald von der Bande Lotots getötet („Sie haben ihn umgebracht wie ein Schwein!“, *Luciles Couplet II*). Durch den Szenenwechsel wird ein Trauerzug inszeniert, dem sich alle möglichen Politiker, Geistlichen und Künstler anschließen. Der Fernrohrvermieter überträgt dieses Bild auf dem Dach des Hauses wie eine National-Trauerfeier. Lotot verhindert die Trauerfeier dadurch, dass er mit einem altmodischen Maschinengewehr auftritt und damit allen Leuten Angst einjagt („Wer gegen mich ist, stirbt! Das gilt auch für dich, Lucile!“, Nr. 8, *Trauermarsch*). Rachel tröstet und ermutigt die verletzte Lucile (Nr. 9, *Austern-Duett*).

Diese Erinnerung an Lucile und Yarini führt zu einem Wiedersehen mit der alten Lucile im zweiten *Intermezzo*. Sie kommt zufällig an Rachels Haus vorbei, um Altkleider zu sammeln. Lucile erkennt Rachel nicht, im Gegensatz zu Rachel. Bei Lucile sind weder Erinnerung noch Lebenslust erhalten geblieben („Das sind alte Geschichten. Was geht’s mich an“, *Intermezzo*). Ofelia teilt eilig die verschlechterte Situation auf dem Lebensmittelmarkt („Keinen Tee mehr da, [...]. Jetzt nicht, und in Zukunft auch nicht.“) und die immer weiter zunehmende Auswanderung der Bewohner mit. Rachel macht aber nochmals

²²⁶ *La Cubana*, Partitur, S. 76.

²²⁷ Es handelt sich um das Ereignis vom Jahr 1910.

deutlich, dass sie hier zu bleiben gedenkt („Mich bringe keiner von Cuba weg, das kann er hinter den Spiegel stecken.“).

Das dritte Tableau fängt ohne eine Vorerzählung Rachels an. Es handelt sich um die Erfahrung mit einer Zirkustruppe 1914. Rachel hat Havanna verlassen und bleibt nun in der kubanischen Provinz. Das Bühnenbild zeigt einen Platz mit grellen Plakaten an der Bretterwand sowie die Wohnwagen und das Zirkuszelt. Das Zirkuspublikum auf der Bühne besteht aus Bauern mit Kindern. Ein Stelzenläufer macht Werbung für den Magier Paco, der Rachel auf der Bühne zersägt (Nr. 10, *danza de campesinos*). Rachel ist mit dem Zirkusdirektor Don Alfonso liiert, aber sie trifft sich heimlich mit Paco. Don Alfonso beobachtet die beiden mit einem Feldstecher durch das Fenster (Nr. 11, *Wohnwagen-Terzett*). Der Zirkus beginnt und fünf verschiedene Nummern werden gespielt, zu denen ebenfalls eine Nummer Pacos gehört (Nr. 12, *Zirkusmarsch*). Anschließend tritt die mit der kubanischen Fahne kostümierte Rachel zusammen mit Don Alfonso auf. Dieser stellt sie dem Zirkus-Publikum als die schönste Frau Kubas und Paco als den weltberühmten Magier vor. Paco bereitet die Kiste zum Sägen vor, das Publikum wird ganz still in diesem atemberaubenden Moment. Da platzen ein schwarzer Freiheitskämpfer und seine Gruppe herein. Der Anführer ist Cimarrón. Er fordert von den Zirkusleuten Geld, Pferde, Essen und Kleidung. Der Auftritt des Cimarrón deutet die weiteren Konflikte bereits an. Cimarrón ist genau derjenige aus dem Werk *Cimarrón*, Esteban Montejo. Er sollte eigentlich nur einer der afrokubanischen Freiheitskämpfer sein, jedoch macht der Auftritt des bekannten Mannes den Schauplatz Kuba umso realistischer und bindet ihn in die Geschichte ein. Darüber hinaus beziehen sich Cimarróns Texte auf die gegenwärtigen existenziellen Probleme der armen Bevölkerung („Der Krieg geht gegen die hundert Herren der Insel Cuba, [...]. Sie nehmen uns die Luft und das Essen weg [...]. Ihr [Zirkuskünstler] könnt vieles, was ich nicht kann. Aber eure Künste nützen uns nicht.“, Nr. 13, *El Cimarrón*). Als er versucht, Rachels Kleid als Fahne zu verwenden, hindert sie ihn empört daran. Der Cimarrón erkennt Rachel und sagt: „Rachel, du bist leicht zu haben. Warum nicht für uns und unseren Kampf?“. Seine Aussage sei zugleich ein Aufruf zur Teilnahme an der Revolution, die eine schönere Sache als das Variétégewerbe sei, meint Ernst Helmuth Flammer, jedoch bleibt die Kraft der Aussage nur symbolisch, da Rachels Einstellung, ihre Kunst gelte mehr als das Leben, sich dadurch nicht ändert und auch nicht ändern wird.²²⁸ Bei seinem Abgang reißt er das Zirkuszelt

²²⁸ Vgl. Ernst Helmuth Flammer: *Politisch engagierte Musik als kompositorisches Problem, dargestellt am Beispiel von Luigi Nono und Hans Werner Henze*, Baden-Baden 1981, S. 222.

nieder. Unter der Zeltplane bleiben Rachel und Paco alleine zurück. Zum Schluss sammeln sich die Zeugen und singen gemeinsam wieder ein Chanson (Nr. 14. *Zweites Chanson der Zeugen*). Die Zeugen klagen, dass Rachels Leben im Gegensatz zu dem ihren immer verschont bleibe („Nur eine sehen wir, die nie naß wird und die sich nie die Finger verbrennt, scheinbar unverwundbar und Mir kann keiner: Rachel!“). Somit wird die andauernde Ungleichheit der Gesellschaft kritisch angesprochen. Damit endet das dritte Tableau. Es folgt eine Pause.

Der zweite Teil des Werkes beginnt mit dem dritten *Intermezzo*. Die alte Rachel und Ofelia unterhalten sich über Außerirdische. Rachel wünscht sich auf dem Planeten Venus zu leben, wo ihrer Meinung nach keine Krankheit, keine Arbeit und auch kein Geld existieren („Das ganze Leben ist ein Fest!, *Intermezzo*, Part. S. 196). Jedoch überlegt sie es sich anders, sobald ihr einfällt, dass es dort ebenfalls keine Natur und kein Theater geben könne. Ihre Gedanken gehen bald zu ihrer Karriere im klassischen Theater, nachdem Ofelia, neidisch auf ihr vergangenes glänzendes Leben, ihre Unzufriedenheit mitteilt. Wieder träumend, erzählt Rachel von ihrem künstlerischen Leben in der höheren Gesellschaft. Jedoch sei dieses Leben ein hart erkämpfter Erfolg gewesen.

Das vierte Tableau spielt im Jahr 1927 im Alhambra-Theater. Seit dem Vorfall im Zirkus sind 13 Jahre vergangen. Auf der Bühne sieht man zwei Räume: Eine Theaterbühne mit Vorhang und Rachels Garderobe. Zu Beginn des Tableaus gibt es ausnahmsweise eine sprechtheatralische Szene. Rachel ist älter und ein großer Star geworden, Ofelia bedient sie.²²⁹ In der Theaterpause begegnet Rachel in ihrer Garderobe dem sich versteckenden Studenten Federico, der sie wegen seiner zu unrecht verhafteten Revolutionsgenossen um Hilfe zu deren Freilassung bitten will, da sie mit den oberen Herrschaften verkehre und großen Einfluss ausübe. Einen Zettel mit den Namen will er ihr übergeben. „Das ist lebensgefährlich“, sagt sie, sie wolle jedoch sehen, was sie tun könne und bestellt ihn nach dem Theater zu sich. Die Rollenfigur des Studenten Federico lässt Che Guevara als Vorbild vermuten, da er sich als Medizinstudent vorstellt.²³⁰ Im Gespräch mit Rachel beschwert er sich über die Senatoren: „Die ganze Verbrecherbande sitzt im Theater“. Die Szene, in der der Theaterdirektor Gerardo Machado und seine Leute öffentlich begrüßt, wird mit der wirklichen

²²⁹ Rachel spielt wie Sarah Bernhardt (1844 - 1923), in: *La Cubana*, Partitur, S. 197.

²³⁰ Che Guevara wurde in Wirklichkeit erst 1928 geboren. Federico gilt einfach als irgendeiner der führenden Intellektuellen. Die Verbindung zwischen beiden Personen ist rein metaphorisch.

kubanischen Geschichte verknüpft.²³¹ Wie der Auftritt des Cimarrón, besitzt die Erscheinung Federicos einen episodischen Charakter, jedoch verdeutlicht er die andauernde Verbindung von Rachels Kunst mit der gegenwärtigen politischen Situation.

Die ersten vier Musiknummern im vierten Tableau sind „Theater auf dem Theater“, das heißt, dass Rachels Schauspiel auf der Bühne des Alhambra-Theaters gezeigt wird. Der Titel des Stückes lautet *Frisches Fleisch, oder die Leiden der Magdalena von Maupin*. Zu Beginn des Theaters bleibt die als Mann verkleidete Rachel in einem Salon auf einem Divan. Das Ehepaar Rosita und Alberto streitet sich, weil die Ehefrau ihren Mann der Untreue verdächtigt (Nr. 15, *Walzer*). Rachel spielt Magdalena alias Teodoro, also als Hosenrolle. Nach dem Ende des Liedes und zugleich des Tanzes spricht Teodoro Alberto an. Jedoch erkennt dieser Magdalena in ihrer Verkleidung nicht. (Nr. 16, *Magdalenas Tango*). Magdalena beleidigt Teodoro, führt den aufgeregten Mann auf den Balkon und küsst ihn. Teodoro erkennt sie erst jetzt wieder. Ihre Verkleidung trage sie nur, um ihn wiederzusehen. Beide singen zusammen ein Liebeslied. Dann tritt plötzlich Rosita auf und beschimpft ihren Mann wegen der Untreue mit einem anderen „Mann“. Alberto verlangt von Magdalena, sich zu zeigen, um das Missverständnis aufzuklären (Nr. 17, *Ragtime*). Überraschend entkleidet sich Rachel völlig vor dem Publikum und sie erstarrt nackt auf der Bühne (Nr. 18. *English Waltz*). Damit endet das Stück im Alhambra-Theater. Es ist nicht zu übersehen, dass für diese Geschichte Figur und Inhalt aus dem Roman Théophile Gautiers (1811 - 1872) *Mademoiselle de Maupin* (1835) übernommen wurden. Das Stück im Stück trägt den Namen Magdalena, in dem eine religiöse Figur als Prostituierte bzw. unmoralische Frau dargestellt wird. Magdalena alias Rachel hält ihre Kunst für die höchste, somit wird sie ebenfalls mit Gautiers *l'art pour l'art* parodistisch in Verbindung gebracht.

Nach dem Stück trifft Rachel Federico in ihrer Garderobe wieder. Weil Rachel sich eigentlich nicht für die Unterstützung von Federicos Freunden, sondern nur für ihn selbst interessiert, will sie mit ihm hinausgehen. Da kommt der Senator, um sie zur Party abzuholen. Er findet Federico und den Zettel mit den Namen der Studenten. Rachel bittet den Senator um Hilfe für die jungen Leute. „Sie sind eine kleine Törlin“, sagt der eifersüchtige Senator. Eine heftige Auseinandersetzung zwischen Federico und dem Senator ist unvermeidlich. Rachel lässt Federico entkommen und verlässt ihre Garderobe, während der Senator vor Wut einen Herzinfarkt erleidet und stirbt.

²³¹ Gerardo Machado y Morales (1871 - 1939) war kubanischer Politiker und 1925 bis 1933 der fünfte Präsident der Republik Kuba.

Nach dieser Sprechtheater-Szene versammeln sich die Zeugen wieder an ihrem Platz. Sie singen über die neue Situation Rachels und sind zum ersten Mal positiv gestimmt: „Wenigstens einen Senator hat sie kaputt gemacht. Wenigstens eine gute Tat, wenn auch aus Versehen“ (Nr. 19, *Drittes Chanson der Zeugen*). Ohne den Sinn für die Gesellschaft und Politik strebt Rachel nur nach Kunst, die in dieser Lage jedoch keine höhere Kunst sein kann. Die „Kunst (oder Kleinkunst, als Kunst genommen) als Spiegel einer korrupten und kaputten Welt zu verstehen“, dies deutet dieses Tableau gewissermaßen an.²³²

Wieder sieht das Publikum das Zimmer der alten Rachel. Wegen eines aufkommenden Hurrikans bleibt Ofelia dicht neben dem Radio sitzen. Ein Kulissenschieber tritt als Tischler auf, um die Fenster zuzunageln. Während seiner Arbeit, bemerkt Rachel zynisch, dass der Hurrikan doch herkommen solle. Dann beginnt das fünfte und letzte Tableau dieses Stückes.

Dieses Tableau spielt im Jahr 1934. Auf der Bühne sind das heruntergekommene Alhambra-Theater in der Mitte und links ein fast leeres Café zu sehen. Die erste Nummer des Tableaus lässt Musik eines Pianolas erklingen, das im Café spielt (Nr. 20, *Pianola music*). Anschließend treten sechs Bettler an der niedrigen Mauer rechts neben dem Theater auf. Sie singen ein Lied über das Geld („Her mit dem Geld, dem Geld der ganzen Welt, fürs Geld der Welt was uns gefällt“, Nr. 21, *Lied der Bettler*). Die kleinen Zwischenszenen verdeutlichen das politische Durcheinander und die dadurch verursachte gesellschaftliche Unruhe Havannas: Eine Straßenkampf-Szene zwischen Gangstern, in der einer von ihnen namens Sloppy Joe getötet, von den Bettlern ausgeraubt und über die Mauer geworfen wird; das Gerede Federicos, der seine Wut und Kritik an den Kapitalisten an die Bettler richtet („Cuba ist reich, aber wir haben nichts zu fressen. [...] Das sind die Kapitalisten, die euch ausbeuten, und ihre Lakaien!“ Part. S. 273); eine Demonstrationsszene, an der auch Ofelia und Federico teilnehmen.

Nach der Gangsterszene betritt Rachel in einem sensationellen Kostüm gemeinsam mit ihrer Anhängerschaft das Café. Dort verkündet der Theaterdirektor Rachels Abschied, indem er sie als „die Seele der cubanischen Schaubühne“ und „Cubas größte Künstlerin“ vorstellt.²³³ Dann singt sie ihr letztes Lied *Rachels Illusion* (Nr. 23). In der dritten Variation wird das Lied in die untergeordneten Nummern III und IV geteilt, sodass es eigentlich dreimal wiederholt wird. Rachel singt, dass Liebe (I), Musik (II) und Kunst (III und IV) für

²³² *Reiselieder*, S. 329.

²³³ *La Cubana*, Partitur, S. 266.

sie eine Illusion seien, in der sie stets va banque spiele. Als nur leicht geänderten Refrain singt sie:

„Ich weiß, ich weiß, sie [Liebe] ist ja bloß eine Illusion.
 Das braucht ihr mir doch nicht zu erklären!
 Doch ich laß sie nicht los, meine Illusion, Illusion.
 Es ist doch was dran. Das sieht man mir doch an,
 wozu sie mich entflammt hat, wozu sie mich verdammt hat,
 meine Illusion, meine Illusion, meine Illusion.“ (Rachels Illusion I)

Rachel lebt zwar als gefeierte Künstlerin, ihre Kunst aber existiert nur isoliert von der Gesellschaft. Nun hört sie mit ihrer Kunst auf und lebt weiter mit dieser Illusion. Nach der letzten Strophe tritt Rachel unter Beifall ab und beendet damit auch die Bühnenhandlung. Die wirklichkeitsnahen Darstellungen auf der Bühne stehen dem letzten Auftritt Rachels und dem „Champagner“-servierenden Café am Theater, das im Lauf der Handlung zu einem „Shanghai Striptease“ umgewandelt wird, gegenüber, indem Rachels dreistrophiges Lied und die beschriebenen Szenen sich abwechseln. So präsentieren Rachels Auftritt und die Zwischenszenen zwei unterschiedliche gesellschaftliche Szenarien.

Der Epilog beginnt im Hintergrund mit dem Aufräumen des zum Bordell geänderten Theaters. Mit Ofelia, die wegen des nahenden Hurrikans verängstigt ist, spricht die alte Rachel zu ihrer Totenfeier: Sie möchte schön sein. Und sie lässt die noch ängstlicher gewordenen Ofelia Rachels Lied *Illusion* auf einer Schallplatte abspielen, anschließend probiert sie ihre alten Kostüme an. Das Lied auf der Schallplatte wird als Orchestermusik ohne Rachels Gesang gespielt (Nr. 23, *Epilog*). Zum Schluss sammeln sich die Zeugen zum letzten Mal an ihrem Platz und singen ihr letztes Lied mit dem Text der letzten Strophe von Rachels *Illusion*. Mit dem Ende der Musik ist die alte Rachel fertig angekleidet und steht allein auf der Bühne.

3.5.4.2.3 Die Rollen und das Instrumentarium

Im Vergleich zu den drei vorangegangenen Werken, in denen nur eine menschliche Stimme als einzige Sing- und Sprechrolle auftritt, entspricht der Umfang der Rollen in *Cubana* dem des klassischen Musiktheaters. Durch die vielen stummen Rollen wie Bühnenarbeiter, Theatergäste, Zirkusleute und Menschenmenge, darunter auch den Chor der Zeugen, weist die Bühne zwar eine

durchaus lebhaft und realistische Vielfalt in der Darstellung auf, jedoch gebraucht Henze hier keine außergewöhnlichen, sondern allgemeine Stimmlagen der Hauptpersonen wie Sopran (Rachel), Mezzosopran (Lucile), Tenor (Eusebio) und Bariton (Don Alfonso). Neben den weiteren Baritonen für den Sprechgesang (Cimarrón und der Fernrohrvermieter sowie Stelzenläufer) werden die reinen Sprechrollen (Ofelia, Yarini und Lotot) besetzt, die Schauspieler übernehmen sollen. In den früheren Opern von *Boulevard Solitude* (1952) bis hin zu *The Bassarids* (1966) verwendete der Komponist präziser charakterisierte Stimmlagen und ab *River* benötigt wiederum weiter differenziertere menschliche Stimmfarben. Dagegen verdeutlicht die musikalische Einfachheit von *Cubana* mit der Besetzung der Singstimmen. Die Anzahl der Sänger könnte sogar reduziert werden, da die Geschichte in fünf Tableaus episodisch durchgeführt wird: Abgesehen von der Hauptfigur Rachel gibt es durchaus die Möglichkeit, die kleinen Rollen doppelt zu besetzen, z.B. könnten die Rollen des Paco im dritten und des Federico im vierten Tableau von dem im zweiten Tableau sterbenden Eusebio übernommen werden. Dies gilt auch im vierten Tableau, in dem Eusebio und Lucile als Alberto und Rosita in Kostümen auftreten. Außerdem bleiben das in der traditionellen Oper bzw. Operette angestrebte Kolorit und die Dramatik der Singstimme selbst sehr zurückhaltend und dies verknüpft sich mit der Musik und dem Klangcharakter des Orchesters.

Zuerst weist die Besetzung, wie zweifache Holzbläser (2 Flöten, 2 Oboen und je 2 Klarinetten in es und b), fünf Streicher (3 Violinen, Violoncello und Kontrabass) und die von Henze als Orchesterinstrumente meistens obligat besetzten Zupfinstrumente (Mandoline, Gitarre und Tenorbanjo hier anstatt Harfe), die Erhaltung der Grundfarbe innerhalb eines kleinen Umfangs auf. Hierzu gehören die etwas farbiger besetzten Blechbläser, da Henze Saxophone, Kornett in b und 2 Bombardons sowie Opikleiden als Alternative zu Tenortuben neben den gewöhnlichen Trompeten und Posaunen spielen lässt. Das Instrumentarium wird durch weitere Instrumente, wie Okarina, Mundharmonika, Akkordeon oder Bambusflöte, die von den Bettelmusikanten und den Zeugen gespielt werden, erweitert. Außerdem kommen vor und während des Auftritts des Cimarrón die Schlaginstrumente und die drei Tonbänder vor. Hinter der Bühne begleiten vier Schlagzeuger den auf der Bühne singenden Cimarrón, die u.a. mit afrokubanischen Volkstümlichkeit hinsichtlich der Klänge und Rhythmik hervortreten durch die Verwendung von Woodoo-drum, Cabaça, Pendaira oder Chocolo. Im Vergleich zu den vorangegangenen Werken werden die Schlaginstrumente sparsam eingesetzt. Elektronisch erzeugte Musik durch Tonbänder spielt einerseits für die Klangverstärkung, andererseits zum Erhöhen der Spannung eine Rolle. Da die Pedal-Maracas als einzige von allen

Instrumenten ihren Klang nur unter Umständen mit dem Kontaktmikrofon verstärken können, bleibt die elektronische Musik auf die Tonbänder beschränkt.

Die Instrumente bilden kein feststehendes Orchester, das durch das ganze Werk fest platziert ist und begleitet oder kommentiert. Je nach Szene erfolgt eine entsprechende Instrumentation, die eng mit der Rolle der Musik zusammenhängt.

3.5.4.3 Die Rolle der Musik

3.5.4.3.1 Das Orchester als „realistischer“ Musikträger²³⁴

Die sich für die jeweiligen Szenen neu zusammensetzenden kleinen oder großen Instrumentengruppen, die je nach dem Gebrauch ausschließlich hinter oder auf der Bühne auftreten, besitzen nicht die gleiche Funktion wie ein konventionelles Opernorchester. Die Instrumentalisten musizieren zusammen mit den Sängern auf der Bühne, sodass ihr Spiel optisch wahrnehmbar ist. Dadurch verwirklicht Henze seine Idee der „Theatermusik“ in *Cubana* am effektivsten, wenn er sagt: „Theatermusik, wie ich sie mir vorstellen kann und wie sie meine Pläne ausfüllt, ist in das Schauspiel inkorporierte Musik, Musik auf der Bühne aufgeführt und nicht unsichtbar im Graben.“²³⁵ Über diese Idee hinaus ragt die Besonderheit der Instrumentation heraus. Die Musik ist durchaus realistisch, so wie Henze sie als „entmystifizierte Musik“ bezeichnet hat.²³⁶ Durch diese Bezeichnung unterscheidet sich die Musik *Cubanas* von der auf der traditionellen Opern- bzw. Musiktheaterbühne, die zwar abhängig von Bühnengeschehen ist, aber mit dem dauernden unsichtbaren Spiel durchaus mystifiziert erscheint. Die realistischen Eigenschaften der Musik in *Cubana* führen dazu, dass diese Musik direkt mit den Bühnengeschehen erklärt werden muss, weil sie „nur dort zu hören und zu sehen“ ist, so, als „wenn sie auch in der Realität zu hören und zu sehen wäre“.²³⁷

Die erste Aufgabe der Musik ist eine genaue Verwirklichung, die das gesamte Stück prägt. Die Ereignisse auf der Bühne bestimmen die Instrumentation und die

²³⁴ Der Begriff „Orchester“ wird hier stellvertretend für alle in der Komposition vorkommenden Formen der Zusammensetzung der Instrumente verwendet.

²³⁵ *Musik und Politik*, S. 207.

²³⁶ Vgl. ebd. Man denke vielleicht dabei auch an Richard Wagners „mystischen Abgrund“.

²³⁷ Ebd.

Musiker spielen direkt vor dem Publikum. Innerhalb dieser Darstellungen variiert der Umfang des Orchesters bzw. des Ensembles abhängig vom Bühnengeschehen. Am häufigsten tritt das Orchester in den Theatern „Tivoli“ und „Alhambra“ auf, in denen Rachel engagiert ist. Dem Orchester der *primitiven* Bühne des Tivoli mit sieben Instrumenten im ersten Tableau steht das klassische Orchester der Alhambra, das aus Holz- und Blechbläsern, Zupfinstrumenten und Streichern besteht, gegenüber. Die Orchester begleiten jeweils Rachels Lied im ersten und die Theater-Szene *Frisches Fleisch, oder die Leiden der Magdalena von Maupin* im vierten Tableau. Für die letztere Szene sollen die Instrumentalisten im Frack spielen und den für das Publikum sichtbaren „Orchestergraben“ des Theaters Alhambra realistisch inszenieren. Das Orchester ist im letzten Tableau noch einmal zu hören, und zwar auf der Schallplatte und später live hinter der Bühne, weswegen einerseits eine zu verwendende Schallplattenaufnahme des Orchesterspiels benötigt und andererseits die Anzahl der Musiker reduziert wird. Unsichtbar hinter den Kulissen spielt im zweiten Tableau noch ein drittes Orchester, etwas kleiner als das im Alhambra. Das Publikum und die Akteure auf der Bühne nehmen die *aus einem nachtklub kommenden* Klänge in der sechsten Szene *Musik aus dem Haus* (Part. S. 77) wahr. Man sieht den Nachtclub nicht, also bleibt auch die Musik im Hintergrund des Bühnengeschehens, jedoch ist es wichtig, dass sie für alle zu hören ist.

Neben diesen drei unterschiedlichen und etwas größeren Orchesterformen kommen die Militärmusik im zweiten und die Zirkusmusik im dritten Tableau in eigenen Ensemble-Formen vor. Das Zirkus-Orchester besteht aus acht Bläsern, einem Glockenspiel und einer Trommel. Während der Szene wird das Zelt eingerichtet, dessen Manege *ärmlich, fast traurig* wirkt (Part. S. 149), und die Musikkapelle platziert, um die folgenden fünf Zirkus-Nummern zu begleiten. Die Rolle des Orchesters geht auch hier nicht über diese Aufführung des Zirkus hinaus. Etwas lebendiger als die Zirkusmusik, spielt die Militärmusik mit den typischen Blasinstrumenten den Trauermarsch für den ermordeten Zuhälter Yarini im zweiten Tableau. Die ersten zwei Szenen des zweiten Tableaus werden musikalisch durch die bereits erwähnte Nachtclub-Musik gestaltet, während die letzten zwei Szenen durch die Militärmusik mit elf Instrumenten beeinflusst sind. Der alle bedrohende Halleysche Komet ist *wie durch ein Wunder vorübergezogen* (Part. S. 106). Die Militärmusik begleitet in dieser Szene den Trauermarsch auf der Straße. Sie beginnt unsichtbar *ganz weit entfernt* zu spielen, kommt immer näher und tritt schließlich genau zu dem Zeitpunkt auf, an dem der Fernrohrvermieter den Teilnehmern des Trauermarsches von Yarini zu berichten anfängt. Wie der Moderator einer Live-Übertragung kommentiert der Fernrohrvermieter lebhaft das Geschehen, während die Instrumentalisten im Gehen musizieren, wie

eine echte Militärkapelle. In der nächsten Szene spielt die Kapelle wiederum hinter der Bühne und wird dabei immer leiser, als sei sie wirklich vorbeigegangen. So stimmen die Musik und das Geschehen auf der Bühne überein. Die bisher beschriebenen Orchester und Ensembles, die überwiegend aus den traditionellen Orchesterinstrumenten bestehen, übernehmen musikalisch eindeutig den größten Teil der Geschichte von *Cubana*. Die folgende Tabelle bietet einen Überblick über die musikalischen Hauptträger der einzelnen Nummern.

Tabelle 11: Überblick über die auftretenden Ensembles

Tabl.	Szenen	Orchester/Ensemble	Nebeninstrumente
1.	1) Tivoli-Couplet	Theater-Orchester (Tivoli)	
	2) Chanson des alten Rezensenten		Mundharmonika
	3) Duett von der immergrünen Zukunft		Pianoforte
	4) Eusebios Liebestod	Theater-Orchester (Tivoli)	
	5) Erstes Chanson der Zeugen		Mundharmonika, Okarina, Gitarre
2.	6) Musik aus dem Haus	Nachtklub-Orchester	
	7) Luciles Couplet (I,II)	Nachtklub-Orchester	
	8) Trauermarsch	Militär-Kapelle	
	9) Astern-Duett	Militär-Kapelle	
3.	10) Danza de campesinos [Bauern]		Maultrommel, Mundharmonika, Okarina, Gitarre
	11) Wohnwagen-Terzett		Maultrommel, Mundharmonika, Okarina, Gitarre, Marimbula
	12) Zirkusmarsch	Zirkus-Kapelle	
	13) El Cimarrón		Schlaginstrumente (4 Spieler)
	14) Zweites Chanson der Zeugen		Mundharmonika, Okarina, Gitarre, Bambusflöte, Mandoline, Bombardon
4.	15) Walzer	Theater-Orchester (Alhambra)	
	16) Magdalenas Tango	Theater-Orchester (Alhambra)	

	17) Ragtime	Theater-Orchester (Alhambra)	
	18) English Valtz	Theater-Orchester (Alhambra)	
	19) Drittes Chanson der Zeugen		Mundharmonika, Okarina, Gitarre, Bambusflöte, Mandoline, Bombardon
5.	20) Pianola music		Pianola
	21) Lied der Bettler		Topfdeckel, Tütentrichter, Hupe, Kamm, Rasseln
	22) Rachels Illusion (I, II, III, IV)		Pianola
	23) Epilog (und Viertes Chanson der Zeugen)	Theater-Orchester (Alhambra)	Mundharmonika, Okarina, Gitarre, Bambusflöte, Mandoline, Bombardon

Zwölf der insgesamt 23 Nummern benötigen einen größeren Umfang der Instrumentation. Da keine kontinuierliche Orchesterbesetzung für das gesamte Stück existiert und die für die jeweiligen Situationen zusammengesetzten Orchester und Ensembles nur dort eingesetzt werden, wo sie wirklich auf der Bühne aktiv sind, bleiben die anderen Momente ohne Orchester, die Ensembles theoretisch ohne Begleitung. Das Stück ist jedoch nie ohne Musik mit Ausnahme der Intermezzi und der unbegleiteten kurzen Dialoge mitten in den Szenen. Hierzu spielt die Musik der einzelnen Instrumentalisten und der kleineren Gruppen nicht nur in musikalischer, sondern auch in dramatischer Hinsicht eine wichtige Rolle. Sie wird mit den so genannten Nebeninstrumenten erklärt. In der Geschichte über Rachels Leben treten viele Leute auf, die zur armen Bevölkerungsschicht gehören und von Nebendarstellern als stumme Rollen gespielt werden: Die einfachen Arbeiter am Theater einschließlich der Musiker, das Theaterpublikum, die Gäste des Cafés und die Menschen auf der Straße. Unter diesen Nebendarstellern treten insbesondere die musikalisch aktiveren Bettler, die Bauern (Campesinos) mit ihren Kindern und kleine Gruppen von Zeugen hervor.

Während das Spiel der zwei Bettelmusikanten, ein Violinist und ein Akkordeonist, im zweiten Tableau als Teil des Straßenbildes fungiert, ist das *Lied der Bettler* über das Geld im letzten Tableau eine selbständige Musiknummer (Nr. 21), die sich auf die kritische gesellschaftliche Situation der Armen 1934 bezieht. Ihre Instrumente sind Topfdeckel, Hupen, Tütentrichter, Kämmen und Rasseln, ein Bettler pfeift. Der simple Rhythmus und die sich kaum bewegende Melodik des Liedes im 2/4 Takt unterstützt die Textverständlichkeit deutlich. Dieses Lied vermittelt ein realistisches Abbild der Situation der Bettler

und spiegelt gleichzeitig das Verhältnis zu Armen in der Gesellschaft symbolisch wider.

Notenbeispiel 38: *Cubana*, 21. Lied der Bettler, Part. S. 263²³⁸

21.) Lied der Bettler

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Eine ähnliche musikalische Einfachheit zeigt das instrumentale Spiel der Bauern im dritten Tableau. Die Bauern und ihre Kinder sind die Besucher des kleinen Zirkus. Während das Zelt aufgerichtet wird, warten sie auf den Beginn der Zirkusvorstellung. Zum Zeitvertreib pfeifen und spielen die Bauern und ihre Kinder auf Maultrommeln, Okarina, Mundharmonika, Marimbula sowie einer Gitarre. Ihre einfachen und volkstümlichen Instrumente mit dem entsprechend einfachen Musikstil lässt es durchaus ungezwungen erscheinen.

Weitere Musikanten, denen ein besonderer Platz im Werk eingeräumt wird, sind die instrumentale Kleingruppe für die insgesamt fünf *Chansons der Zeugen* und ein Schlagzeug-Ensemble mit vier Spielern in *El Cimarrón* (Nr. 13). Die

²³⁸ Die undeutlich ausgedruckten Stimmenangaben lauten:
 „1. bettler 1 pfeifchen im mund, topfdeckel aneinander schlagend (singt nicht)
 2. bettler singt und bedient mit jeder hand eine hupe
 3. bettler abwechselnd pfeifend und singend
 4. bettler abwechselnd auf dem kamm blasend und singend
 5. bettler durch tüten trichter singend
 6. bettler singend, dazu rasselnd, oder (und) ratschen drehen“.

Instrumente der Bauern werden ebenfalls für die *Chansons der Zeugen* benutzt. Die musikalische Form der *Chansons* ist eigentlich ein a cappella-Stil. Der Zusammenklang der Chorstimmen ist unisono, polyharmonisch oder stark dissonant, meist in einem einheitlichen Rhythmus. Die Instrumente werden von einigen der Zeugen je nach ihren Fähigkeiten übernommen. Ab dem zweiten Chanson kommen Bambusflöte, Mandoline und Bombardon zu den Instrumenten der Bauern hinzu, sodass eine Gruppe mit sechs Spielern entsteht.

Als letzte wichtige Instrumentalgruppe müssen die vier nicht sichtbaren Perkussionisten hinter der Bühne erwähnt werden. Der erste Grund für ihren Standort hinter den Kulissen ist anscheinend, dass man den riesigen Apparat mit 14 verschiedenen Schlaginstrumenten vor dem Eintritt des Cimarrón nicht sehen soll. Außerdem steht auf der Bühne kein Platz dafür zur Verfügung. Ein weiterer Grund ist der Bezug zur Bühnenrealität: Die kleineren Schlaginstrumente oder die Alltagsgeräte wie die der Bettler wären für die Gruppe um Cimarrón eher geeignet. Aus diesen Gründen bleiben die großen Schlaginstrumente hinter der Bühne und bieten sich zum einen als klanglich realistischer, zum anderen als atmosphärischer Hintergrund an. Jeder Schlagzeuger kann zwar eine eigene Rhythmik entfalten, behält jedoch prinzipiell die Grundschnitte (2/4 - 3/4 - 2/4) bei. Deswegen entwickeln sich die Zusammenklänge der Schlaginstrumente nicht bis zur äußersten Grenze des vielfältigen rhythmischen Experiments. Die Spannung des Überfalls durch die Aufständischen wird während der körperlichen Aktionen der Gruppe außerdem durch die eingesetzten Tonbänder verstärkt. Auf den Tonbändern sind u.a. eine aufgebrachte Menschenmenge und laute Trommeln zu hören. Dabei wirken nur die direkten Aktionen der Plünderung realistisch, während die klangliche Verstärkung rein künstlerisch ist. Die Perkussionisten hinter der Bühne intensivieren den Schlussakt nochmals gegen Ende des Werkes, wiederum zusammen mit dem Tonband, und zwar unabhängig von der Aufstand-Aktion des Cimarrón.

Das Prinzip der Auftritte der einzelnen Gruppen verbindet also die Geschichte in den Tableaus mit den möglichen musikalischen Ereignissen: Neben den Orchestern und Ensembles sind auch die Bettler und Bauern von der Musik geprägt. Wichtig ist jedoch, dass alle auf der Bühne mit ihrem Spiel versuchen, keine virtuose Kunst zu erreichen, sondern ein konkretes Bild musikalisch zu vermitteln.

3.5.4.3.2 Die Verwendung der Klangkörper

In Hinblick auf die Rolle der Musik kann noch eine weitere Erscheinung auf der Bühne erläutert werden: Die Verwendungen der Klangkörper. Gemeint ist, dass die gerade musizierenden Gruppen, seien es Orchester, Ensembles oder andere kleinere Klangkörper, die gesprochenen Partien der Schauspieler oder die Lieder der Sänger begleiten. Dies wird als besondere musikalische Darstellung behandelt. In *Cubana* stimmen die gespielte Musik und das Geschehen auf der Bühne überein, so ist das Resultat der bisher beschriebenen Rolle der Musik. Was bedeutet dann diese Begleitung und wie wird diese gestaltet? In allen Tableaus, außer dem vierten, findet die Verwendung der Klangkörper statt. Im vierten Tableau singen Rachel und weitere Personen ausschließlich in Begleitung des Alhambra-Orchesters. Ihre Lieder mit den Tanz-Rhythmen wie Walzer, Tango und Ragtime, sowie die Klänge des Orchesters stellen die Szenen des Theaterstückes *Frisches Fleisch, oder die Leiden der Magdalena von Maupin* auf der Bühne ohne weitere Zwischenaktionen dar. Diese Orchesterbegleitung für die Lieder ist eine selbstverständliche Eigenschaft in einem Theater bzw. einer Oper und wird hier genauso angestrebt. Darüber hinaus benötigen das *Intermezzo* und die sprechtheatralische Streitszene zwischen Federico und dem Senator nach der Theateraufführung sowie der anschließende *Chanson der Zeugen*, die alle strukturell zum vierten Tableau gehören, keine weitere musikalische Begleitung. Im Vergleich dazu gibt es aber auch Szenen in anderen Tableaus, in denen die handelnden Personen mit einer „fremden“ Begleitung singen. Die folgenden konkreten Beispiele werden diese Darstellungsweise veranschaulichen.

Wie oben erwähnt, bestehen die hier behandelten Szenen aus Liedern aller Gesangspartien (Rachel, Eusibio, Lucile, Paco und Don Alfonso) und einiger Sprechrollen (Gäste im Tivoli-Theater, der Fernrohrvermieter und der Stelzenläufer). Durch Anweisungen macht Henze seine Wünsche in Hinblick auf den Szenenverlauf deutlich. Aus der folgenden Tabelle sind die Musiknummern und die entsprechenden Anweisungen zu ersehen.

Tabelle 12: Die musikalischen Anweisungen

Tab.	Nummer	Anweisungen	Rolle	Part.S.
1.	1) Tivoli-Couplet	diese dialoge quasi cantando an den rhythmus der musik gelehnt	Gäste auf den Herrentoiletten	5

	3) Duett von der immergrünen Zukunft	gerade wegen der strukturellen Simplizität dieser Nummer darf nicht der Eindruck eines „begleiteten Lieds“ entstehen. [...] es muß ein Eindruck entstehen, wonach nur zufällig (und durchaus nicht andauern) der Gesang mit der Klaviermusik „harmonisiert“.	Rachel und Eusebio	20
	4) Eusebios Liebestod	Eusebios Gesang sollte „rubato“ ausgeführt werden (mehr als die Notierung andeutet) und ganz unabhängig vom Rhythmus des Rumba.	Eusebio	33
2.	7) Luciles Couplet (I,II)	Keine Anweisung	Lucile	
	8) Trauermarsch	Der Darsteller sollte sich hier nur ungefähr an das Zeitmaß halten. Accelerandi bzw. ritardandi können durch Verlängerung bzw. Verkürzung der Pausen wettgemacht werden.	Der Fernrohrvermieter	106
	9) Astern-Duett	Keine Anweisung ²³⁹	Rachel und Lucile	106
3.	10) Danza de campesinos	Das Musizieren der Bauern ist eine Sache „ganz für sich“. unabhängig von der Rezitation des Stelzenläufers (der auch möglichst...fuori tempo“ singen sollte) [...].	Der Stelzenläufer	134
	11) Wohnwagen-Terzett	auch hier muß der Eindruck entstehen, als ob die musizierenden Campesinos zufällig begleiten, bzw. harmonische Stütze für den Gesang gäben.	Rachel, Paco und Don Alfonso	138
5.	22) Rachels Illusion (I,II,III,IV)	Keine Anweisung	Rachel	

Eine wichtige Gemeinsamkeit ist, dass die begleitende Musik nicht als solche wahrgenommen werden darf. Die betreffenden Orchester der jeweiligen Szenen müssen den Anschein erwecken, als ob sie *zufällig* zusammentreffen oder

²³⁹ Nicht in der Partitur, sondern in seinem Werkbericht erläuterte Henze die musikalische Aufgabe dieser Szene. Von der Darstellungsweise her muss diese Erläuterung ebenfalls für die Nr. 7 und 22 gelten. „Die Blaskapelle entfernt sich, ist schon außer Sicht, wird immer leiser, zu dieser Musik singen, immer intensiver, Rachel und Lucile rubato (ohne Dirigent). Der Eindruck von Zufälligkeit sollte zustande kommen, [...]“, in: *Musik und Politik*, S. 212.

unabhängig voneinander agieren. Deswegen wird das [*tempo*] *rubato* beim Singen oft erwähnt. Neben dieser wichtigen Gemeinsamkeit, besitzt jede Szene ihre eigene Ausdruckskraft, darum soll die einzelne Bedeutung dieser Verwendungsweisen jeweils näher beschrieben werden.

Die gesprochenen Partien in den Nummern 1, 8 und 10 gleichen sich untereinander in der Form des traditionellen (Nr. 1) bzw. des gebundenen Melodrams, also des Sprechgesangs (Nr. 8 und 10). Zu den Dialogen der Gäste auf den Toiletten in der ersten Nummer des ersten Tableaus spielt das Theater-Orchester, welches das erste Lied der jungen Rachel auf dem Theater begleitet. Die Dialoge behandeln den „Preis“ des neuen Mädchens und das auffällige Verhalten des reichen jungen Eusebios. Der Fokus der Szene wechselt dreimal zwischen dem Lied der Rachel und den Dialogen der Herren, gleichzeitig zwischen der Theaterbühne und den Toiletten ab. Die Form des wiederholenden und variierenden Liedes bestimmt diese Abwechslung. Das heißt, dass jeder Dialog ans Strophenende fällt. Das ununterbrochen spielende Theater-Orchester untermalt die Dialoge mit einem etwas reduzierten Klangumfang und führt insbesondere in der ersten Dialogszene die Töne oft syllabisch und tonmalerisch aus. Der begleitende Rhythmus der *Habanera*, z.B. (siehe Sternchen im Notenbeispiel 39), wird beim zweiten Dialog der U.S. Marine zu einer Metapher von der „kulturellen Unterdrückung, Kolonialismus, Imperialismus“.²⁴⁰ So existiert auch eine parodistische Relation zwischen Musik und Inhalt, eine Interaktion zwischen dem Orchester und den Dialogen.

Notenbeispiel 39: *Cubana*, 1. Tivoli-Couplet, Part. S. 9

(Herrentoilette, Andere Gäste)

U. S. Marine: How much?
Zweiter Herr: How much what?

Tempo di Tango

The musical score is for the first Tivoli-Couplet of 'Cubana'. It features vocal lines for a U.S. Marine and a second gentleman, and instrumental parts for Clarinet, Saxophone, Banjo, Piano, and Contrabass. The tempo is marked 'Tempo di Tango'. The lyrics for the U.S. Marine are 'How much?' and for the second gentleman 'How much what?'. The piano part includes a star symbol above it, corresponding to the text in the document.

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

²⁴⁰ Vgl. Flammer: *Politisch engagierte Musik als kompositorisches Problem*, S. 226.

In den Nummern 8 und 10 treten diese Beziehung zwischen dem Orchester und der menschlichen Stimme in anderer Ebene, innerhalb des Sprechgesangs des Fernrohrvermieters (Nr. 8) sowie des Stelzenläufers (Nr. 10), ein *parlando* in der Baritonlage, intensiv hervor. Die gleiche Stimmfarbe macht es möglich, dass ein und derselbe Spieler die beiden Rollen übernehmen kann. Die beiden Szenen schildern eine ähnliche Situation: Eine Person tritt auf und erzählt mit aufgeregter Stimme von jetzigen bzw. kommenden Ereignissen.²⁴¹ Die Gesangsmelodien der beiden Nummern bewegen sich mit wenigen Ausnahmen in Sechzehntelnoten und rhythmisch rasch von Triolen bis zu Septolen. Der Gesang des Stelzenläufers ist wesentlich kürzer als der des Fernrohrvermieters, jedoch wird jener wechselhafter als *gesungen, sprechgesang* und [sprechgesangartig] *frei* dargestellt, während dieser durchweg ein Sprechgesang ist. Dies erklärt gleichfalls den großen Unterschied zwischen dem *Trauermarsch* der Militärband in Nr. 8 und *danza de campasinos* der drei Bauern in Nr. 10 hinsichtlich des musikalischen und dramatischen Umfangs. Während der Stelzenläufer mit der dürftigen Musik der Maultrommeln und der Mundharmonika der Bauern im Hintergrund ein durchaus unkompliziertes Bild einer Zirkusvorstellung darstellt, präsentieren die ununterbrochene Erzählung des Fernrohrvermieters und die realistisch marschierende Militärmusik ein aufgeregtes Schauspiel. Jede gespielte Musik ist hier unabhängig von der sprechenden Person, und jedes Szenenbild ist für das Publikum leicht zu erkennen. Der Punkt ist, dass das Publikum akustisch den Zusammenklang der gespielten Musik und des Sprechgesangs wahrnimmt und die laufende Musik zugleich für den Sprechgesang benutzt wird. Dies lässt sich als eine zielbewusste Musikalisierung der realistischen Szenen interpretieren und könnte vermutlich ein Grund sein, warum der Komponist die Erklärungsszene nicht mit reinem Sprechen, sondern mit dem Sprechgesang konstruiert. Solch musikalische Interaktion zeigt sich auch in den anderen Nummern in erweiterter Form. Gemeinsam ist, dass die gespielte Orchestermusik diesmal mit den „richtigen“ Liedern verknüpft ist, sodass es sich um eine musikalisch betonte Wechselwirkung zwischen den Orchestern und den Liedern handelt. Unter den betreffenden sechs Nummern 3, 4, 7, 9, 11 und 22 findet man bei der Nr. 3 und 11 eine ähnliche Verwendung der Klangkörper wie in den oben beschriebenen drei Nummern in Bezug auf das Sprechen und den Sprechgesang. Das *Duett von der immergrünen Zukunft* von Rachel und Eusebio (Nr. 3) ist ein mit einem Walzer beginnendes Lied, mit dem die beiden eine

²⁴¹ In der Nr. 8 werden der Halleysche Komet, der Tod und Trauermarsch des Zuhälters Yarini thematisiert, während das Hauptthema in der Nr. 10 die Werbung für den Zirkus ist.

Liebesszene einleiten. Diese Darstellung bezieht sich auf eine Situation, in der die beiden im Theaterraum, hier ein sinnbildlicher Ort für Rachels Arbeit, neben den übenden Tänzerinnen unter der Begleitung der Klavierspielerin nur für sich singen. Daher ist das Lied der beiden mit dem Klavier und der tanzenden Gruppe musikalisch beziehungslos zueinander. Die räumliche Entfernung zwischen den beiden Liebenden und der Klavierspielerin ist wichtig, da sie keinen *augenkontakt* miteinander haben dürfen (Part. S. 20). Dass die zwei unterschiedlichen Bühnenaktionen wegen des musikalischen Zusammenhangs nicht unbedingt als eine Einheit angesehen werden müssen, wird durch das räumlich entfernte Agieren visuell offenbar. Die beiden Musikträger (die Sänger und die Klavierspielerin) sollten ihre musikalische Harmonisierung wie zufällig entstanden aussehen lassen. Die musikalische Relation zwischen der Klaviermusik und dem Lied wird deutlich, da die beiden nicht nur den gleichen Grundrhythmus besitzen, sondern sich auch der Klaviersatz mit seiner präziseren Rhythmik und Melodik, insbesondere in der rechten Hand, mit denen des Liedes eindeutig parallel geführt wird. Die Gruppe der übenden Tänzerinnen wechselt ab der zweiten Strophe des Eusebio, in einen Wechselgesang mit Rachel, aus dem Rhythmus des Klavierspiels heraus unabhängig in eine andere Übungsszene, sodass das Klavier auf jeden Fall für das Duett als ein unsichtbarer Begleiter funktioniert, indem es den Eindruck eines *begleitenden liedes* vermeidet.

Ähnliche Umstände inszenieren die Sänger und Musiker in *Wohnwagen-Terzett* (Nr. 11). Hier auf dem Zirkusplatz erklingt die Musik der Bauern, die als Begleitung des Terzetts erscheint. Wie bereits oben erläutert, treten die Bauern in Nr. 10 musikalisch gefärbt als Zirkusbesucher auf, zusammen mit den Kindern. Ein Junge pfeift gelegentlich eine paukenschlagartige schlichte Melodie, deren Rhythmus dem der Musik der Bauern gleicht. Mit den drei Maultrommeln beginnend, kommen die anderen Instrumente allmählich hinzu, sodass alle vor dem Beginn des darauf folgenden Terzetts eine Gruppe bilden. Das Terzett ist in der traditionell typischen Form für ein solches Ensemble: Drei Sänger singen fast gleichzeitig einen nur wenig variierten, jeweils an sich gerichteten Text. Die zwei Wohnwagen stehen von Anfang an auf der hinteren Bühne, und die Bauern und ihre Kinder agieren an der Rampe, an ihrem festen Platz. In der neuen Szene erfolgt kein Wechsel des grundlegenden Bühnenbildes, sondern die drei Sänger (Rachel, Paco und Don Alfonso) verändern die Szene nur durch ihre Auftritte zum Terzett bei den zwei Wohnwagen. Zum Terzett wird extra ein Marimbula neben allen Instrumenten der Bauern eingesetzt. Wie in weiteren ähnlichen Szenen darf hier kein begleitender Eindruck hergestellt werden. Die musikalische Aufgabe der Bauernmusik als Begleit-Orchester wird deutlich ausgeführt: Die

Instrumente halten das Grundtempo der Sänger durch (Part. S. 138) und kontrapunktieren die Vokalstimmen sogar gelegentlich mit dem gleichen Rhythmus. Die beabsichtigte Zufälligkeit wird hier nicht etwa durch das Rubato der Singstimmen, sondern durch die zusätzlichen Aktionen mehrerer Bäuerinnen und Bauern unterstützt, indem sie Tanzschritte machen, summen und in die Hände klatschen, auch wenn ihre Aktionen räumlich nicht so breit angelegt sind. Sie schildern den Zeitvertreib während des Wartens auf die Zirkusvorstellung und zwar unabhängig von dem Terzett, nur für sich, sodass das Singen der drei Sänger und das Spielen und Musizieren der Bauern trotz der akustischen Zusammenklänge visuell separat dargestellt wird.

Die musikalische Verbindung zwischen Instrumentalisten und Sängern mischt sich mit dem Verfahren des simultanen Geschehens, wie z.B. das gleichzeitige Spiel des Klaviers mit den Bewegungen der Tänzerinnen und Rachels und Eusebios Gesang in Nr. 3 *Duett von der immergrünen Zukunft*. Nr. 4, *Eusebios Liebestod*, zeigt ebenfalls ein simultanes Bild, in dem spannende Dramatik vorherrscht. Zwei Teile der dreigeteilten Bühne sind für die Schauplätze des Theaters Tivoli und der Herren-Toiletten in Nr. 1 des ersten Tableaus reserviert. Der restliche Teil der Bühne wird für das Badezimmer im Elternhaus Eusebios, in dem er Selbstmord begehen wird, verwendet. Die Simultaneität entsteht diesmal in zwei Räumen, dem Theater und dem Badezimmer, die nur auf Grund der Bühnenaufteilung nebeneinander liegen. Die Selbstmord-Szene steht der Alltagsszene im Theater gegenüber. Rachel und Eusebio singen jeweils ihre Lieder für sich, die inhaltlich von Klage und Selbstmitleid über die verloren gegangene Liebe zueinander geprägt sind.²⁴² Darüber hinaus wird Rachels Lied gleichzeitig als eine zu übende Nummer für die Theaterbühne gesehen. Die beiden Liedmelodien verlaufen in Form eines Duets abwechselnd, kontrapunktierend und harmonisierend miteinander. Die Darstellungsweise, zwei unterschiedliche Situationen in einen musikalischen Zusammenhang zu bringen, gleicht der kompositorischen Methode in den anderen Nummern. Hier wird Eusebios Lamento innerhalb eines Rumba-Rhythmus des Orchesters mit starker Melismatik gestaltet, damit sein Lied so wirkt, als sei es unabhängig von der Musik des Orchesters. Der Text seines Liedes ist gleichzeitig der Inhalt seines Abschiedsbriefes, mit welchem folgende Aktionen verbunden sind: Er schreibt den Brief auf dem Toilettentisch, danach „ersticht er sich vor dem Spiegel“ (Part. S. 59). Das Orchester untermalt diese dramatischen Aktionen ebenfalls

²⁴² Laut Liedtext scheint es so zu sein, dass sich Rachel von Eusebio wegen seiner Eltern abwendet und sich Eusebio daraufhin mit gebrochenem Herzen das Leben nimmt.

grundsätzlich ohne stark veränderte musikalische Elemente. Einen Takt vor dem Selbstmord erhöht das Orchester seine klangliche Intensität. Das Klavier spielt z.B. im Orchester seine scharf klingenden Akkordketten plötzlich laut mit übermäßigen bzw. verminderten Quarten und großen Sekunden (c^3 - fis^3 - gis^3 - c^4 in der rechten Hand) mit weiteren ähnlichen Klangkombinationen zur Verstärkung der Spannung des zukünftigen Geschehens. Durch die veränderte Dynamik auf dem bereits vorgekommenen musikalischen Element macht das Orchester seine Rolle als versteckter Begleiter deutlich.

Notenbeispiel 40: *Cubana*, 4. Eusebios Liebestod, Part. S. 59²⁴³

The musical score for 'Cubana' features several staves. At the top, there are two 4/4 time signatures with a '6' above the first one. The instruments listed on the left are klar., sax., pos., Rachel, banjo, piano cond., and kb. The vocal line for Rachel includes the lyrics 'Am lieb-sten möchte ich wei-nen, mein Bi-jou!' and a stage direction '(Eusebio ergreift das Messer)'. The piano part is marked 'piano cond.' in a circle. Dynamics such as *sf*, *mf*, *p*, and *f* are used throughout the score.

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Darüber hinaus werden die Aktionen Eusibios mit Rachels Lied vermischt, die keine Ahnung von seinem Tod hat, sodass diese Darstellung innerhalb der künstlerischen Simultaneität eine gewisse Bedeutung besitzt.

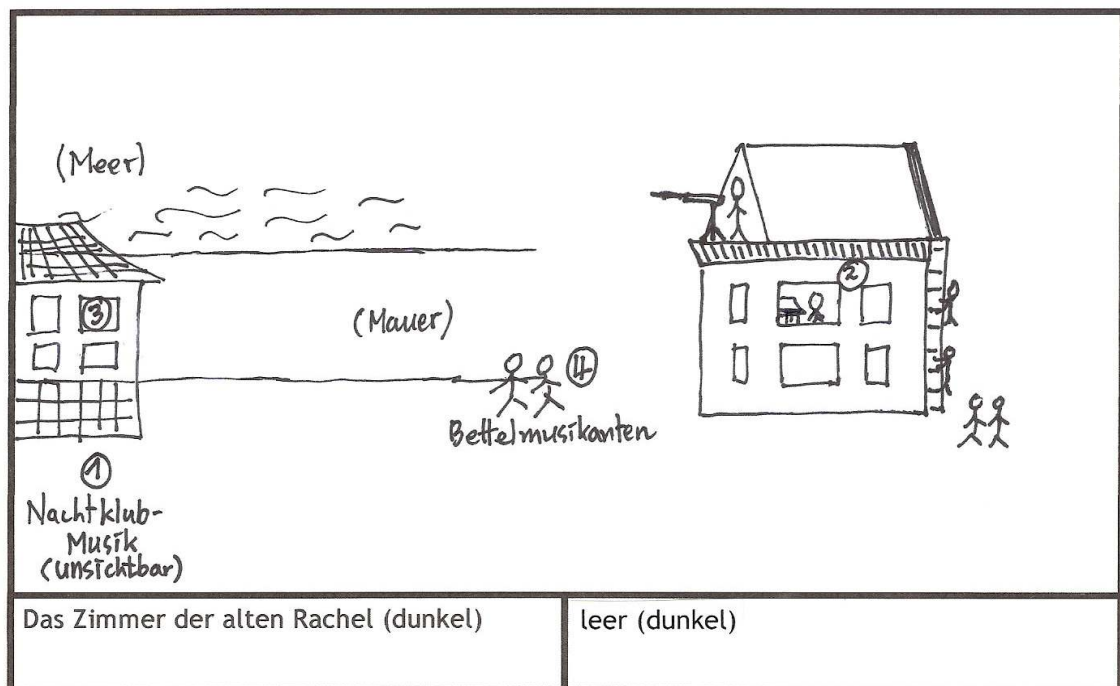
In den bisher beschriebenen Nummern wird die musikalische Zufälligkeit durch Rubato oder andere Artikulationsversuche sowie die entsprechenden körperlichen Aktionen, wie Vermeidung des Augenkontakts zwischen den

²⁴³ Der Klavierspieler spielt auch den Dirigenten des Tivoli-Orchesters, daher steht in der Partitur „piano-cond(uctor).“

Spielern oder die separate Raumeinrichtung der Bühne miteinander kombiniert, um das Bühnengeschehen simultan darzustellen. Dem gemeinsam ist, dass alle aufführenden Sänger und Instrumentalisten auf der Bühne zu sehen sind. Darüber hinaus geht keine künstlerische Formidee verloren, indem das jeweils eingesetzte Orchester nicht nur für die zuständigen Spieler (zugunsten des realistischen Bildes) entsteht, sondern auch die grundlegende Begleitfunktion für alle Aufführenden übernimmt.

Diese Funktion bleibt bestehen, da die Nummern mit den Liedern verknüpft sind, insbesondere wie die des bisher unerwähnten zweiten Tableaus. Eine komplizierte Bühnenerscheinung wird in den ersten zwei Nummern 6 und 7 dieses Tableaus dargestellt und darum ist die Analyse seiner musikalischen Eigenschaften dementsprechend schwierig. Dieses Tableau schildert das Verhältnis zwischen Yarini, Lucile, Lotot und Rachel, in dem es um Verrat, Mord und Illoyalität geht. Bereits das Bühnenbild besitzt einen komplizierten Aufbau.

Abbildung 12: Das Bühnenbild des zweiten Tableaus für Nr.6 und 7



Ein Haus mit Fenster und Dachterrasse, sowie ein gegenüberliegendes Haus an der Hafenumauer bilden den Schauplatz. Um „eine städtische Idylle“ darzustellen, harmonisieren vier verschiedene Klangkörper in den ersten beiden Szenen: Der erste Klangkörper ist das oben beschriebene Nachtclub-Orchester, das Walzer,

Foxtrott und Son nacheinander spielt.²⁴⁴ Dieses Orchester ist einzig zu hören und spielt hinter der Bühne; der zweite ist ein Klavier, auf dem eine „höhere Tochter“ die „Mondscheinsonate“ von Beethoven übt. Die Töne kommen aus dem Haus und das übende Mädchen ist im erleuchteten Fenster sichtbar. Während der ersten beiden Nummern hört das Publikum alle drei Sätze der Sonate, eventuell nur die Anfangsteile. Der Teil des ersten Satzes wiederholt sich; der dritte Klangkörper ist das *cornet á piston*, dessen (nicht fanfarenartige) Übungspassage man aus dem gegenüberliegenden Haus hört, jedoch ist der zweite übende Hornist nicht zu sehen. Er wiederholt die kurze Passage zweimal mit einigem Zeitabstand. Die letzte Klanggruppe ist die der oben beschriebenen Bettler, die an der Mauer ihre Instrumente spielen. Von diesen vier verschiedenen Klangapparaten, die abwechselnd auftreten und trotz gelegentlichen Zusammenklagens unabhängig voneinander agieren, ist das Nachtclub-Orchester der Hauptmusikträger in den ersten Nummern 6 und 7, während die Militärkapelle alleine in den nächsten beiden Nummern 8 und 9 alle vier Gruppen ersetzt. Das zweite Tableau ist ein collagenhaftes Gebilde, in dem „das gleichzeitige oder sukzessive Zusammentreffen verschiedenster Genres realistisch motiviert scheint und dabei doch sehr kunstvoll arrangiert ist.“²⁴⁵ Über die Verwendung des fremden Klangkörpers als latenten Begleiters in diesem formenreichen zweiten Tableau, stechen insbesondere Luciles Lieder (Nr. 7) und das Duett von Lucile und Rachel (Nr. 9) hervor. Eine Verbindung von Bühnengeschehen und Musik scheint hier nicht stattzufinden, weil eine unsichtbare Musikgruppe die genannten Lieder und das Duett begleitet. Lucile äußert ihre Gefühle in den beiden Couplets (Nr. 7), die - abgesehen von einem kurzen Mitspiel der Bettelmusikanten - unter der Begleitung des Nachtclub-Orchesters gesungen werden.²⁴⁶ Die Lieder können mit traditionellen Arien im Sinne von Gefühlsäußerungen verglichen werden, auch wenn sie wegen ihrer einfachen Elemente und Form keinen musikalischen Ausdruckshöhepunkt wie Arien in Opern erreichen. Die Lieder und die Orchesterbegleitung besitzen in den Formen des Foxtrott und des Son fast homorhythmische Elemente. Die einfachen, meistens stufenweisen Melodien der einzelnen Instrumente und der Singstimme verlaufen gelegentlich parallel, sodass die Musik des Orchesters während des Singens, zumindest akustisch, anwesend zu sein scheint. Das Orchester tritt

²⁴⁴ Siehe auch Tabelle 11; vgl. Petersen: *hans werner henze*, S. 47. Die vier Klangkörper sind mit den Nummern 1 bis 4 im Kreis auf der Abbildung eingezeichnet.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Der Zuhälter Yarini zeigt seine Zuneigung zu Rachel, worauf Lucile nervös und eifersüchtig reagiert.

jedoch für diese Lieder nicht extra auf, sondern existiert bereits in der Szene. Daher bestehen die beiden Klangkörper, das Nachtclub-Orchester und Lucile, unabhängig voneinander. Dieser Zusammenklang ist eine absichtliche Zufälligkeit, um die Lieder musikalisch zu bereichern. Der musikalische Umstand des Duetts von Lucile und Rachel (Nr. 9) ist der gleiche. Der die Bühne überquerende Trauerzug verschwindet nach dem Zwischenfall in den Kulissen²⁴⁷, die Musik erklingt jedoch weiter, damit das Publikum die sich allmählich entfernende Musik der Kapelle hört. Die verletzte, ihre Lebenslust verlierende Lucile und die sie tröstende Rachel singen ihr Duett, das von der hinfort ziehenden Kapelle musikalisch unterstützt wird. So wie in Nr. 7 besitzt hier die Kapelle für das Duett eine versteckt begleitende Funktion. Dabei bleibt die realistische Szenendarstellung bestehen.

Zum Schluss präsentiert die letzte Nummer, *Rachels Illusion* (Nr. 22), begleitet durch das mechanische Pianola, ein dreimalig variiertes Lied. Anzumerken ist, dass die Sichtbarkeit des Pianolas nicht deutlich aus der Partitur zu erkennen ist, da es sich an keinem festen Platz auf der Bühne, sondern irgendwo im Café-Raum befindet („Aus dem Schankraum ist von Zeit zu Zeit ein Pianola zu hören“, Part. S. 262). Darüber hinaus werden sowohl von Rachels Lied als auch von der Musik des Pianolas, dessen Satz auskomponiert ist und deswegen selbstverständlich für die Aufführung vorgefertigt sein muss, nicht verlangt, bewusst eine „Asynchronität“ herzustellen.²⁴⁸ Jedoch herrscht hier auch dasselbe Darstellungsprinzip wie in den anderen Nummern, weil das Pianola bereits vor dem Auftreten Rachels in einer selbstständigen Nummer (*pianola music*, Nr. 20) seinen musikalischen Charakter und dadurch seine Unabhängigkeit von Rachels Lied verdeutlicht, und dann in Nr. 21 mit dem Lied Rachels zusammen spielt. Rachel singt ihr letztes Lied am Theater, ohne direkt eine Instrumentalbegleitung zu verlangen. Schließlich bilden das Spiel des Pianolas und Rachels Singstimme ein realistisches Bild zweier unabhängig voneinander existierender Klangkörper, die sich allein zum Zweck der musikalischen Darstellung zusammengefunden haben. Der musikalische Charakter des Pianolas in Nr. 20 ändert sich zwar nicht wesentlich weiter, aber besitzt zweifellos einen begleitenden Charakter, z.B. durch den grundlegenden Rhythmus des Basses, die melodische Nachahmung der Singstimme und die akkordische Unterstützung der gesamten Klänge. Darüber hinaus hinterlässt die Pianola-Musik im Vergleich mit

²⁴⁷ Der Zwischenfall ist der bewaffnete Überfall von Lotots Bande auf die Teilnehmer des Trauerzuges.

²⁴⁸ *Musik und Politik*, S. 211.

den anderen Klangkörpern jedenfalls einen stärkeren Eindruck als Begleiter auf Grund ihres mechanischen Spielcharakters.

Die Verwendung der fremden Klangkörper erscheint charakteristisch für das Rollenspiel innerhalb der jeweils gegenwärtig gespielten Musik. Es bleibt nicht nur bei dieser genannten Funktion, sondern führt auch zur umfassenderen Erkenntnis, dass diese Verwendung auch als obligates strukturelles Element aufgrund der Abwesenheit eines kontinuierlich bestehenden Orchesters existiert. Anscheinend verbindet sich das Einhalten der traditionsgebundenen Idee, dass sich die bühnenmusikalischen Kompositionen nach der Folge der Lieder richten, mit Henzes kompositorischen Überlegungen.

3.5.4.3.3 Der Charakter der Musik

In *Cubana* werden häufig traditionelle vokale und instrumentale Formen verwendet. Die jeweiligen Nummern besitzen prinzipiell keine komplizierten, sondern meist strophische Liedformen, teilweise mit konkreten formgebundenen musikalischen Charakteren, wie verschiedene Tänze, Märsche oder Couplets. Der größte Teil der Nummern lässt bereits solche musikalischen Eigenschaften durch ihre Titel erkennen. Die Lieder aus den Nummern, die zur Kategorie der „Verwendung der fremden Klangkörper“ gehören, folgen im Hinblick auf die Form ihrer hauptsächlich musikalischen Gestalt, so ist das *Duett von der immergrünen Zukunft* (Nr. 3) ein Walzer und das *Astern-Duett* (Nr. 9) ein Marsch. Außer den rein instrumentalen Nummern wie *Zirkusmarsch* (Nr. 12) und *Pianola music* (Nr. 20) sind alle Stücke in der übergeordneten Form der Nummernoper entweder mit Sprechgesang oder mit Liedern verbunden. Der musikalische Charakter von *Cubana* unterscheidet sich von den vorangegangenen drei Werken nachdrücklich. Die neuen klanglichen bzw. spieltechnischen Verwirklichungen Henzes, die als äußerst wichtige Merkmale des Konzepts *action music* angesehen werden müssen, finden in der Partitur von *Cubana* im Allgemeinen nicht statt, sodass eine Zeichenerklärung vollständig aussteht. Sekundenangaben als Ersatz für Taktzeichen werden außer bei den Tonbändern ebenfalls nicht verwendet. Nur an den Stellen, wo die Tonbänder völlig unabhängig von allen anderen Instrumenten und Singstimmen allein zu hören sind, wird diese neue Zählweise verwendet (Part. S. 179). Oft liegt nur eine einzige Taktart einer ganzen Nummer zugrunde (siehe unten Tabelle 13). Die vereinzelt vorkommenden, zusammengesetzten Taktarten sind ebenfalls nicht so wechselhaft in ihrer rhythmischen Vielfältigkeit, sondern verbinden sich mit den strukturellen

Gliederungen der Lieder. Bei der dritten Variation des Liedes *Rachels Illusion* parallel zur erhöhten Stimmung wechselt der Klaviersatz anfangs taktweise kurz zwischen zwei Taktarten (2/4 und 4/4), was aber im gesamten Werk nur einmal vorkommt (Part. S. 284). Schließlich teilt sich der schlichte Charakter der Musik direkt mit, indem der überschaubare Grundrhythmus der jeweiligen Nummern, der trotz der gelegentlichen komplizierteren Rhythmisierung durch Triolen oder kleinere Notenwerte, prinzipiell eingehalten wird. Die folgende Tabelle bietet einen Überblick über die verwendeten Formen der jeweiligen Nummern.

Tabelle 13: Der musikalische Charakter einzelner Szenen

Tab.	Szene	Musikalischer Charakter	Verwendete Taktart
1.	1) Tivoli-Couplet	Couplet	4/8, 6/8, 4/8, 3/8
	2) Chanson des alten Rezensenten	Chanson	3/4
	3) Duett von der immergrünen Zukunft	Walzer	3/4, 2/4
	4) Eusebios Liebestod	Rumba	4/4, 6/4,
	5) Erstes Chanson der Zeugen	Chanson	9/8, 3/4, 2/4,
2.	6) Musik aus dem Haus	Verschiedene (darunter Walzer)	3/4
	7) Luciles Couplet (I,II)	Couplet (Foxtrott, Son)	2/4, 3/4, 4/4, 6/4
	8) Trauermarsch	Marsch	4/4,
	9) A stern-Duett	Marsch	4/4
3.	10) Danza de campesinos	Tanz	3/4
	11) Wohnwagen-Terzett	Tanz	3/4, 4/4
	12) Zirkusmarsch	Marsch	4/4
	13) El Cimarrón	Liedform	2/4, 3/4,
	14) Zweites Chanson der Zeugen	Chanson	2/4
4.	15) Walzer	Walzer	3/4
	16) Magdalenas Tango	Tango	2/2
	17) Ragtime	Ragtime	2/2
	18) English Valtz	Walzer	3/4
	19) Drittes Chanson der Zeugen	Chanson	4/4
5.	20) Pianola music	Walzerartig	3/4
	21) Lied der Bettler	Liedform	2/4
	22) Rachels Illusion (I,II,III,IV)	Liedform	4/4, 6/4, 2/4, 3/4
	23) Epilog (und Viertes Chanson der Zeugen)	Verschiedene (darunter Chanson)	2/4, 4/4, 3/4

Unter diesen charakteristischen Voraussetzungen ist die Nr. 13 *El Cimarrón* im dritten Tableau eine Ausnahme: Hier finden die musikalischen Neuerungen dann doch einen Platz, nämlich die frei gestaltete sprechgesangartige Singstimme, das partiell freie rhythmische Spiel der Schlaginstrumente und die elektronischen Klänge durch die Tonbänder, damit diese Nummer eine klanglich schärfere Stimmung erhält, jedoch in ziemlich bescheidenem Ausmaß. Für die Singstimme werden drei Linien (hoch, mittel und tief), anstatt des Fünflinien-systems wie in *Cimarrón* und *Natascha*, und Noten mit schwarzen dreieckigen Köpfchen als Zeichen für den Sprechgesang verwendet. Die Melodie ohne feste Tonhöhe verläuft abwechselnd stufenweise und weniger sprunghaft. Ihre Richtung folgt oft den semantischen Betonungen. Die Töne in dem Satz mit drei Wörtern „es ist Krieg“ bilden eine aufwärts gehende Melodie. Drei Töne sind jeweils auf drei Linien (von tief bis hoch) gezeichnet, das letzte Wort „Krieg“ soll lang mit Akzent gehalten werden, damit die Bedeutung des Wortes musikalisch hervorgehoben wird.

Notenbeispiel 41: *Cubana*, 13. *El Cimarrón*, Part. S. 165, T. 15-21

The image shows a musical score for 'El Cimarrón'. It consists of four percussion parts (labeled 1, 2, 3, 4) and a vocal part (labeled Cim.). The percussion parts are written on four staves, each with a different rhythmic pattern. The vocal part is written on a single staff with three lines, using black triangular note heads. The lyrics are: 'Brüder. Ich sa-ge euch, es ist Krieg... Kei-ner von'. The score is numbered 15 at the top left.

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Dies kann vielleicht als tonmalerisch bezeichnet werden, auch wenn die gesamte Melodie dafür weniger expressiv erscheint. Parallel zu dieser Gesangsmelodie, strebt die Rhythmik der Schlaginstrumente mit einem 2/4- bzw. 3/4-Takt den Unterschied zwischen den einzelnen Stimmen in eigenen Patterns an, deren rhythmische Muster verhältnismäßig schlicht sind. Vier Perkussionisten bilden zusammen ein durchgehendes rhythmisches Gewebe und funktionieren zugleich als rhythmischer Begleiter des Gesangs. Hinsichtlich des musikalischen Ausdrucks ist vielmehr die Rhythmik der Schlaginstrumente selbst als ihre kunstvolle Spielweise wichtig. Hierzu kommt der elektronische Klang der Tonbänder, auf

denen man vorher Gehechel, Geheul, Schreie und lautes Trommelspiel aufgenommen hat.

Notenbeispiel 42: *Cubana*, 13. El Cimarrón, Part. S. 171, T.101-107

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Die Tonbänder werden sowohl zur Verstärkung der live klingenden Schlaginstrumente als auch zur Erhöhung der Spannung in der Aufstandsszene eingesetzt. Daher ist ein Vergleich dieser Szene mit allen anderen instrumentalen bzw. vokalen Nummern sehr aufschlussreich. Zugleich wirkt diese Szene isoliert bzw. fremdartig, weil der ästhetische Schwerpunkt der Musik in *Cubana* in der Einfachheit der Lieder liegt. In Nr. 21 musizieren die sechs Bettler mit Topfdeckel, Tütentrichter, Hupe und Kamm und singen dabei ein Lied, das insbesondere durch die Homorhythmik und die schlichte Melodieführung einfach und dynamisch laut gestaltet ist. Die zwei bzw. drei verschiedenen Melodien der fünf Bettler bilden Parallelen zu den großen Terzen bzw. reinen Quinten, sodass das Lied zwar kräftig, aber äußerst primitiv klingt.²⁴⁹ Die Melodien selbst bestehen meist aus stufenweisen Intervallen und nur gelegentlich aus kleinen Terzen mit vielen Tonwiederholungen, deren Ambitus eine reine Quinte nicht überschreitet. Durch diese simple Form wird außerdem die Textverständlichkeit größer.

Neben diesem Lied präsentieren sich mit gemeinsamer Struktur und in fast gleichem Umfang Eusebios Lamento im längsten Duett (Nr. 4) und Rachels letzte Lieder über die *Illusion* (Nr. 22) musikalisch effektvoller als das *Lied der Bett-*

²⁴⁹ Während fünf von den sechs Bettlern singen, trägt einer mit dem Topfdeckel zum rhythmischen Spiel bei, indem er den Grundrhythmus (2/4) etwas präziser als die anderen spielt.

ler.²⁵⁰ Die strophischen Variationen dieser Liedmelodien tragen durch die melismatischen Dekorierungen zur Textillustration bei. Während Eusebio sein Leid wegen des Verlustes seiner Liebe (2. Strophe) und des bevorstehenden Todes (3. Strophe) durch die mit Sekund-Wellen verzierten Gesangsmelodien ausdrückt, erzählt Rachel ihr Leben mit der „Kunst“ (3. Strophe) mit Hilfe von sich kurzatmig wiederholenden Terzketten ausgeschmückten Melodien. Damit erscheint die Bedeutung ihrer „Kunst“ gegenüber den anderen „leider stets vabanque“ gespielten Themen ihres Lebens wie Liebe (1. Strophe) und Musik (2. Strophe) substanzieller und dupliziert sie gleichzeitig musikalisch.

Wie sehen nun die musikalische Sprache der Töne und deren Verwendung aus? Bei den gesamten Melodien und Zusammenklängen werden scharfe Dissonanzen zwar nach wie vor verwendet, die in den vorherigen Werken häufig auftauchenden großen Intervalle mit Oktavsprüngen werden jedoch nur sehr sparsam benutzt. Insgesamt kommen diese sprunghaften Intervalle vereinzelt im Sprechgesang des Fernrohrvermieters in *Musik aus dem Haus* (Nr. 6) und in der Gesangsmelodie des alten Rezensenten in *Chanson* (Nr. 2) vor. Der Rezensent muss seinen Text („Heute heißt es natürlich: Echte Kunst war das nicht.“) an die kurze Melodie innerhalb eines Takts mit wechselhafter Dynamik, Rhythmik und Intervallsprüngen anpassen. In der Melodie erscheint dieser eine Takt sehr plötzlich und fremdartig und macht deutlich.

Notenbeispiel 43: *Cubana*, 2. Chanson des alten Rezensenten, Part. S. 19

26
Rez.
Heute heißt es natürlich: Ech-te Kunst war das nicht. Leicht ge-

pp f pizz p

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Henzes grundlegende musikalische Sprache, die im Rahmen der Atonalität bzw. der Zwölfton-Kulissen einen eigenen Charakter erhält, trägt öfter zur Tonalitätsatmosphäre bei. Die Verwendung der Dur- und Moll dreiklänge und deren harmonische Akkordverbindungen werden funktionslos eingesetzt, um die

²⁵⁰ Nr. 4 ist aus 241 Takten zusammengesetzt. Der letzte Takt wiederholt sich bis zum Beginn der nächsten Nummer. Die Lieder aus Nr. 22 bestehen insgesamt aus 236 Takten (*Illusion I*: 87 Takte, *II*: 66 Takte, *III + IV*: 83 Takte).

Gefühlsausdrücke innerhalb des Textes mit der Musik in Einklang zu bringen, z.B. in der dramatisch akzentuierten Szene *Eusebios Liebestod*, in der das Orchester des Tivoli-Theaters die Stimmung der jeweiligen Liedmelodie von Eusebio und Rachel mit einer auffallenden tonalen Färbung unterstützt. Die Moll-Farbe ergänzt oft die traurige Atmosphäre des Lamentos, z.B. beim Wort in der ersten Strophe „Asphodelenschatten“ (b-Moll im Banjo) oder „Schmerz“ (g-Moll in Klavier, Notenbeispiel 42), um nur einige zu nennen.²⁵¹ Kontrastierend dazu wird Rachels Melodie in eine „laute“ Dur-Farbe gehüllt, indem das Banjo insbesondere mit Hilfe von Figuren der Alberti-Bässe mit den eindeutigen Vorzeichen (As-C-H-Dur, Part. S. 38ff.) als Begleitung funktioniert.

Notenbeispiel 44: *Cubana*, 4. Eusebios Liebestod, Part. S. 36

The image shows a musical score for a scene from 'Cubana'. It features four staves: Eusebio (vocal), Banjo, Piano/Contra, and Keyboard. The vocal line for Eusebio has lyrics: '- hin mich Schmerz und Wahn'. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and includes slurs and accents over the notes. The piano and keyboard parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Es ist jedoch keineswegs gemeint, dass Henze einzig nur auf die Dur-Moll-tonale Musiksprache zurückgreift. Er arbeitet vielmehr die musikalischen Eigenschaften des traditionsnahen Vaudeville heraus, indem er die Vermischung der entsprechenden Musikstile gewährleistet. Darüber hinaus zeigt sich die Verwendung der sogenannten „Zwölfton-Kulisse“ ebenfalls nur dezent. Henze verwendete teils die sich dem System nicht genau anpassenden Zwölftonreihen - oft mit Wiederholungen oder Abkürzungen der Töne zur instrumentalen bzw. vokalen Melodiebildung (selten akkordisch) -, teils beliebig zusammengesetzte

²⁵¹ Zur Betrachtung der Stimmung des Wortes „Schmerz“ ist die Analyse von Flammer bemerkenswert. Vgl. Flammer: *Politisch engagierte Musik als kompositorisches Problem*, S. 230.

Tongruppen für Improvisationen aus dem Zwölftonbereich, insbesondere in der Entstehungszeit der Werke der *action music*. In *Cubana* fehlt das Improvisieren aller Art völlig, mit dem sich die vorangegangenen Werke sehr intensiv auseinandersetzen, sodass der einfache Charakter der Musik noch einmal bestätigt wird. Wenn man Eusebios und Rachels Gesangsmelodien in Nr. 4 *Eusebios Liebestod* oder Luciles in Nr. 7 *Luciles Couplet* näher betrachtet, kann man u.a. Melodielinien aus allen verwendeten Tönen herausfiltern, die aus elf bzw. zwölf Tönen der Oktave bestehen. Es ist einerseits wenig überzeugend, dass der Zwölftonreihen-Gedanke angewendet wurde, weil die Töne sich entweder zu oft wiederholen, oder deutlich wird, dass die Melodien vielmehr mit der Textinterpretation verbunden sind. Es ist auch andererseits anzunehmen, dass die schließlich insgesamt elf bzw. zwölf verwendeten Töne trotzdem nicht bloß rein zufällig, sondern durch vielschichtige Verwendung der Intervalle oder durch den häufigen Einsatz der Chromatik teilweise gezielt eingesetzt worden sind. Wichtig ist, dass Henze sich weder einem System unterwirft, noch sich völlig von einem wegzudenken vermag. Er setzt hier seine Musik nochmals aus einer Mischung der verschiedenen musikalischen Gedanken auf vielseitige bzw. vielschichtige Art und Weise zusammen.²⁵²

Neben der Einfachheit wird die Natürlichkeit der Musik in *Cubana* ebenso als wichtig empfunden. Sie ist eng mit der realistischen Darstellungsweise und der konkreten Klangvorstellung des Komponisten für das gesamte Werk verbunden. Wie oben erläutert, wirken die je nach Gebrauch zusammengesetzten Instrumentalgruppen nicht als kunstvolle oder wie ein konzertierendes Orchester klingende Klangkörper, sondern sie versuchen, dem Milieu des Unterhaltungstheaters entsprechend, realistische Klänge zu erzeugen. Dies verdeutlicht der konkrete Klang einiger Instrumente, wie das „abgedroschen“ klingende Klavier im *Tivoli-Couplet* (Nr. 1), die besonders „ungeübt“ klingende Harmonika im ersten *Chanson der Zeugen* (Nr. 5), das „alte und verstimmte“ Klavier beim Üben der „höheren Tochter“ in *Musik aus dem Haus* (Nr. 6) oder die „unsaubere“ Militärmusik im *Trauermarsch* (Nr. 8). Es gehört ebenfalls zur Aufgabe der Musiker, sich genauso wie bei jedem anderen virtuosen Spiel anzustrengen, um diese klangliche Umgebung entstehen zu lassen. Solche Attribute sind kennzeichnend für den Charakter der professionellen Unprofessionalität und gleichzeitig für den der Musik überhaupt.

²⁵² Vgl. Siegfried Borris: *Hans Werner Henze. Ein esoterischer Lyriker auf Revolutionskurs*, in: *Musik und Bildung* 10/1978, S. 77-87; Geitel: *Hans Werner Henze*.

Denkt man rückblickend an die an menschliche Gefühlsausdrücke angelehnten Instrumentalklänge in den vorangegangenen Werken, findet man in *Cubana* kein entsprechendes Beispiel dafür. Die oben erwähnten Merkmale der Instrumente erklären eher, wie die Instrumente klingen sollen, als dass sie ihre Gefühle oder Kommentare dem Bühnengeschehen gegenüber rein instrumental ausdrücken müssen. Dabei könnte man an die Tonbänder im dritten Tableau denken, jedoch spielen sie als ein selbständiger Interpret der Geschichte keine Rolle, sodass ihr Spiel nicht als bedeutende instrumentale Aktion angesehen wird. So klammert die Musik in *Cubana* diesen musikalischen Aspekt aus. Aus diesem Grund kann keine aufschlussreiche Betrachtung der Aktionen der Instrumente stattfinden. Die Instrumentalisten agieren ebenfalls nicht so bedeutungsvoll wie in den vorangegangenen Werken. Hier sind nur wenige wichtige körperlichen Aktionen der Sänger und Instrumentalisten als interessant zu bezeichnen.

3.5.4.4 Die Aktionen der Spieler

Die Bedeutung des auffallenden Agierens und der körperlich bzw. symbolisch dargestellten Bewegungen der Spieler in *Cimarrón*, *Natascha* und *Konzert* wurde in der Untersuchung der genannten Werke in Bezug auf die Konzertbühne als sehr bedeutend herausgearbeitet. Die Aktionen verbinden sich eng mit der Musik und dem Text, um die erzählte Geschichte ohne Bühnenbild und Drama zu visualisieren. Solch eine Bedeutung der Aktionen kann in *Cubana* aufgrund der bereits vorhandenen Bühnenhandlungen und der dazugehörigen Bühneneinrichtung mit der aus den anderen Werken nicht ganz gleichgesetzt werden. Darüber hinaus wird in *Cubana* keine Interaktion zwischen den Spielern angestrebt, indem sie mit Hilfe von freien musikalischen Entfaltungsmöglichkeiten, wie dem Improvisieren, ein eigenes künstlerisches Resultat erreichen, wie man es in *Cimarrón* und *Natascha* im großen Maße erwartet. Dass ein Instrumentalist oder ein Sänger unter Umständen auf Grund der Abwesenheit des Dirigenten jeweils seine Gruppe unauffällig führt, z.B. der Klavierspieler des Tivoli-Orchesters im ersten Tableau oder ein beliebiges Mitglied des Chors der Zeugen, lässt eine Aktion wie in den anderen Werken nur erahnen. Abgesehen davon, erfüllt *Cubana* Henzes Wunsch, dass alle Spieler zugunsten der realistischen Darstellungen „im Idealfall auch gute Schauspieler“ sein sollen, sodass die Aktionen der Spieler vielmehr in Eintracht mit der Musik und dem Bühnengeschehen zu einem gewissen Naturalismus führen. In Nr. 21 *Lied der Bettler* kommen ungewöhnliche Instrumente vor, die eigentlich keine

Musikinstrumente, sondern eher die „Klangmittel“ sind.²⁵³ Die Aktionen der Bettler entstehen beim Bedienen dieser Klangmittel, um das Betteln zu versinnbildlichen, und damit tritt ihr Agieren zwischen den weiteren „natürlichen“ Aktionen anderer Spieler im gesamten Werk ein wenig hervor. Hier erfolgt eine Mischung zwischen naturalistischer Darstellung (die Bettler und ihr ärmlicher Besitz) und der künstlerischen Performance, um die Szene mit auffallenden Gesten und Klängen zu gestalten. Denkt man jedoch an die Wirksamkeit der dramatischen Seite dieser Bettler-Szene, dann erkennt man, dass sie dadurch eher einen musikalischen als einen dramatischen Schwerpunkt erhält. Das heißt, dass die Aktionen die dramatischen Situationen nicht wesentlich miteinander verbinden oder ändern. Im Vergleich dazu räumen die Aktionen der Zeugen mit ihren auffallenden Bewegungen einen dramatischen selbständigen und bedeutenden Platz ein.

Mit Ausnahme des zweiten enden die Tableaus jeweils mit einem *Chanson der Zeugen*. Nr. 5 (1. Tableau), Nr. 14 (3. Tableau) und Nr. 19 (4. Tableau) sind Lieder der Zeugen mit entsprechend nummerierten Überschriften, während sich das *Chanson* in der letzten Nummer 23 als Epilog eingliedert. Formal sind die Lieder, die nach einem genauen Textverständnis streben, hauptsächlich als homorhythmischer Chor konzipiert, auch wenn einige Zeugen in den Nummern 5 und 14 auch kurz solistisch singen. Die dazu spielenden Musikinstrumente besitzen grundsätzlich Begleitfunktion, indem ihre Musik insbesondere durch den fast gleichen Rhythmus die Liedmelodie parallelisierend unterstützt. Der Begleitcharakter wird beispielsweise auch durch die Alberti-Bässe (Nr. 5) verdeutlicht.²⁵⁴ Eine Ausnahme ist das *Chanson des alten Rezensenten* (Nr. 2), ein Sololied mit dem Mundharmonika-Spiel eines weiteren Zeugen. Das musikalische Verhältnis der beiden Stimmen erscheint gleichberechtigt. Im Vergleich mit der Melodie des Rezensenten ist die der Mundharmonika gewiss einfacher und enthält oft wiederholende Figuren, sodass sie teilweise das Lied des Rezensenten schlicht zu unterstützen scheint. Jedoch werden beide Melodien rhythmisch überwiegend unabhängig voneinander geführt und entfalten sich sehr polyphon (im Sinne einer autonomen Melodieführung). Daher besitzt das *Chanson des alten Rezensenten* anders als die weiteren vier *Chansons der Zeugen* einen Kunstlied-Charakter wie die anderen Nummern des Stückes.

Die *Chansons* beinhalten insbesondere Beschreibungen der gerade geschehenen Ereignisse und darüber hinaus kritische Meinungen der beteiligten Zeugen. Mit ihren Gesängen richten sie sich direkt an das Publikum, sodass die

²⁵³ Topfdeckel, Tütentrichter, Hupe und Kamm.

²⁵⁴ Die verwendeten Musikinstrumente, siehe Tabelle 11.

insgesamt fünf *Chansons* zwar strukturell zur Bühnenhandlung gehören, aber innerhalb der Rahmenhandlung wie Intermezzi funktionieren. Indem die Nummern der Zeugen in die Handlung eingefügt werden, wird eine Zäsur gesetzt. Diese Unterbrechung bietet dem Publikum die Möglichkeit zur Reflexion. Dies verdeutlicht einerseits die Verbindung zum epischen Theaterkonzept von Weill und Brecht, da dieses Vaudeville auch den Teil-Charakter des Songspiels besitzt, wie Petersen ausführt.²⁵⁵ Andererseits vertreten diese Nummern der Zeugen die Idee der Mitgestaltung durch die Schauspieler, die ebenfalls in den anderen Werken insbesondere musikalisch (*Cimarrón* und *Natascha*) und theatralisch (*Konzert*) sichtbar gemacht wurde. In *Cubana* nutzt Henze den Chor der Nebendarsteller als Beobachter, um diese Idee zu verwirklichen. Dass die Zeugen zum Zeitpunkt der Rahmenhandlung, also dem Tag der kubanischen Revolution 1959, singen und sich an die Vergangenheit erinnern, macht solch eine Funktion deutlicher. Um aus der Bühnenhandlung heraus zu treten, sammeln sich die Darsteller der Zeugen am Ende des entsprechenden Tableaus an der Rampe. Sie benötigen also eine konkrete Aktion, die einen schauspielerischen Effekt erzielt. Die Darsteller der Zeugen kommen unmittelbar aus dem gerade endenden Tableau, das heißt, die gleichen Nebendarsteller treten zuerst als jüngere, anschließend als alte Personen auf. Daher müssen sie sozusagen rasch altern. Der Alterswechsel prägt den Charakter der Aktion durch konkrete Bewegungen und die dazugehörige dramatische Darstellung. Durch die präzise Anweisung zum *Chanson des alten Rezensenten* macht der Komponist diese Absicht verständlich. Er weist auf die Aufgabe der Zeugen wie folgt hin: „Beide, Harmonikaspieler und Rezensent ‚altern‘ zusehends auf dem Weg zum Platz der Zeugen. Dies wird durch Gangart, Requisiten etc. dargestellt.“²⁵⁶ Henze macht im *Zweiten Chanson der Zeugen* darauf aufmerksam, dass eine Kostümierung notwendig ist.²⁵⁷ Die Zeugen wiederholen ihre Bewegungen mittels eines sogenannten Vermehrungsprinzips, das heißt, zu den singenden Zeugen kommen Nummer für Nummer weitere hinzu.

²⁵⁵ Peter Petersen kommentiert diesen kompositorischen Aspekt über die förmliche und musikalische Beziehung zwischen *Cubana* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) Weills und Brechts. Vgl. Peter Petersen: „*La Cubana oder Ein Leben für die Kunst* (1975)“, in: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, hg. von Carl Dahlhaus, Bd. 4, München 1989, S. 8f.

²⁵⁶ *La Cubana*, Partitur, S. 18.

²⁵⁷ „alle tragen wiederum ihre Verkleidung und bewegen sich wie alte leute“, *La Cubana*, Partitur, S. 179.

Tabelle 14: Die auftretenden Zeugen

Tableau/Nr.	Chansons	Zeugen
1/Nr. 2		Rezensent
1/Nr. 5	Erstes	Rezensent, Girl, Putzfrau, Pianistin, Student, Kellner, Kulissenschieber
3/Nr. 14	Zweites	Rezensent, Girl, Putzfrau, Pianistin, Student, Kellner, Kulissenschieber, Zirkusartisten, Campasinos, Stelzenläufer
4/Nr. 19	Drittes	Rezensent, Girl, Putzfrau, Pianistin, Student, Kellner, Kulissenschieber, Zirkusartisten, Campasinos, Stelzenläufer Comparsin, Notenschreiber
5/Nr. 23	Viertes	Rezensent, Girl, Putzfrau, Pianistin, Student, Kellner, Kulissenschieber, Zirkusartisten, Campasinos, Stelzenläufer Comparsin, Notenschreiber, Bettler, Schuhputzer

Wie bereits erwähnt, ist die letzte Gruppe der Zeugen in die Nummer 23 integriert und singt als Bühnenchor im Finale. Mit ihrem abschließenden Lied erfüllen die Zeugen ihre Rolle als Kommentatoren bis zum Ende des Stückes.

Durch die nähere Untersuchung wird deutlich, dass *Cubana* - im Vergleich mit den vorangegangenen Werken - weniger experimentelle Eigenschaften aufweist. Vom Standpunkt des neuen musik-theatralischen Konzepts *action music* aus betrachtet, sticht vor allem die Betonung der Relation zwischen Musik und Bühnengeschehen in Bezug auf die realistische Darstellung als wichtigstes Element heraus, das die weiteren Merkmale, wie den fehlenden Orchestergraben und die Rolle der Musik bzw. die Aktionen der Spieler, innerhalb der Form eines quasi traditionellen Vaudevilles mit einbezieht.

3.5.5 *We come to the River* (1974 - 1975)

3.5.5.1 Die Entstehung

Das 1976 in London erstaufgeführte Werk *River* ist eines der wenigen Werke, in das Henze jahrelang Zeit investierte.²⁵⁸ Nach *Cubana* komponierte er 1973 hintereinander die Liedersammlung *Voices* und das dritte Klavierkonzert *Tristan* und brachte gleichzeitig das bereits ein Jahr zuvor entstandene Vorhaben in Gang, eine Auftragskomposition für Covent Garden zu schaffen.²⁵⁹ Anfangs plante Henze, das Drama *Edward II* (1592) von Christopher Marlowe (1564 - 1593) als Grundlage für das neue Libretto zu verwenden. Er erklärte dem englischen Dramatiker Edward Bond seinen Plan und bat ihn sein Textautor zu werden. Diesmal spielten auch wieder das zufällige Kennenlernen und die sich daraus entwickelnden künstlerischen Beziehungen eine wichtige Rolle. Henze lernte den acht Jahre jüngeren Bond zuerst 1970 in Avignon durch dessen Frühwerk *Early morning* (1968) auf der Bühne und dann 1972 durch den Filmregisseur Volker Schlöndorff (*1939) persönlich kennen. Henzes Wunsch nach der Zusammenarbeit mit Bond wurde erfüllt, jedoch bekam diese Kooperation einen völlig anderen Blickwinkel, weil Bond anstatt *Edward II* seinen eigenen Text als Sujet vorschlug. Die Geschichte mit „Szenen voller kriegerischer Aktionen“ regte Henze im höchsten Maße an, sodass sie für seine ursprüngliche Absicht, das Musiktheater diesmal mehrdimensional zu gestalten, angemessen erschien.²⁶⁰ Nach langer und heftiger Diskussion zwischen beiden Autoren, erhielt Henze das Libretto schließlich im Frühling 1973.²⁶¹ Mit dem Komponieren selbst konnte Henze erst im Frühjahr 1974 beginnen und beendete seine Arbeit im September 1975.

²⁵⁸ Die Werke, für die Henze mehr als drei Jahre benötigte, sind meistens Opern, wie *König Hirsch* (1953 - 1956), *Elegy for Young Lovers* (1959 - 1961), *The English Cat* (1980 - 1983), *Das verratene Meer* (1986 - 1989) und *Venus und Adonis* (1993 - 1995). Aus einer anderen Gattung ist das für ein Solo-Klavier und eine Solo-Trompete komponierte *Requiem* (1990 - 1992) das einzige Stück.

²⁵⁹ Seiner Autobiographie zufolge scheint es, als ginge das Vorhaben für ein neues Musiktheaterstück dem Auftrag von Covent Garden zeitlich voraus.

²⁶⁰ *Reiseliieder*, S. 384. „Mehrdimensional“ weist auf dreigeteilte Bühnennutzung hin. Siehe unten 3.5.5.3.

²⁶¹ Die Entstehungsgeschichte des Libretto berichtet Henze ausführlich in seiner Autobiographie. Bond überarbeitete seinen Text stark, um die Geschichte nach Henzes Vorstellung für die Musik einzurichten. Einschließlich des Kampfs um den Werktitel, schildert Henze die künstlerische Zusammenarbeit, den persönlichen Charakter und die dichterischen Fähigkeiten Bonds. Vgl. *Reiseliieder*, S. 383ff.

Wie aus der Entstehungsgeschichte des Libretto heraus zu lesen ist, änderte Bond die Kompositionsrichtung mit seiner Kriegsgeschichte und übte einen großen Einfluss auf die Vertiefung von Gedanken über die Ausdrucksmöglichkeit der Musik Henzes aus. Peter Wolfensperger versucht in seinem Buch die Tendenzen in Bonds dramatischen Werken einzuordnen und merkt dabei wie folgt an:

„Bond scheint sich einer Klassifizierung weitgehend zu entziehen, da in seinen Stücken die verschiedenartigsten modernen Kulturströmungen und literarischen Einflüssen spürbar werden, und da sie den verschiedenartigsten Stilrichtungen angehören.“²⁶²

Die dramatischen Werke Bonds können durch die Schlagworte, wie Grausamkeit, Absurdität, Existenzialismus, Neonaturalismus charakterisiert werden und weisen eine Anlehnung an Brechts episches Theater hinsichtlich der Formästhetik auf.²⁶³ In seinem Werk *River* konzentriert sich Bond auf die Grausamkeit, insbesondere die Gewalt als generelles Thema. Bond meint:

„Wir leben also ohne Zweifel in einer sehr gewalttätigen Gesellschaft. Alle meine Stücke behandeln das Problem der Gewalt, weil es das brennende Problem ist, das entscheiden wird, was mit uns allen geschieht.“²⁶⁴

Diese Gewalt zu komponieren, bedeutete für Henze „einen Schritt weiter[zu]-gehen“, weil diese *Actions for music* ermöglichten, seine Musik „so vollständig in die Bezirke des Brutalen, des Grausamen, des Bösen zu ziehen“, was er bisher für undenkbar gehalten hatte.²⁶⁵ Darüber hinaus konnte er seine „nach Gestik, nach Körperlichkeit und Bildhaftigkeit“ drängende Musik-vorstellung innerhalb dieses kraftvollen Libretto verwirklichen, sodass *River* sowohl das

²⁶² Peter Wolfensperger: *Edward Bond. Dialektik des Weltbildes und dramatische Gestaltung*, Bern 1976, S. 178.

²⁶³ Vgl. ebd., S. 178ff.

²⁶⁴ Edward Bond: „*Gewalt und der Zustand der Gesellschaft*“, in: *Der Komponist Hans Werner Henze. Alte Oper Frankfurt, Frankfurter Feste '86*, hg. von Dieter Rexroth, Mainz 1986, S. 172.

²⁶⁵ Henze erklärte näher, dass sich seine Musik durch die Begegnung und Auseinandersetzung mit Bond „gegenüber Erscheinungsformen zeitgenössischer Wirklichkeit“ wie der Gewalt nicht mehr „passiv, regressiv oder mit der Berufung auf das Abstrakte“ verhalte oder „nur mit Klage- oder auch Anklagegesang darauf“ reagiere. Vgl. *Musik und Politik*, S. 256f.

umfangreichste Werk in Henzes gesamten Schaffen, als auch den monumentalen Schlussakt des Konzepts *action music* darstellt.

Wegen der Komplexität innerhalb der mehrdimensionalen Bühnenbedingungen gab es nach weiteren Aufführungen einige scharfe Kritiken, jedoch war die Londoner Uraufführung unter der Leitung David von Atherton am 9. Juli 1976 am Royal Opera House in Covent Garden erfolgreich. Jürgen Henze, der jüngste Bruder des Komponisten, wirkte als Bühnenbildner mit und der Komponist führte selbst Regie.²⁶⁶ Das Werk widmete Henze Michele Riso, seinem Psychoanalytiker. Der Komponist konsultierte den Psychologen sein 1973 intensiv, weil er wegen des unerwarteten tragischen Todes der engen Freundin Ingeborg Bachmann 1973 und der anstrengenden Arbeit an mehreren Werken in diesen Jahren seelisch und physisch sehr labil war. Riso blieb bis zu seinem Tod 1980 Henzes Analytiker und Freund.

3.5.5.2 Der Aufbau des Werkes

3.5.5.2.1 Die Handlungen und die Einteilung der Szenen

„Wir befinden uns in einem imaginären imperium“ - so beginnt Henze den Abriss der Handlung, den er auf den Partiturseiten mitdrucken lässt.²⁶⁷ Das „Imperium“ als zeitlich unbestimmter Hintergrund ist im Sinne einer menschenverachtenden Machtentfaltung wichtig. Das bedeutet, dass in Bonds Libretto das Leiden von machtlosen Menschen unvergänglich wird und kein Ende nimmt. Aus diesem Grund wird dieses „imaginäre Imperium“ in *River* nicht nur mit historischem Imperialismus, sondern auch mit heutigen Militärdiktaturen assoziiert, insbesondere solche, die sich als Verantwortliche für sinnlose Kriege und Unterdrückung zeichnen. Die Handlung bezieht sich nicht auf den Krieg selbst, sondern auf die Nachwirkungen eines Kriegs, genauer eines Volksaufstandes, und

²⁶⁶ Ausführliche Berichte, Kommentare und Interviews über die Londoner Uraufführung sind in mehreren Zeitungsartikeln, insbesondere in der *Süddeutschen Zeitung*, *Neue Zürcher Zeitung*, *Frankfurter Allgemeinen*, *Der Tagesspiegel*, *Die Zeit* und der amerikanischen *The Times*, zu lesen. Über die deutsche Erstaufführung während der Berliner Festwochen bezeichnete die Süddeutsche Zeitung die Aufführung z.B. als „ein künstlerisches Fiasko, wie es so grauenhaft seit Jahr und Tag nicht mehr passiert ist“, in: *Süddeutsche Zeitung*, Dienstag, 21. September 1976.

²⁶⁷ *We come to the River, actions for music by Edward Bond*, Studien-Partitur, S. XVI ff.

zeigt die Widerspiegelung der emotionalen Reaktionen der davon betroffenen Menschen. Die 103 Rollen des Stückes setzen sich aus der in Oben und Unten geteilten Gesellschaft des Imperiums zusammen. Die gesamten Geschehnisse innerhalb dieses Konflikts werden in elf Szenen in zwei großen Teilen dargestellt. Jede Szene ist unregelmäßig mit inhaltsbezogenen Orts- oder Situationsangaben als Überschriften versehen. Darüber hinaus werden zwei instrumentale *Interludes* zwischen den Szenen 6 und 7 bzw. 8 und 9 eingefügt, die in erster Linie dem Bildwechsel dienen. Die folgende Tabelle gibt einen Überblick.²⁶⁸

Tabelle 15: Die Szeneneinteilung

Teil	Szene	Überschrift
1	1	kantine/hauptquartier
	2	kriegsgericht
	3	gesellschaftsräume/wachstube/arzt
	4	schlachtfeld/hinrichtung/arbeitskommando
	5	gouverneur
	6	schlachtfeld
	Zwischenspiel	
2	7	fluß
	8	garten
	Zwischenspiel	
	9	ermordung (regierungszimmer, torweg, zimmer in den slums)
	10	der hof
	11	irrenhaus

Neben verschiedenen Handlungsorten unterscheiden sich die zwei Teile vor allem durch die Schauplätze, das Schlachtfeld im ersten und das Irrenhaus im zweiten Teil. Im Mittelpunkt der Geschichte steht ein General, der sich vor dem Kaiser als „gehorsamsten Diener“ (1. Szene, Part. S. 28) bezeichnet. Nach dem blutigen Niederschlag eines Volksaufstandes teilt der General dem Kaiser den Sieg mit und fordert einen „starken“ Gouverneur, damit er „in Zukunft jeden Aufstand schon im Keime erstickt“ (1. Szene, Part. S. 26f.). Während der General dieses als Telegramm an den Kaiser diktiert, feiern die Soldaten ihren Sieg. Solche Ausgelassenheit kann der General nicht akzeptieren, sodass er den feiernden Soldaten volle Alarmbereitschaft befiehlt. Der General zeigt sich als

²⁶⁸ Die Szeneneinteilung ist auch in Tabelle 4b, S. 39ff. zu sehen.

durchaus ergebener Diener und auch als kaltblütiger Militäroffizier. Dies spielt für den weiteren Verlauf der Geschichte eine wichtige Rolle. Sein strenger Charakter wird auch in der zweiten Szene *kriegsgericht* betont, in der er die Erschießung eines Deserteurs anordnet. Er ist der festen Überzeugung, dass es keinen Sieg gebe und man nur Zeit zur Vorbereitung des nächsten Kriegs gewinne (2. Szene, Part. S. 36). Dieser beharrliche General erfährt ganz unerwartet von seinem Arzt, dass er wegen einer früheren Verletzung im kaiserlichen Dienst bald seine Sehkraft verlieren wird („Sie werden erblinden“, 3. Szene, Part. S. 75). Der Schock des Generals steht in der dritten Szene dem dekadenten Vergnügen der oberen Gesellschaft und dem machtlosen Warten des Deserteurs auf die Hinrichtung gegenüber. Seine eintretende Blindheit ist der erste wichtige Wendepunkt der Geschichte, da der dadurch entstehende seelische Konflikt die Richtung der weiteren Handlung bestimmt.

In den nächsten vier Szenen des ersten Teils handelt es sich um Erlebnisse des Generals. Noch nicht ganz von der Gehorsamkeit gegenüber dem Imperium befreit, zieht der General ins Schlachtfeld. Die verwundeten Soldaten und gefallenen Zivilisten, insbesondere eine junge und eine alte Frau mit Kind, verwirren die Wahrnehmung des Generals. Zum ersten Mal sieht er die gegenwärtige Kriegssituation nicht nur mit den Augen, sondern auch mit seinem Herzen, während der Deserteur schließlich erschossen wird und das Arbeitskommando sich auf einen neuen Gouverneur vorbereitet (4. Szene). Die Seele des Generals schwankt zwischen gegenüber den Pflichten des „Imperiums“ und seinem menschlichen Reuegefühl. Dem neuen Gouverneur und den Damen und Herren der oberen Gesellschaft erscheint der General verdächtig und geistesgestört, als er ein dieser Gesellschaft unangenehmes Selbstgespräch führt („Warum war ich nicht bereit, zu sehn, wie die Schwachen weinen?, 5. Szene, Part. S. 178f.). Der Arzt erzählt dem Gouverneur außerdem, dass der General bald erblinden wird. Aus Gewissensqualen kehrt der General zurück ins Schlachtfeld und beschließt die Armee zu verlassen. Trotz seines Eingreifens kann er nicht verhindern, dass die junge Frau auf der Suche nach ihrem Mann und etwas Essen für das Kind wegen Leichenraub von den Soldaten erschossen wird. Diesen Befehl hatte der General vorher selbst gegeben, deswegen werden seine Qualen noch größer. Die seelische Veränderung des Generals wird dann zum Grund für seine Verhaftung. Der Gouverneur behandelt den General wie einen Wahnsinnigen und schickt ihn in die Irrenanstalt (6. Szene). Unterwegs muss der General Zeuge eines weiteren Mordes werden: Die alte Frau, Mutter der gerade ermordeten jungen Frau, und das Kind ertrinken, von den Soldaten gejagt, im Fluss (7. Szene). Mit dem Fluss als Symbol des Todes endet der erste Teil des Werkes.

Die vier Szenen des zweiten Teils umkreisen die Situation des völlig verstörten Generals und der Wahnsinnigen im Irrenhaus. Unter akustischen Halluzinationen leidend („Stimmen! Stimmen! Tag und Nacht! Stimmen!, 8. Szene, Part. S. 291ff.) verbringt der General seine schmerzliche Zeit, während die Wahnsinnigen nebenan ein imaginäres Boot bauen. Der Soldat 2 in Zivilkleidung besucht den General und bittet ihn um Rat. Er informiert ihn über die schlechte Situation außerhalb des Irrenhauses und dass dieser wie ein Freiheitskämpfer hoch geschätzt wird, da er dem Kaiser Widerstand leistete. Jedoch kann dieser ihm nicht helfen. In einem Selbstgespräch äußert er, dass gar kein Fluss existiere und der Bau des Bootes sinnlos sei (8. Szene), und dies erregt den Unmut der Wahnsinnigen, da der General ihre Hoffnung auf Freiheit provokativ zerstreut. Der Soldat 2 besucht den General, weil er für die Befreiung vom Imperium plant, den Gouverneur zu töten (9. Szene). Er zweifelt am Leben als Soldat, vor allem wegen des sinnlosen Tötens im Krieg (1. Szene) und der direkten Teilnahme an der Exekution des Deserteurs (4. Szene).²⁶⁹ Solche erzwungenen Aktivitäten machen ihn zum Revolteur. Nach dem Attentat geht er zu seiner Frau und den Kindern in die Slums (9. Szene). Der „wie ein in Oxford erzogener indischer Prinz“²⁷⁰ aussehende Kaiser hört von diesem Attentat und entschließt sich, den General zum Wohl des Imperiums vorzeitig zu blenden, da dieser wegen des Besuches des Soldaten 2 für den Drahtzieher des Attentats gehalten wird (10. Szene. Part. S. 465f.). Im Irrenhaus erfährt der General vom Arzt, dass der Soldat 2 vor seinem erzwungenen Selbstmord durch die anderen Soldaten des Kaisers seine Frau und die drei Kinder töten musste. Der General quält sich selbst („Oh Gott, gib mir den Wahnsinn!, 11. Szene, Part. S. 482f.) und wird in eine Zwangsjacke gesteckt. Ihm nähern sich zwei Mörder im Auftrag des Kaisers und blenden ihn gewaltsam mit einem Messer. Mit schmerzenden und geblendeten Augen sieht der General nun die toten Leute als Befreite wieder, an deren Tod er direkt und indirekt beteiligt war: Der Deserteur, die junge und die alte Frau mit Kind, Soldat 2, seine Frau und Kinder. Das von dieser Vision verunstaltete Gesicht des überwältigten Generals verursacht wiederum in den Wahnsinnigen so viel Angst und Misstrauen, dass sie ihn mit Tüchern und Decken ersticken. Die Wahnsinnigen glauben, ihn im Fluss zu ertränken, um die Zerstörung des Flusses durch den General zu verhindern, weil sie den Fluss für ihre Flucht benötigen.²⁷¹ Es ist eindeutig, dass der Fluss sowohl das Symbol des

²⁶⁹ Der Soldat 2 spielt in der 4. Szene während der Exekution eine zentrale Rolle als Befehlsempfänger.

²⁷⁰ *We come to the River*, Partitur, S. 424.

²⁷¹ „Wir erreichen den Fluß“ ist der deutsche Titel von *River*.

Todes - wie am Ende des ersten Teils (Tod der alten Frau und des Kindes im Fluss) - als auch das der Hoffnung und Freiheit darstellt.

In den elf Szenen ergeben sich viele extrem dramatische Situationen, wie Hinrichtung, Morde, Gewalt an und Leiden von Menschen. Dies verdeutlicht die gesellschaftskritische Botschaft von *River* als einem engagierten Theaterstück. Somit wird die Komposition zu einem Höhepunkt der politischen Anteilnahme innerhalb Henzes musik-theatralischem Werk. Ebenfalls herausgestellt werden muss die Darstellung jedes dramatischen Ereignisses unter Berücksichtigung der Beziehung zwischen Aktion und Musik. Das Stück erweist sich - besonders durch den dem Untertitel *Actions for music* - von dem Konzept der *action music* durchdrungen.²⁷²

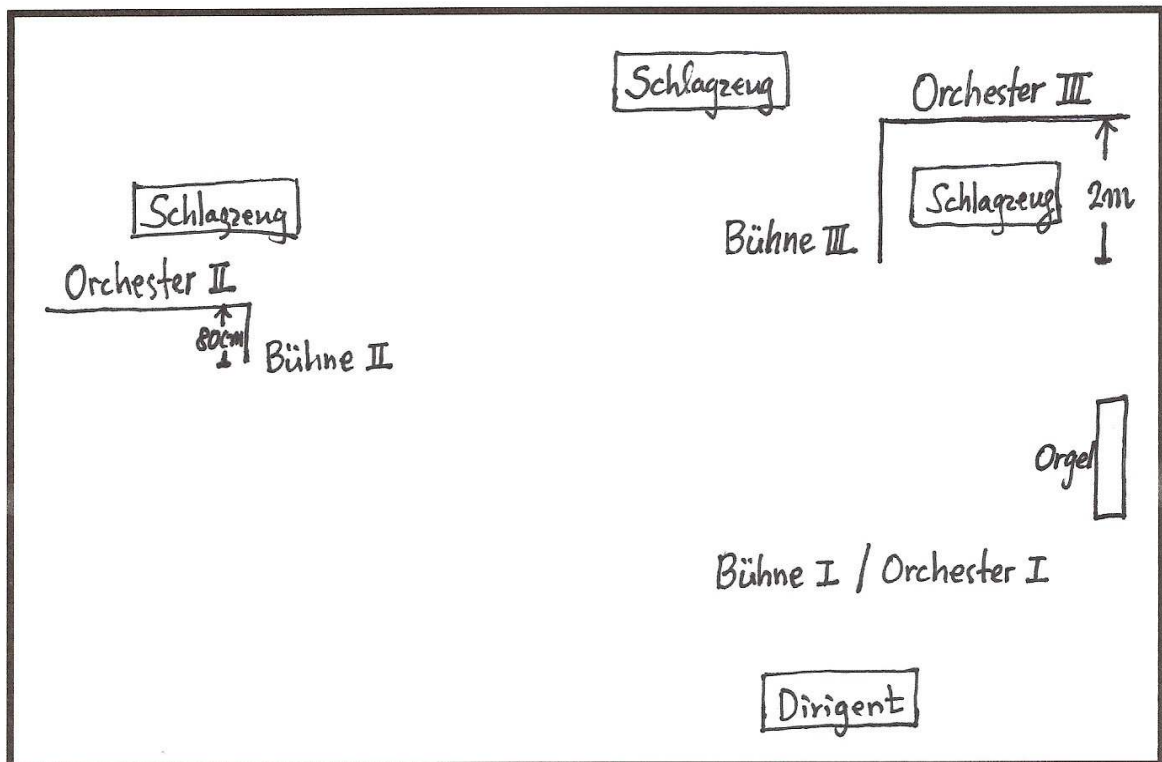
3.5.5.2.2 Die Bühnen und das Instrumentarium

Die Darstellung der Handlung basiert auf einem ungewöhnlichen und komplizierten Plan der Bühneneinteilung und einer daraus entstehenden simultanen Szenendurchführung. Wie in *Cubana*, wo die Bühne abwechselnd für die zeitlich unterschiedlichen Bühnen- und Rahmenhandlung und den Aktionsplatz der Zeugen geteilt wird, benötigt *River* ebenfalls drei separate Bühnenbereiche. Diese sind jedoch nicht zeitlich unterschieden, sondern existieren parallel nebeneinander, das heißt, stets stehen die drei verschiedenen Räume für gleichzeitige Aktionen zur Verfügung. Henze nennt sie Bühne I, II und III. Einerseits können die Aktionen der Sänger auf einer Teilbühne stattfinden, andererseits bewegen sich die Akteure oft frei von einem zum anderen Bereich. Eine deutliche Begrenzung der drei Bühnen durch Linien oder ähnliches ist nicht sichtbar. Die Trennung der Teilbühnen wird durch die feste Platzierung je eines von drei Orchestern deutlich. Die als Orchester I, II und III bezeichneten unterschiedlichen Instrumentalgruppen befinden sich auf der Bühne, sodass hier wiederum, wie auch in *Cubana*, kein Orchestergraben verwendet wird. Um die Anwesenheit der Orchester auf der Bühne aus Sicht des Publikums besser herauszuheben, werden das Orchester II und III jeweils auf ein 80cm bzw. 2m hohes Podium platziert, während sich das Orchester I auf der gleichen Ebene wie der Zuschauerraum befindet. Anders als in *Cubana*, wo die Instrumentalgruppen nur zu den dramatischen Situationen auf- und wieder abtreten, spielen die Musiker in *River* ihre Instrumente an einem festen Platz ohne weitere

²⁷² Diese Beziehung wird weiter unten näher betrachtet.

körperliche Aktionen, sodass sie bereits durch ihre Positionen die besondere Struktur des Bühnenraums hervorheben. Den weiteren Bühnenbau überlässt Henze zwar Regisseur und Bühnenbildner, aber er betont, die Schauplätze mit „größtmöglicher Einfachheit“ zu gestalten, weil die Handlungen, wie bei den anderen Werken der *action music*, mit Ausnahme von *Cubana*, vor allem eine Synthese aus Text, Musik und Aktionen sind und dabei konkrete, assoziierende Bühnenbilder nicht unbedingt benötigt werden.²⁷³ Die folgende Abbildung zeigt die Anordnung der dreigeteilten Bühne und der Orchester. Im Gegensatz zu den vorangegangenen vier Werken der *action music* steht ein Dirigent vor dem Orchester I und von dort aus leitet er alle drei Orchester.

Abbildung 13: Die Bühnendisposition



In den vorangegangenen Werken, ausgenommen *Cimarrón*, tragen Sänger und Instrumentalisten als Haupt- oder Nebenpersonen entsprechende Kostüme. Es erfolgt in *River* ebenfalls eine realistische Kostümierung der Dramatis personae wie in konventionellen Theater- bzw. Opernaufführungen. Die Orchestermusiker und der Dirigent tragen Frack ebenfalls wie im konventionellen Konzert, sodass

²⁷³ *We come to the River*, Partitur, S. XIX.

ihre Erscheinung auf der Bühne unter den kostümierten Dramatis personae visuell betonen wird. Zudem verlangt der Komponist, die Podien der Orchester im Gegensatz zu den Bühnenschauplätzen „prunkvoll [zu] dekorieren“ und wie bei einer „Galavorstellung“ zu gestalten.²⁷⁴ Das musikalische Spiel der Instrumentalisten verbindet sich einerseits exakt mit dem Drama, es ist jedoch bezeichnend, dass Henze andererseits auf Grund der üblichen Konzertkleidung aus dem Blickwinkel des Publikums gesehen keine vollkommene Integration der Orchestermusiker in das dramatische Geschehen zulässt.

Die Besetzung der drei Orchester ist prinzipiell traditionell. Holz- bzw. Blechbläser und Streicher sind grundlegende Teilnehmer. Schlagzeuger und für Henze oft obligate Zupfinstrumentenspieler werden hinzugefügt. Die Besetzungsgröße der Orchester ist kammermusikalisch. Um breitere Klangbereiche verwenden zu können, lässt Henze fast alle Musiker mindestens ein weiteres aus den Instrumentenfamilien bzw. ein Schlagzeug spielen. Die Anzahl der zusätzlichen Instrumente ist je nach Musiker unterschiedlich, so müssen z.B. der Pianist des Orchesters I, der Celesta-Spieler des Orchesters II und der Tubist des Orchesters III auffallend viele Schlaginstrumente bedienen. Ausnahme sind die Hornisten, der Posaunist und der Kontrabassist aus dem Orchester II, sie spielen nur ihre Hauptinstrumente. Die folgende Tabelle vergleicht die Besetzung der drei Orchester miteinander, es wird jeweils nur das Hauptinstrument für jedes Orchestermitglied angegeben. Die unterschiedliche Verwendung der einzelnen Klangfarben wird eng mit dem musikalischen Ausdruck der Handlung verbunden, so wie auch die drei Bühnen mit konkreten Schauplätzen und Aktionen der Spieler zusammenhängen.²⁷⁵

Tabelle 16 Die Orchesterbesetzung

Klassifikation	Orchester I	Orchester II	Orchester III
Holzblasinstrument	Flöte Oboe Klarinette	Flöte Klarinette Fagott	Oboe Klarinette Fagott
Blechblasinstrument		Horn Trompete Posaune	Horn Trompete Baßtrompete

²⁷⁴ *Musik und Politik*, S. 263f.

²⁷⁵ Die nähere analytische Betrachtung der Musik und der Aktionen auf der Bühne wird weiter unten jeweils in einzelnen Abschnitten erfolgen.

			Tuba
Zupfinstrument	Gitarre Harfe		
Tasteninstrument	Klavier	Celesta	
Streichinstrument	Viola d'amore	Violine 1	Violine
		Violine 2	
		Viola	Viola
	Viola da gamba	Violoncello	Violoncello
		Kontrabass	Kontrabass

In diesem Werk werden wenige elektronische Klänge eingesetzt. Von den Orchesterinstrumenten werden vier Streichinstrumente des Orchesters III mit Kontaktmikrofonen ausgestattet. Außerdem bereitet der Gitarrist des Orchesters I eine zusätzliche elektronische vor, sonst tritt kein weiteres Instrument auf. Nur einmal, am Ende des ersten Teils, setzt Henze noch ein Tonband mit Geräuschen ein, um einen besonderen und einmaligen Effekt zu erzielen, als die alte Frau mit ihrem Enkelkind im Fluss ertrinkt. An dieser Szene sind alle drei Orchester beteiligt und erzeugen eine „Toten“-Stimmung durch die Verwendung der höchsten Töne der jeweiligen Instrumente. Dabei erklingt das „Geräusch der Strömung und der verängstigten Wasservögel“ vom Tonband über die Lautsprecher, die im Saal nur dafür verteilt werden.²⁷⁶ Obwohl der Komponist in den Werken *Natascha* und *Konzert*, Tonbänder als wichtiges Element und weitere Kontaktmikrophone oder Lautsprecher verwendet, versucht er in *River* effektvolle Klänge ohne elektronische Verstärkung zu erreichen. Um dies zu verwirklichen, weist er darauf hin, die Wände der Bühne mit Holz auszustatten, damit sie wie Lautsprecher wirken, und viele Schlaginstrumente um die Bühne herum einzubauen.²⁷⁷ Nicht die Orchestermusiker spielen die Schlaginstrumente, sondern ein Trommler, der sowohl als Instrumentalist als auch als einer der sprachlosen Dramatis personae eine wichtige Rolle spielt. Neben ihm tritt ein Organist auf, der eine tragbare und eine auf der Bühne aufgestellte Orgel spielt. Dieser trägt wie der Trommler bei einigen Situationen durch seine Aktionen zur Spannungssteigerung bei.²⁷⁸ Als Extra-Gruppe tritt eine Militärband mit 26 Musikern auf der Bühne auf. Ihr Auftritt stimmt mit dem

²⁷⁶ *We come to the River*, Partitur, S. 285.

²⁷⁷ Henzes Anweisung dafür ist auf den Partiturseiten sehr präzise angegeben. Er bestimmt die konkreten Schlaginstrumente auf den genauen Stellen, in: *We come to the River*, Partitur, S. XII und XIX.

²⁷⁸ Die nähere Betrachtung des Spiels des Trommlers bzw. Organisten gehört zum Abschnitt über die Aktionen der Spieler. Siehe unten.

Zeitpunkt in der vierten Szene während Zeremonie für den neuen Gouverneur überein, deswegen nimmt sie auf der Bühne keinen festen Platz wie die drei Orchester ein.

So entsteht eine Interaktion zwischen den insgesamt sechs instrumentalen Trägern (drei Orchester, Trommler, Organist und Militärband) und den 103 handelnden Personen. Außer bei den 17 Haupt- und größeren Rollen, können die meisten Nebendarsteller, wie Damen und Herren der höheren Gesellschaft, Offiziere, Soldaten und die Wahnsinnigen im Irrenhaus, doppelt bzw. dreifach besetzt werden. Die wichtigen weiblichen Personen wie die junge und die alte Frau (beide dramatischer Sopran), die Frau des 2. Soldaten (lyrischer Sopran) oder Rachel (Koloratursopran)²⁷⁹ werden von Henze so besetzt, dass ihre expressiven Charaktere mehr betont werden als die männlichen, wie General und Gouverneur (beide Bariton), Deserteur und Soldat 2 (beide Tenor) sowie der Arzt (Bassbariton). Darüber hinaus gibt es auch kleine Rollen für „Schauspieler mit musikalischen Kenntnissen“, die in der vierten Szene mit gesprochenem Text auftreten.

Der Umfang und die Präzision der Verteilung der Rollen deuten an, wie die Autoren dieser Komposition die Bilder der Grausamkeit in Verbindung mit dem Ausdruck menschlicher Schwäche und Proteste innerhalb von elf Szenen auf 555 Partiturseiten möglichst detailliert und realistisch darstellen wollten.

3.5.5.3 Die mehrdimensionale Bühnenstruktur

Die Bühneneinteilung bestimmt den Grundcharakter des gesamten Werkes. Der Verlauf der Handlung, der musikalische Ausdruck und die Aktionen der Sänger sind abhängig von der autonomen bzw. interaktiven Behandlung der drei getrennten Schauplätze. Diese separaten Bühnen werden örtlich nicht festgelegt, da jede Szene neue Handlungsorte benötigt und sie meistens nur innerhalb einer Szene geographisch miteinander zusammenhängen.

²⁷⁹ Rachel ist eine höhere Tochter aus einer Gesellschaftsschicht, die dem Imperium in blindem Glauben ergeben ist. Der Name ist der gleiche wie der Hauptdarstellerin in *Cubana*, die Charaktere stimmen jedoch nicht überein. Es lässt sich vermuten, dass dieser Name ohne *Cubana* nicht verwendet worden wäre, da *Rachel* die einzige konkrete Namensnennung unter den gesamten namenlosen Rollen ist und allein ihre Partie kunstvoll ausgestaltet ist. Von den Autoren erfährt man jedoch keine weitere Erklärung.

Die erste Bedeutung der mehrdimensionalen Bühnenstruktur ist, dass sie die Idee des Komponisten verdeutlicht, das Geschehen auf der Bühne unter dem Kriterium der Aufteilung der Gesellschaft in verschiedene Schichten zu sehen und dies möglichst konsequent und symbolhaft zu zeigen. So wird die vordere Bühne I zu einem Platz der „Welt der Unterdrückten und Leidenden“, während sich die hintere Bühne III als Aktionsbereich der oberen Gesellschaft des Imperiums anbietet.²⁸⁰ Die mittlere Bühne II ist der Hauptspielbereich, in dem entscheidende Ereignisse stattfinden und die Handlung fortschreitet. Die folgende Tabelle bietet einen Überblick über die wichtigen Vorkommnisse, die die Bedeutung der Struktur hinsichtlich der symbolischen Nutzung der drei Bühnen bestätigen. Der zeitliche Abstand von Ereignissen in derselben Szene wird nicht berücksichtigt, weil es sich hier in erster Linie um den Ort handelt.

Tabelle 17: Wichtige Ereignisse

Szene	Bühne I	Bühne II	Bühne III
1		Siegesbotschaft des Generals	Siegesfeier der Soldaten
2		Verurteilung des Deserteurs zum Tode	
3	Erinnerung an die traurige Kindheit des Deserteurs	Der General erfährt von seiner Erblindung.	Siegesfeier der oberen Gesellschaft
4	Säubern des Exerzierplatzes durch die Soldaten	Erstes Erlebnis des Generals mit verwundeten Soldaten und Zivilisten	Hinrichtung des Deserteurs
5	Verwirrung des Generals		Feier des neuen Gouverneurs
6	Das Leiden des Generals	Geistiger Wandel des Generals Empörung des Gouverneurs über den General	Erschießung der jungen Frau
7			Ertrinken der alten Frau und des Kindes
8		Soldat 2 besucht den General	Bau eines imaginären Boots durch Wahnsinnigen
9		Soldat 2 versteckt sich für das Attentat	Kriegssitzung der Regierung

²⁸⁰ Vgl. *Musik und Politik*, S. 262.

	Das Leben der Familie des Soldaten 2 in den Slums	Ermordung des Gouverneurs	
10		Entscheidung der Blendung des Generals durch den Kaiser	
11	Blendung und Ermordung des Generals		Auftritt zweier Mörder

Außer der Ermordung des Gouverneurs in der neunten Szene und dem Finale in der letzten Szene finden alle Morde und die Angelegenheiten der Regierung inklusive ihrer Unterhaltung auf Bühne III statt, während das Leben der Unterdrückten einschließlich des leidenden Generals auf der ersten Bühne mehrfach gezeigt wird. Das Attentat auf den Gouverneur und die Ermordung des Generals durch die Wahnsinnigen, vermutlich als eine Aufopferung für die Zukunft zu verstehen, ereignen sich außerhalb von Bühne III. Diesen unterschiedlichen Handlungsablauf auf den drei Bühnen unterstützen die dazugehörigen Orchester, die im Prinzip nur während der Aktionen auf den entsprechenden Bühnen zusammenspielen. Ihre Besetzung deckt sich annähernd mit dem obengenannten Charakter der Bühnen. Umfassend definierte Henze die Ausdrucksweise des Orchesters im folgenden Zitat mit einer engagiert emotionalen Wortwahl. Hier merkt man die Feindseligkeit des Komponisten gegenüber gewaltsamer Herrschaft.

„Der Klang vom Orchester III hat durchweg etwas Ordinäres, Rülpsendes, Abstoßendes, Höhnisches, das erst nach der Blendung des Generals von ihm abfällt. Der Klang von Orchester II ist flexibel und auf die verschiedensten Ausdrucksweisen anwendbar, während die Instrumente des Orchester I etwas Belegtes haben, etwas Hilfloses, aber auch etwas Zärtliches und Fragiles, so, als sei in ihr das kostbare Leben aufgehoben, das in den Kindern sich manifestiert, deren Stimmen die optimistischen Töne des Schlußgesangs erfüllen.“²⁸¹

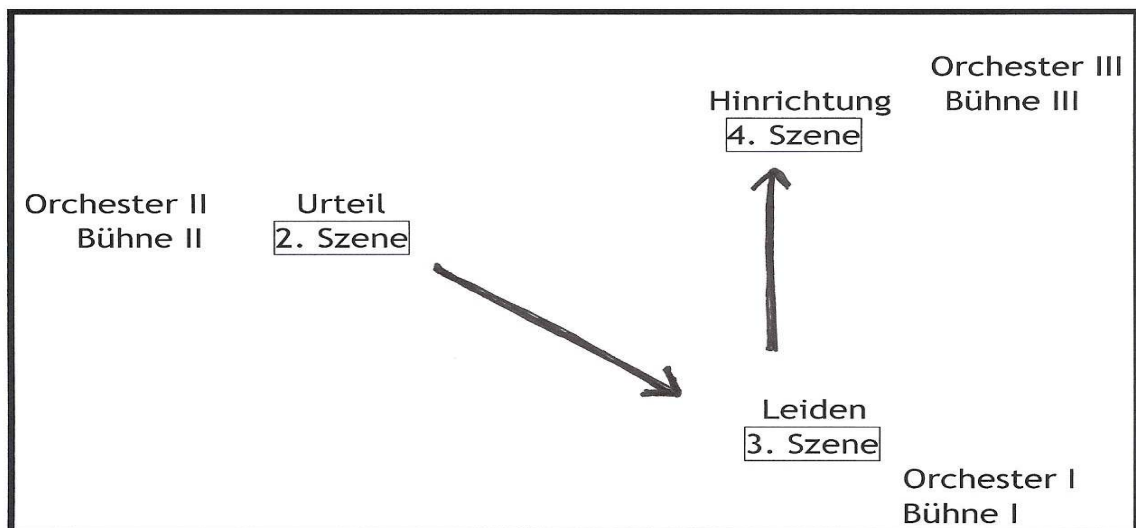
Der gesamte Klang des Orchesters III, der für die obere Gesellschaft steht, wirkt vergleichsweise kraftvoller durch die Blechbläser und die elektrisch verstärkten Streicher als der des Orchesters I, welcher für die Welt der Unterdrückten eingesetzt wird.²⁸² Im letzteren spielen, neben der Viola d’amore und Viola da gamba, mehrere alte Instrumente wie Tenorblockflöte, Oboe d’amore und

²⁸¹ Ebd., S. 265.

²⁸² Der Vergleich der Orchesterbesetzung, siehe Tabelle 16.

Bassetthorn mit, um eine mildere und gefühlsbetonte Stimmung zu erzeugen.²⁸³ So sind der vom Komponisten beabsichtigte Kontrast zwischen Bühne I und III und die zentrale Rolle der Bühne II durch ihre klanglichen Differenzen eindeutig herausgestellt. Ein konkretes Beispiel der symbolhaften Verwendung aller drei Bühnen findet man in den drei Szenen 2 bis 4 im ersten Teil, welche die Hinrichtung des Deserteurs darstellen. Seine Bewegungslinie in der Form eines Marschs verläuft von der Bühne II (Entscheidendes Ereignis) über Bühne I (Geschichte eines Unterdrückten) bis zur Bühne III (Gewalttätige Handlung des Imperiums) und lässt so das Publikum genau folgen: Nach der rücksichtslosen Verurteilung des sich nicht verteidigenden Überläufers durch den General (2. Szene, Bühne II) führen die Soldaten den Gefangenen zu ihrer Wachstube, um dort den Befehl zur Ausführung der Hinrichtung am nächsten Tag zu erwarten (3. Szene, Bühne I). Dort singt der Deserteur über seine unabsichtliche Flucht aus dem Schlachtfeld und über seine Kindheit in einem kasernenähnlichen Heim. Im Morgengrauen befiehlt der Hauptfeldwebel den Soldaten, den Deserteur zur Hinrichtungsstätte zu bringen. In dem leeren Raum warten sie auf die oberen Befehlshaber (4. Szene, Bühne III). Der Deserteur hofft, doch noch freigelassen zu werden, wird jedoch schließlich erschossen.

Abbildung 14: Die Bewegungen des Deserteurs auf der Bühne



Die Verbindung der drei Szenen ermöglicht ebenfalls, die musikalische Expressivität entsprechend einzuordnen. In der zweiten Szene spielt eine kleine Orgel zu den Aktionen und Liedern der Sänger, während alle drei Orchester

²⁸³ Die hier genannten älteren Instrumente werden vom Flötisten, Oboisten und Klarinettenisten gespielt.

schweigen. Die Stimme der Orgel parodiert die Bach-Bearbeitung von Leo Hasslers *Herzlich tut mich verlangen nach einem selgen End* (1601) und entwickelt sich selbständig, somit besitzt sie gegenüber der Singstimme des Generals bzw. Deserteurs sowohl rhythmisch als auch melodisch nur eine sehr geringe Begleitfunktion. Die sich ununterbrochen entfaltende Orgelstimme bietet dem meist kurzen Sprechgesang in Dialogform nur teilweise einen interaktiven Klangraum durch die Liegetöne oder sie treffen in einem kurzen rhythmischen Moment an einige Stellen musikalisch zusammen. Die Musik der Orgel drückt die Ohnmacht und den erwarteten Tod des Deserteurs aus.²⁸⁴

Notenbeispiel 45: *River*, 2. Szene, Part. S. 34

org. *Hans Leo Hassler – J. S. Bach: herzlich tut mich verlangen nach einem selgen End*

Deserter
deserter $\text{♩} = 132 \text{ ca.}$
(shouting) (schreiend) *p* Dawson pri - vate
Dawson ohne dienstgrad

NCO
hauptfeldweibel $\text{♩} = 132 \text{ ca.}$
Es-cort and pri-son-er halt one two.
häft-ling und es-kor-te halt eins zwei.

Officer 1
offizier 1 $\text{♩} = 132 \text{ ca.}$
mf Name, rank and number.
name, dienstgrad und nummer.

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

Diese bedrückende Stimmung lässt sich auch in der nächsten dritten Szene auf der Bühne I spüren durch die folgende Anweisung: „die musik dieser Szene mit dem ausdruck ausserordentlicher angst und beklemmung zu spielen“.²⁸⁵ Das ariose Sololied des Deserteurs und das mit den alten Instrumenten besetzte

²⁸⁴ Im Stück spielt die Orgel nicht wie ein Orchesterinstrument, sondern bewahrt die Botschaftsrolle des Todes, indem sie die Todesatmosphäre in der siebten Szene hinter der Bühne verstärkt, als die Soldaten ins Wasser schießen, um die alte Frau und das Kind zu töten. Es ist durchaus möglich, dass Henze das Instrument von einem konkreten Gesichtspunkt aus gewählt hat, in dem er nämlich an die Funktion der Orgel in der Zeit des Nationalsozialismus gedacht haben könnte. Zur Funktion des Instruments, vgl. Albrecht Riethmüller: „Zur Politik der unpolitischen Musik“, in: Europäische Musikgeschichte, Bd. 2, hg. von Sabine Ehrmann-Herfort u.a., Kassel 2002, S. 1080f.

²⁸⁵ *We come to the River*, Partitur, S. 37.

Orchester I übernehmen diese Aufgabe. Die ängstliche und beklemmende Stimmung wird nicht mit scharfen Intervallen oder mit Hilfe betonter Dynamik ausgedrückt. Die Liedmelodie des Deserteurs gliedert sich in fünf- bis siebentönige kleine Abschnitte und bewegt sich meistens in kleinem Ambitus, auch wenn größere Intervalle wie Septime und None als Ausnahmeerscheinung vorhanden sind. Das Orchester begleitet die Stimmung der Liedmelodie insbesondere durch die nicht zu raschen Ton- und Passagenwiederholungen oder akkordische Liegetöne. So wie Henze die Musik auf der Bühne I als „hilflos“ und „zärtlich“ bezeichnet, ist dementsprechend auch der Charakter des Liedes und der Orchesterstimme.

Die Furcht vor dem Tod des Deserteurs wird weiter auf Bühne III in der vierten Szene vergegenwärtigt. Das Orchester III spielt kurz vor der Ankunft des Deserteurs und der Soldaten einen Walzer (Part. S. 119). Der regelmäßige Rhythmus des Walzers tritt durch die tonangebenden Blechbläser abwechselnd auch in anderen Instrumenten des Orchesters III deutlich hervor. Die Betonung des Tanzrhythmus dauert bis zum Forttragen des Leichnams des Deserteurs an. Henze identifiziert den Exekutionsakt und den Gesellschaftstanz mit dem „entsetzliche[n] Bild der Lagerkapelle von Auschwitz, die auf Anordnung der Lagerleitung zu Hinrichtungen aufspielen mußte“.²⁸⁶ Hier spielt die disharmonische Relation zwischen der Tötung und dem heiteren Tanz nach dem Orgelspiel in der zweiten Szene nochmals eine symbolische Rolle, um die politische Einstellung des Komponisten direkt in die Musik zu übertragen.

Neben dieser sinnbildlichen Verwendung der Bühnen in Verbindung mit den entsprechenden musikalischen Beiträgen als erste Bedeutung der mehrdimensionalen Bühnenstruktur, kann die Verwirklichung der simultanen Darstellung als zweite Bedeutungsebene bezeichnet werden, die dem Publikum eine illusionslose Wahrnehmung ermöglicht, indem kontrastierende Situationen realistisch miteinander verglichen werden. Es ist nicht unbedingt wichtig, dass die Simultaneität unter Umständen „trotz der durchgehenden Fabel bzw. Handlung die narrative Grundstruktur weitgehend auflöst“.²⁸⁷ Vielmehr gelingt es, die verschiedenen Standpunkte in der im mittelbaren bzw. unmittelbaren Zusammenhang stehenden Geschichte zu zeigen, insbesondere auf der Seite des Herrschers und der Unterdrückten. Der Hinrichtungsakt des Deserteurs auf Bühne III in der vierten Szene wird z.B. der angeblichen Suche nach der Leiche des Mannes auf dem Schlachtfeld auf Bühne II gegenübergestellt (Part. S. 137). Der

²⁸⁶ *Musik und Politik*, S. 265.

²⁸⁷ Hanns-Werner Heister: „*Avantgarde und Politisierung II*“, in: *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 14), hg. von Siegfried Mauser, Laaber 2002, S. 349.

Deserteur ist ihr Mann, deswegen wirkt das Bild als Anklage der tragischen Kriegssituation. Die gleichzeitig präsentierten Bilder tragen nicht nur zur erhöhten Spannung bei, sondern ermöglichen auch, die separate, selbständige Ausdrucksweise des jeweiligen Standpunktes aufschlussreich aufzuzeigen. Wie Tabelle 17 zeigt, kommen Simultanbühnen in fast allen Szenen vor.²⁸⁸

Insbesondere bietet sich ein Moment in der dritten Szene als gutes Beispiel für eine gleichzeitige Darstellung von drei zusammenhanglosen Situationen an: Auf Bühne III treten die Damen und Herren nach der Feier mit dem *perdendosi* spielenden Orchester langsam ab. Sie grüßen sich mit den Worten „gute Nacht“, begleitet durch einen langgezogenen Zusammenklang von scharfen Akkorden, wie dem verminderten Septakkord. Die Bühne I ist der Platz, an dem der Deserteur, der von der Flucht aus dem Schlachtfeld erzählt, plötzlich den Soldaten 2 mit den Worten „Schieß hier“ darum bittet, bei der Exekution genau auf seine Stirn zu zielen. Der Deserteur singt kräftig und deutlich zwei stufenweise Töne (c^2-h^1). Fast gleichzeitig erfährt der General in seinem Zelt auf der Bühne II mit dem Satz „Sie werden erblinden“ die Diagnose des Arztes. Mit zwei Sprüngen in Quarte und Quinte abwärts (cis^1-g-c) werden diese Wörter ebenfalls sprechgesangartig genau intoniert (Part. S. 74f.). Diese Darstellungen dreier verschiedener Schauplätze besitzen zwar keine inhaltliche und musikalische Relation, jedoch können die drei Momente unter einem Kontext zusammengefasst werden. Peter Petersen meint:

„Eigentlich werden in diesem zugespitzten Bühnenensemble drei ‚Todesarten‘ (Ingeborg Bachmann) zusammengefaßt: die Exekution eines Unschuldigen, die tödlich endende Krisis eines Generals und der vorhersehbare Untergang der Bourgeoisie.“²⁸⁹

²⁸⁸ Erklärung der leeren Zellen in der Tabelle 17: Die Bühne I in der zweiten und die Bühne II in der fünften Szene bleiben ohne Aktion. Deswegen schweigen auch die betreffenden Orchester. In der zweiten Szene spielt die Orgel alleine und die Aktion erfolgt nur auf Bühne II, daher klingen alle drei Orchester nicht. In den Szenen 7, 8 und 10 werden die drei Bühnen während eines Ereignisses als einheitlicher Schauplatz gemeinsam eingesetzt.

²⁸⁹ Vgl. Peter Petersen: „*We come to the River - Wir erreichen den Fluß*. Hans Werner Henzes *Opus Magnum aus dem ‚politischen‘ Jahren 1966 bis 1976*“, in: Hans Werner Henze. Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg 28. bis 30. Juni 2001 (= *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 20), hg. von Peter Petersen, Frankfurt am Main 2003, S. 37; auch zur Analyse dieses Bildes, vgl. Robert S. Hatten: „*Pluralism of theatrical genre and musical style in Henze’s We come to the River*“, in: *Perspectives of New Music*, Volume 28, No. 2, Summer 1990, S. 298.

Auch wenn die Interpretation der Geschehnisse auf Bühne III wegen der nicht direkt inhaltlichen Relation metaphorisch klingt, ist diese Bedeutung jedoch bei Henze und Bond aufgrund ihrer Auffassung des Klassenkampfes durchaus vorstellbar. Henze nutzt weiter den Vorteil der gleichzeitig ablaufenden Szenen, in denen verschiedene Schauplätze gegeneinander gestellt werden. Er ist überzeugt, dass „niemals etwas sinnlos wie im absurden Theater ist, und nichts abstrakt oder formalistisch oder zufällig ist“.²⁹⁰ Neben der Handlung und der mehrdimensionalen Bühnennutzung vervollständigen die Musik und die besonderen Aktionen der Spieler diesen Effekt, die in den folgenden zwei Abschnitten näher untersucht werden.

3.5.5.4. Der Charakter und die Rolle der Musik

3.5.5.4.1 Die Vokalstimme

Die Behandlungsweise der Vokalstimmen der Haupt- und Nebenpersonen ist unterschiedlich. Es handelt sich in mehrfacher Hinsicht um zwei verschiedene musikalische Ausdrucksfelder. Zuerst folgen die Sänger der Haupt- und größeren Rollen dem konventionellen Singen und dem Sprechgesang.²⁹¹ Der Text wurde bis hin zum kürzesten Wort musikalisch durchkomponiert, deshalb gibt es prinzipiell keine Dialogszenen.²⁹² Der deutliche Gesang bei den dramatischen und gefühlsbetonten Momenten der Hauptpersonen wie der General, der Deserteur, der Soldat 2, seine Frau, die junge und die alte Frau, und der Sprechgesang während des Handlungsverlaufs unterscheiden sich offenbar. Die Gesangsmelodien sind teilweise auch aus Zwölftonreihen aufgebaut, meist aber ohne weitere strenge systematische Entfaltungen.²⁹³ Die Gesangsmelodien

²⁹⁰ *Musik und Politik*, S. 266.

²⁹¹ Der Ausdruck „konventionelles Singen“, der weiter verwendet wird, weist auf die normale Gesangsweise im Unterschied zum Sprechgesang bzw. Rezitativ.

²⁹² In der Anfangspartie der letzten Szene muss der Arzt bei der Erzählung vom Selbstmord des Soldaten 2 seinen Text melodramartig unter der Begleitung der wenigen Instrumente sprechen, um die Situation realistisch darzustellen. Dies ist die einzige Verwendung des Sprechens der Hauptpersonen.

²⁹³ Henze erklärt seinen intervallischen Aufbau der Gesangsmelodien für einige Hauptrollen in seinem Werkbericht. Die extrem dissonanten Intervalle benutzte er selten, meist abwechselnd innerhalb einer Quinte. Vgl. *Musik und Politik*, S. 268. Außerdem findet man in seinen Autographen mehrere Konstruktionsmodelle der Reihen für die Singstimmen des Generals, des Gouverneurs und des Soldaten 2. Die Autographensammlung wird in der Paul Sacher Stiftung, Basel, aufbewahrt.

erscheinen einerseits als arioser Gefühlsausdruck wie z.B. eine längere Erzählung der eigenen Geschichte des auf seine Exekution wartenden, verängstigten Deserteurs in der 3. Szene (Part. S. 55ff.), und andererseits werden sie gelegentlich mit den Sprechgesängen gemischt, sodass die Vokalstimmen den Gefühlsausdruck und die Handlungsführung ebenfalls zusammen bringen. Prinzipiell sind die Gesangsmelodien syllabisch und die Textverständlichkeit wird während der komplizierten Bühnensituation durch die Mehrdimensionalität gesichert. Der melismatische Gesang erscheint charakteristisch in Bezug auf die tonmalerische Darstellung, insbesondere bei den spannenden Momenten. Solche Wirkung der melismatischen Gesangs-melodien stimmt mit derjenigen in den Werken wie *Cimarrón* und *Natascha* überein.²⁹⁴ In den besonders gefühlsbetonten Stellen des Generals, wie in der achten Szene im Irrenhaus, singt er seine Melodien in rhythmischer Freiheit parallel zum freien vokalen bzw. instrumentalen Spiel.

Notenbeispiel 46: *River*, 8. Szene, Part. S. 357

The musical score for 'River', 8th scene, Part. S. 357, is divided into three stages of the orchestra. Stage III (Orchestra III) includes Madw. wahns.-e. (Madwoman) and Mndm. wahns.-e. (Maiden). Stage II (Orchestra II) is empty. Stage I (Orchestra I) includes Gen. genr. (General) and pno. (piano). The General's part features a vocal line with lyrics in English and German, and a piano accompaniment. The lyrics are: 'But I am dream-ing, doch ich weiß, ich träu-me. I stand still and ver-y quiet, ich steh still, bin ganz ru-hig. I hear things mov-ing in the dark-ness, grop-ing, call-ing my name. ich hör die-ge-sich be-we-gen im dunk-kei, ta-stend, die mich ru-fen.'

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

²⁹⁴ Die Melismatik des Gesangs wird insbesondere in den folgenden Szenen zur emotionalen Beurteilung des psychischen Zustands der Personen verwendet: Während des Klagelieds des Generals nach der Ermordung der jungen Frau im Schlachtfeld in der sechsten oder nach der Einsperrung im Irrenhaus in der achten und des Soldaten 2 und dessen Frau in ihrem Haus in den Slums in der neunten sowie beim Schlussgesang der Opfer in der letzten Szene.

Solches Singen mit festen Tonhöhen ohne rhythmische Voraussetzung, kommt zwar ebenfalls bei den anderen Rollen, jedoch seltener, vor und wird meist mit affektiertem Sprechgesang verbunden.

Der unbeirrbar am musikalischen Sinn Schönbergs angelehnte Sprechgesang gilt als das generelle Ausdrucksmittel des dialogischen Handlungsverlaufs. Henze fordert von den Sängern, den Sprechgesang im Stil des „traditionellen parlandos“ auszuführen.²⁹⁵ Im Mittelpunkt steht die Art des Sprechgesangs, die nicht frei von wechselhaften, aber genau angegebenen Taktarten ist. Unter dem konkreten temporalen Verhältnis wird die Expressivität zwischen dem Sprechen und dem Singen durch die rhythmische Vielfältigkeit und Verwendung der kontrastreichen Dynamik veranschaulicht. Diese im Allgemeinen durch den Sprechgesang ersetzten Dialoge erreichen an einigen Stellen um so mehr sprachliche Wirkung, wo Henze sie als traditionelles Secco-Rezitativ verwendet. Ohne bzw. mit sehr sparsamer instrumentaler Begleitung tragen die Sänger die rezitativischen Partien mit relativer freier Rhythmisierungsmöglichkeit wie Sprechgesang mit genauen Tonhöhen und leicht bewegenden Gesangslinien vor. Die angegebenen Noten des Rezitativs werden einheitlich mit kleinen Fähnchen und Kreuzchen am Notenhals notiert.²⁹⁶ Zu dieser Art gehört ebenfalls die mit völliger rhythmischer Freiheit gesungene dialogische Partie des Generals und des Arztes am Anfang der letzten Szene.²⁹⁷ In beiden Fällen werden der höhere sprachliche Effekt und die realistischere Darstellung durch die freie Rhythmisierung des Rezitativs erzielt.

Henze lässt durch die Unterscheidung zwischen Singen und Sprechgesang inhaltlich in *River* deutlich erkennen, dass er der Spur des traditionellen Gedankens hinsichtlich der Vokalstimme wie in seinen früheren musikalischen Werken weiterhin folgt. Diese Tatsache gewinnt an Bedeutung, da Henze in diesem Werk - ausgenommen die äußerliche Formidee wie das Aufheben des Orchestergrabens und die extra gebauten Bühnenbilder - wiederum das Gesetz der traditionellen Oper hinsichtlich der musikalischen Entfaltung aufgreift. Dadurch wird die konventionelle Hauptaufgabe der Vokalstimme in den Opern betont, das heißt, die Sänger experimentieren nicht mit expressiven Darstellungen. Um eine Form des Musiktheaters zu schaffen, scheint sein altes ästhetisches Prinzip unentbehrlich zu sein. Dass Henze die Art

²⁹⁵ *We come to the River*, Partitur, S. XV.

²⁹⁶ Die Notation für Sprechgesang (1 und 2) und Rezitativ (3) sind:



²⁹⁷ Siehe auch Anmerkung 291.

des Sprechgesangs als eines der generellen Ausdrucksmittel verwendet, weist auf den Einfluss des konzeptionellen Merkmals der *action music* hin, weil man diese Art in seinen vorherigen Opern nur teilweise als spezifische Vortragsform, wie z.B. im Musikdrama *The Bassarids*, findet.

An diesem Punkt wird die Frage nach der Verwendung der neuen vokalen Techniken gestellt, die in den vorangegangenen Werken wie *Cimarron* und *Natascha* behandelt werden und ebenfalls als ein wichtiges Element des Konzepts *action music* eine Rolle spielt. Diese neuen vokalen Techniken werden nicht völlig ausgeschlossen, sondern begrenzt angewendet. Von den Hauptpersonen verbindet einzig der General seine Verzweiflung aus dem tiefen Schuldgefühl mit der expressiven vokalen Aktion, nachdem er vom Selbstmord des Soldaten 2 erfahren hat. Kurz und kraftvoll soll der General seine psychischen und physischen Schmerzen darstellen, dabei ist sein Text absolut frei von musikalischen Elementen.²⁹⁸

Notenbeispiel 47: *River*, 11. Szene, General und Orchester I, Part. S. 486

Gen.
gen.

I've lived long enough to earn death!
ich hab lang genug gelebt, um den tod zu verdienen!

Young men die.
junge männer sterben.

Mothers die.
mütter sterben.

Children die.
kinder sterben.

Why must I live on and on?
warum muß ich immer weiter leben?

fl.

ob.

clar.

STAGE I
(ORCHESTRA I)

pno.

electr. guit.

va.d'am.

va.da gamba

gradually faster and stronger
allmählich schneller und stärker

gradually faster and stronger
allmählich schneller und stärker

gradually faster and stronger
allmählich schneller und stärker

gradually faster and stronger
allmählich schneller und stärker

gradually faster and stronger
allmählich schneller und stärker

gradually faster and stronger
allmählich schneller und stärker

gradually faster and stronger
allmählich schneller und stärker

© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz - Germany

²⁹⁸ Die Szene zeigt, dass man den General wegen seinem unruhigen Verhalten in eine Zwangsjacke einsteckt.

Der Komponist bietet nur die Richtung der Vokalstimme mit der entsprechenden Notation an, sodass der Sänger seine Stimme innerhalb einer eigenen dramatischen Idee frei gestalten kann. Aufgrund der konventionellen Aufgabe der Vokalstimmen der Hauptpersonen bleibt diese kurze Partie das einzige Beispiel. Genau genommen ist dies keine technische Anwendung der neuen Vokalstimmen, sondern das parallele Merkmal für die freie Darstellungsmöglichkeit in Bezug auf die vokalen Aktion in den Werken *Cimarron* und *Natascha*.

Die begrenzten Einsätze der neuen vokalen Techniken lassen sich zum größten Teil insbesondere in den Massenszenen mit vielen Nebenrollen erkennen, um die menschlichen Reaktionen auf dramatische Momente entsprechend realistisch und emotional zu schildern. Dies hängt damit zusammen, dass die Nebencharaktere, mit Ausnahme der Mitglieder der feinen Gesellschaft des Imperiums, meist Unterdrückte wie die verwundeten Soldaten, die verarmten Zivilisten oder die zerbrochene Menschen symbolisch dargestellten Wahnsinnigen sind. Nicht nur neue Techniken der Vokalstimmen werden hier praktiziert, sondern auch einige ältere, die ebenfalls in *Cimarrón* und *Natascha* und in *Versuch über Schweine* verwendet werden: Vierteltöne, Improvisation, Falsett für den höchsten und tiefsten Ton, und die Notation von Tonhöhen auf drei Linien. Hinzugefügt werden Ausdrücke von typisch menschlichen Gefühlen der Hoffnungslosigkeit, Gefahr, Angst, Wut oder Ohnmacht durch realistisches Schreien, Weinen, Lachen und Sprechen. Einige, aber nicht so oft dargestellte Massenszenen finden hauptsächlich statt, um die dramatischen Situationen der Hauptpersonen szenisch zu verstärken. Aus diesem Grund werden Schauplätze wie das Schlachtfeld (4. Szene) im ersten Teil und das Irrenhaus (8. und 11. Szene) im zweiten Teil wichtig, besonders diejenigen, die den Weg des langsam sterbenden Generals begleiten.

Eine der Massenszenen ist eine längere Inszenierung des chaotischen Schlachtfeld in der vierten Szene und erhält ihr Gewicht durch die verwundeten Soldaten und die durch die Gewalt des Imperiums zum Opfer gewordenen junge und die alte Frau. Hier erlebt der General selbst zum ersten Mal das Schlachtfeld und erkennt seine bisherige Blindheit gegenüber den Unterdrückten. Das denkbar grausamste Bild in der Schlachtfeldszene wird hier möglichst realistisch inszeniert, währenddessen singen sieben Nebendarsteller als verwundete Soldaten mit den oben genannten neuen vokalen Techniken. Innerhalb dieses großen und einheitlichen Schauplatzes besitzen die jeweiligen Rollen unterschiedliche Aufgaben. Jeder Darsteller hat einen anderen Text, der überwiegend aus Klagen über Schmerzen, Schreie, Hilferufe, Gebete und ängstlichen oder bedeutungslosen Selbstgesprächen besteht. Die Darsteller

müssen zusammen ein heterogenes Gesamtbild entstehen lassen. Zudem enthält diese Massenszene einen breiten improvisierten Teil, in dem nur das auf einen interaktiven Austausch musikalischer Darstellungsideen basierte Zusammenspiel die Bildung einer größeren und musikalisch sehr raffiniert komponierten Massenszene ermöglicht. Ein Beispiel dafür ist der erste dramatische Höhepunkt gegen Ende der Szene, als die junge Frau wegen der erfolglosen Suche nach ihrem Mann lange weint und dies zu einem Bild der tiefsten Ausweglosigkeit und Verzweiflung wird.²⁹⁹ Parallel dazu improvisieren die verwundeten Soldaten zu dem wie Sprechgesang auskomponierten langen Weinen der jungen Frau, einschließlich ihres realistischen Heulens am Ende.³⁰⁰ Kurz vor dem Weinen der jungen Frau, zu der die verwundeten Soldaten keine dramaturgische Beziehung besitzen, beginnen sie mit ihrem improvisierten Spiel, das neben dem allmählich lauter werdenden Weinen gleichermaßen intensiviert wird. Hier werden die neuen vokalen Techniken konzentriert angewendet.

Das Spiel der Nebendarsteller ist genauso wichtig wie das der Hauptrollen. Dennoch gibt es hier keine dramatische bzw. musikalische Gleichberechtigung zwischen den Sängern, so wie sie in den Werken *Natascha* und *Cimarrón* als wichtiges Spielprinzip existiert. Der Grund dafür liegt nicht nur im größeren Umfang des Stückes, sondern auch darin, dass Henze wahrscheinlich im Laufe der Zeit am ästhetischen Gewicht der extrem technikbetonten Darstellungsweise der führenden Singstimmen in seinen abendfüllenden Bühnenstücken zweifelte. Mit der herausragenden Rolle des Sprechgesangs und ohne auf die neuen vokalen Techniken völlig zu verzichten, steht das Werk noch in Reichweite des neu eingeschlagenen Weges, jedoch kann man hier bereits seine zukünftige Kompositionsrichtung des musik-theatralischen Werkes herauslesen: Zurück zur traditionellen Form.

²⁹⁹ Ihr Mann ist der Deserteur, der zuvor in der gleichen Szene auf dem anderen Platz (Bühne III) exekutiert wurde. Die Aktionen des Deserteurs (Bühne III) und der jungen Frau (Bühne II) passieren fast gleichzeitig auf unterschiedlichen Bühnen, sodass hier die mehrdimensionale Bühnenstruktur deutlich hervortritt. Vgl. auch die Beschreibung dieser Struktur in 3.5.5.3.

³⁰⁰ Während des Weinens verwendet die Sängerin teilweise und als Ausnahme das vokale Tremolo als Ausdrucksmittel.

3.5.5.4.2 Die Instrumentalstimme

Die neuen Spieltechniken innerhalb der Instrumentalstimmen, die in den vorangegangenen Werken der *action music*, außer in *Cubana*, als wichtige Elemente eingesetzt werden, sind in *River* ebenfalls relevant. Zudem kommen einige zusätzliche Spielweisen hinzu, z.B. die mit crescendo und decrescendo zusammengehaltene Dynamik, das detailliert temporierte Vibrato oder mehrfache Faustschläge auf die Klaviertasten. Ansonsten gibt es keine weiteren kennzeichnenden Spielmethoden für dieses Werk, deren musikalische Eigenschaft der Instrumentalstimmen sich prinzipiell von den anderen Werken der *action music* unterscheiden. So erscheinen alle bereits vorgekommenen neuen Spieltechniken in diesem Werk, jedoch werden sie nicht so oft, so detailliert und umfangreich angewendet. Einzelne spezifische Klänge wären einerseits Mehrklänge der Blasinstrumente und andererseits die einmalige Verwendung eines Tonbands.³⁰¹ Die ohne besondere Ausbildung nicht spielbaren Mehrklänge der Blasinstrumente, die auch in den anderen Werken für den speziellen Effekt zum Einsatz kamen, kommen bei den Holzblasinstrumenten des Orchesters I vor, um den inneren Konflikt des Generals auf dem Schlachtfeld in der vierten Szene musikalisch zu verdeutlichen (Part. S. 145f.). HENZES intensive Nutzung elektronischer Klänge durch Tonbänder in den Werken wie *Natascha*, *Konzert* und *Tristan* verschwindet allmählich, sodass der Einsatz von Tonbändern in *Cubana* und auch in diesem Werk auf bestimmte Momente eingeschränkt wird. Darüber hinaus liegt die Besonderheit der Verwendung des Tonbands in *River* am Einbringen eines akustisch deutlichen Hintergrunds, das heißt, dass das Tonbandgeräusch nicht mehr aus verfremdeten, präparierten Klängen besteht, sondern aus aufgenommenen realistischen Klängen, die den gegenwärtigen dramatischen Moment verdeutlichen. Das Geräusch der Strömung und der verängstigten Wasservögel auf dem Tonband am Ende der siebten Szene verlangt vom Publikum keine Interpretation, weil die Soldaten auf der Bühne gerade die alte Frau, die ihre ermordete Tochter suchte, und das Kind im Wasser haben ertrinken lassen und sogar ins Wasser geschossen hatten.³⁰² Das Geräusch des Tonbands verlängert diese reale Stimmung und bringt einen Nachhall zum Klingen. Dadurch verlässt das Tonband seine klangliche Funktion und wechselt auf eine konkrete bühnenbildliche Ebene, wie ein Projektor oder eine Filmvorführung auf der Bühne.

³⁰¹ Zur Verwendung des Tonbands hinsichtlich der Szene und seiner musikalischen Eigenschaften siehe S. 202.

³⁰² Inhalt der siebten Szene siehe 3.5.5.2.1.

Meistens gleicht der musikalische Charakter der einzelnen Orchester dem der Gesänge der Hauptpersonen, insbesondere beim konventionellen Singen und teilweise beim Sprechgesang. Entweder begleitet das jeweilige Orchester die Singstimme, oder es findet eine musikalische Interaktion mit mehr oder weniger freier Gestaltungsmöglichkeit in der gleichen Taktart und der gemeinsamen Tonsprache statt. Diese musikalische Untermalung des Textes gehört zur Grundfunktion der Instrumente und es gibt zahlreiche Beispiele dafür in der Partitur. Ausnahmsweise begleitet das Orchester II den konventionellen Gesang des Arztes zweimal in der dritten (Part. S. 84ff.) und der achten Szene (Part. S. 340f.) mit einer abweichenden Musiksprache vom Gesang. Der Auftritt des Arztes steht jedes Mal im direkten Zusammenhang mit dem Gesprächsthema „Blindheit“ des Generals, z.B. besucht er den General im Irrenhaus in der achten Szene und warnt vor den Symptomen der bald eintretenden völligen Erblindung. Er singt: „oft scheinen die sterbenden friedlich und männer mit fieber sehn wohl aus./sie erblicken jetzt mehr, da sie erblinden./ihr gesicht ist ein zeichen für die kommende blindheit“ (Bühne II).

Notenbeispiel 48: *River*, 8. Szene, Arzt und Orchester II, Part. S. 340

STAGE II
(ORCHESTRA II)

fl. *p*

clar. *p*

bsoon. *p*

hr.

tr. *pp*

tbne.

cel. *pp*

Doc. dbc.

Dy - ing men oft - en seem peace - ful and men with a fe - ver look well. so per - haps you see more as you go
oft schei - nen die ster - benden fried - lich und männer mit fie - ber sehn wohl aus. sie er - blik - ken jetzt mehr, da sie er -

8 7

1 *pp*

2 *pp*

vl.

va. *ppp furtando* *sim.*

vc. *ppp furtando* *sim.*

db. *sim.*

Das gesamte Orchester II spielt eine Improvisation, die als einfachste von allen in den vorangegangenen Werken sehr oft verwendet wurde: Die Instrumentalisten spielen wiederholt die jeweilige Tongruppe als Grundmaterial, dabei improvisieren sie rhythmisch frei. Bei jedem Satzanfang, hier dreimal, lassen die Instrumentalisten das Tonmaterial erneut deutlich hervortreten, damit der Sinn ihrer Begleitung dem des Textes entspricht. Hier musizieren der Arzt und das Orchester II gemeinsam, jedoch mit einem voneinander unabhängigen Tonvorrat und ohne gemeinsamen Klangcharakter. Henze wählte keine deutliche Tongegenüberstellung der beiden Beteiligten, sondern eine schlichte Improvisation mit leiser Dynamik des Orchesters II gegenüber der aufkommenden dunklen Stimmung durch den Gesang des Arztes. Während der Arzt über die Krankheit nach der ersten Mitteilung in der dritten Szene singt, begleitet das Orchester II mit der gleichartigen Improvisation. Die begleitende grundlegende Funktion der Instrumentalstimme besteht zwar nach wie vor, jedoch trägt sie damit zur intensiveren Erzeugung der dem Text entsprechenden Stimmung bei.

In den weiteren Partien, außer im konventionellen Singen und Sprechgesang, werden alle mögliche Improvisationsarten der Instrumentalstimme verwendet, die ebenfalls als wichtiges Ausdrucksmaterial in den anderen Werken der *action music* vorkommen. Insbesondere ist die - einfacher bis zur freien - Improvisation gestaltete musikalische Unterstützung der Instrumentalstimme in den gefühlsbetonten Massenszenen der Nebencharaktere unentbehrlich. Für die Darstellung der Verwirrung auf dem Schlachtfeld nach dem Krieg in der vierten Szene, die in der Untersuchung der Vokalstimme erwähnt wurde, müssen die alle Mitglieder des Orchesters II zu einer längeren Improvisation bereits sein, indem sie den angegebenen Tonvorrat für fünf Sekunden zuerst genau intonieren, dann diesen als Grundmaterial in der Wiederholung frei improvisieren. Das Prinzip und das Ziel des Improvisierens sind die gleichen wie in der Vokalstimme, das bedeutet, jeder muss im idealen Zusammenspiel versuchen, dass die kunstvolle Heterogenität nicht zu einem Durcheinander gerät. Innerhalb der spezifischen und expressiven Darstellung in den folgenden kleinen und größeren Abschnitten wird die Improvisation zum häufigsten und bedeutungsvollsten Element der Instrumentalstimme. Die neuen Spieltechniken kommen selten einzeln, sondern vielmehr als zusammengehörende Bestandteile vor. So verwenden die Streicher vor allem in dieser Partie verschiedene neue Spieltechniken, um die Stimmung auf dem Schlachtfeld auszudrücken.

Als letzte und besondere Aufmerksamkeit erregende musikalische Rolle der Instrumentalstimme muss ihre Aufgabe erwähnt werden, menschliche Gefühle auszudrücken. Solch eine musikalische Aktion der Instrumentalisten wurde je nach der Intensität des Gefühlsausdrucks ebenfalls in anderen Werken der *action*

music, vor allem in *Natascha* angestrebt, konzentriert auf den einzelnen Klangkörpern wie die Jazzgruppe.³⁰³ In *River* werden alle Orchestermitglieder mit einbezogen. Einerseits verlangt Henze von den Instrumentalisten, durch einfache Anweisungen wie Angst, Beklemmung, Furcht, Leidenschaft, Trauer oder Verzweiflung an einigen Stellen des konventionellen Singens der Hauptpersonen entweder die ganze Szene über oder einen konkreten Moment zu untermalen. In diesem Fall besteht keine präzise Anordnung für jedes Instrument, sondern nur eine allgemeine Anweisung für alle Mitglieder des betreffenden Orchesters bzw. Ensembles, um die dramatische Situation instrumental zu vergegenwärtigen und die Stimmung zu verstärken. Andererseits fordert der Komponist von den Instrumentalisten, die dramatische Situation gefühlsbetont zu interpretieren und auf die Klänge des Instruments direkt zu übertragen. Solche musikalischen Aktionen verbinden sich mit der Funktion des Kommentierens. Dass das gesamte Orchester II und ein Teil des Orchesters I während des Wutausbruchs der jungen Frau auf dem Schlachtfeld am Ende der vierten Szene über Improvisation die „erstickende“ Atmosphäre erzeugen, ist ein Beispiel für das Kommentieren der Instrumentalisten, wobei die Instrumente als Beobachter der dramatischen Situation ihre kritische und mitleidende Stimme lauter werden. Dafür müssen sie eigenständige und effektvolle Klänge finden. An diesem Punkt weist das improvisierende Spiel der drei Orchester in der sechsten Szene eine Darstellungsspitze des instrumentalen Kommentars auf. Die Erschießung der jungen Frau bildet den dramatischen Höhepunkt, der auch gleichzeitig der Wendepunkt des geistigen Wandels des Generals ist - er zeigt dem Imperium entgütig seinen Rücken -, und darüber hinaus den sinnlosen Tod der Unschuldigen durch den Krieg symbolisiert. Anders als in der oben erwähnten vierten Szene, in der die verwundeten Soldaten mit ihrer vokalen Improvisation zur „erstickten“ Stimmung der Instrumente beitragen, bleiben die Instrumentalisten in dieser Szene alleine - nach der Erschießung treten die Soldaten und die Befehlshaber mit der Leiche ab -, sodass ihre Rolle als kritische und mitleidende Beobachter auf der Bühne besonders deutlich wird. Direkt nach dem Geschehen spielen alle Mitglieder der drei Orchester 30 Sekunden lang eine Improvisation. Außer dem Orchester I, das zusammen „agitato“ spielt, müssen die Orchester II und III unterschiedlich alle mögliche menschlichen Gefühle um Angst und Trauer ausdrücken. Den mehr als 20 unterschiedlichen Ausdrucksweisen stellt Henze ebenfalls verschiedenartige Tonkonstellationen als Grundmaterial für die Improvisation gegenüber, die u.a. aus scharfen Dissonanzen, Vierteltönen, Flageolett-Tönen, Trillerketten oder extrem tiefen und hohen Tönen bestehen.

³⁰³ Vgl. S. 96f. und Notenbeispiel 20.

Die graphische Notation für die anschließende Improvisation zeigt die grobe Richtung der angegebenen Tönen und enthält, wie in Henzes Werken üblich, interessante Zeichnungen.

Notenbeispiel 49: *River*, 6. Szene, Orchester I und II, Part. S. 212

249 20 - 30"

STAGE III (ORCHESTRA III)

ob. screaming with horror — schreiend vor abscheu

db. clar. expressing mourning — trauer ausdrückend

contra-bsoon. expressing grief — schmerz ausdrückend

hr. *fff* with the feeling of fright — mit dem gefühl der furcht

tr. *fff* calls of alarm — warnrufe

tbne. *fff* expressing distress — seelische bedrängnis ausdrückend

bass. tb. *fff* with feelings of pity — mit gefühl von mitleid

vi. *f* demonstrating weeping of pain — weinen vor schmerzen demonstrierend

va. expressing sadness — traurigkeit ausdrückend

vc. exclamations of compassion — ausrufe von mitleid

db. *sf* in stupor — in erstarrung

STAGE II (ORCHESTRA II)

picc. expressing martial terror — todesangst ausdrückend

picc. clar. with feelings of ire and hatred — mit den gefühl von zorn und hass

bsoon. representing weeping — weinen darstellend

hr. *sf* (open) expressing great despair — große verzweiflung ausdrückend

tr. representing disdain — verachtung darstellend

tbne. as a passion music — wie eine passionsmusik

cel. *mf* $\frac{8}{8}$ $\text{♩} = 120$ repeat constantly — andauernd wiederholen

The General stumbles onto stage I and stops there. — der general taumelt auf bühne I und bleibt dort stehen.

STAGE I

1 vi. expressing fear — angst ausdrückend

2 va. expression of hopelessness — ausdrück der hoffnungslosigkeit

vc. represent consternation — konsternation darstellen

db. with rage — rasend

sf describing the feeling of powerlessness — das gefühl der machtlosigkeit beschreibend

Die folgende Tabelle listet die angestrebten Gefühlsregungen der einzelnen Instrumente auf, wie sie in der Partitur genau angegeben wird.

Tabelle 18: Ausdruck der Instrumente

Orchester	Instrument	Ausdruck
III	Oboe	Schreiend vor Abscheu
	Kontrabassklarinette	Trauer ausdrückend
	Kontrafagott	Schmerz ausdrückend
	Horn	Mit dem Gefühl der Furcht
	Trompete	Warnrufe
	Posaune	Seelische Bedrängnis ausdrückend
	Bassposaune	Mit Gefühlen von Mitleid
	Violine	Weinen vor Schmerzen demonstrierend
	Viola	Traurigkeit ausdrückend
	Violoncello	Ausrufe von Mitleid
	Kontrabass	In Erstarrung
	II	Piccolo
Piccoloklarinette		Mit dem Gefühlen von Zorn und Hass
Fagott		Weinen darstellend
Horn		Große Verzweiflung ausdrückend
Posaune		Verachtung darstellend
Bassposaune		Wie eine Passionsmusik
Violine I		Angst ausdrückend
Violine II		Ausdruck der Hoffnungslosigkeit
Viola		Konternation darstellen
Violoncello		Rasend
Kontrabass		Das Gefühl von Machtlosigkeit beschreibend
I	Flöte/Oboe/Bassklarinette/ Harfe/Klavier/Gitarre Viola d'amore Viola da gamba	Agitato

Zugleich verlangen diese musikalisch ausgedrückten Gefühle, um eine optimale Wirkung zu erzielen, während der Improvisation eine sensible Interaktion zwischen den Spielern, die auch in Henzes anderen Werken zur Geltung kommen. Die Absicht des Komponisten, „den drei Instrumentalgruppen etwas Sprechendes

zu geben, etwas, das die Spieler intensiver in das dramatische Geschehen einbezieht, als es bei Orchestermusik im Graben sonst üblich ist“, wird in dieser musikalischen Aktion der Instrumente am deutlichsten verwirklicht.³⁰⁴

3.5.5.5 Aktionen der Spieler

Anders als in den konzertartigen Werken *Cimarrón* und *Natascha*, in denen sich die verschiedenen körperlichen Aktionen der Instrumentalisten um einem Sänger herum konzentrieren und als wichtige theatralische Elemente des Werkes gelten, nimmt kein Mitglied der drei Orchester in *River* körperlich am dramatischen Geschehen teil. Die Musiker legen durch ihren Frack und das feststehende Konzertpodium auf der Spielbühne deutliche Grenze fest. Ihre außermusikalischen Aktionen, wie der Ausdruck von Gefühlen, finden nur noch innerhalb ihres expressiven und improvisierten Instrumentalspiels statt. Von den Sängern werden gleichfalls in erster Linie einem Drama entsprechende schauspielerisch legitimierte Aktionen verlangt. Zur Realisierung der Szenen empfiehlt Henze, schauspielerische Elemente des japanischen Kabuki-Theaters zu berücksichtigen.³⁰⁵ Das moderne Kabuki-Theater inszeniert oft realistische und gewalttätige Szenen mit übertriebenen körperlichen Aktionen der jeweiligen Charaktere, dadurch werden die Szenen sehr lebhaft. Dieser Empfehlung des Komponisten können insbesondere die Sänger in den Nebenrollen der Massenszenen auf dem Schlachtfeld oder im Irrenhaus folgen, da sie dort intensive Emotionen darstellen müssen. Wie in *Natascha*, handelt es sich hier ebenfalls nicht um das exotische Theaterelement, sondern um eine Orientierungshilfe, um eine gefühlsbetonte Inszenierung leichter umsetzen zu können. Die meist in kleinen Aktionen für eine realistischere Darstellung eingesetzten Spieler üben eigentlich keinen großen Einfluss auf das dramatische

³⁰⁴ *Musik und Politik*, S. 264.

³⁰⁵ *We come to the River*, Partitur, XIX. Etwa zehn Jahre vor der Entstehung des Werkes besuchte Henze Japan, wo er die beiden traditionellen Theaterformen des Landes, *No* und *Kabuki*, erlebte. Vor *River* setzt Henze das Volkstheater *Kabuki* in *Natascha* ein, um die schauspielerische Aktion des Perkussionisten zu charakterisieren, siehe S. 112 und Anmerkung 159, vgl. *Reiselieder*, S. 272f.

Geschehen aus.³⁰⁶

Diejenigen Figuren, die in *River* durch ihre besonderen Aktionen auffallen, sind zwei zusätzliche Instrumentalisten, der Organist und der Trommler, und erfüllen mit ihrem instrumentalen Agieren unterschiedliche Aufgabe. Ihre Auf- und Abtritte sind, wie bei den übrigen Sängern, mit der Handlung eng verbunden.

Das Instrument des Organisten ist ein Portativ, das im Bereich des Proszeniums aufgestellt wird. Der Organist tritt zweimal im Frack auf und jedesmal als mitfühlende Person bei vorhersehbaren Verbrechen: z.B. beim Kriegsgericht und dem Todesurteil des Deserteurs in der zweiten Szene und zusammen mit spärlichen Trompeten- und Akkordeonklängen beim kaltblütigen Blenden des Generals in der letzten Szene.³⁰⁷ Wie die Orgelklänge in der erstgenannten Szene, die ein Erbarmen gegenüber der ausweglosen Lage des Deserteurs durch die Bach-Bearbeitung von Leo Hasslers *Herzlich tut mich verlangen nach einem selgen End* (1601) erkennen lassen, entfaltet sich die Orgelstimme in der letzten Szene ebenfalls mit ähnlich klingendem Tonmaterial parallel zum leidenden General. Der Organist übernimmt hier „eine Rolle zwischen Bühnenfigur und Orchestermusiker“, wie Petersen meint.³⁰⁸ Dies wird dadurch veranschaulicht, dass der Organist einerseits die Zugehörigkeit zu den Orchestermusikern mit seinem Frack optisch erklärt und sich damit auf dieselbe Spielebene des instrumentalen Gefühlsausdrucks stellt. Andererseits wird sein wiederholtes Erscheinen in den konkreten Momenten nicht zu einer bloßen Geste der Präsentation seines Instruments, sondern als Handlung erkennbar. In Verbindung mit den bedrückend klingenden Orgeltönen kommentiert er zwei Schicksale. Somit nimmt der Organist eine Zwischenrolle in *River* ein.

Im Vergleich zum Organisten ist der Trommler eine - sowohl instrumental als auch theatralisch - intensivere Figur. Es handelt sich um nicht nur einen Trommelspieler, sondern um einen sehr aktiven Schlagzeuger, der die zahlreichen, auf der Bühne weit verteilten Schlaginstrumente spielen muss.³⁰⁹

³⁰⁶ Die kleinen Aktionen sind folgende: Ein Soldat bringt ein Akkordeon zur Siegesfeier in der ersten Szene mit (Part. S. 6); eine Dame der feinen Gesellschaft begleitet mit einer Harfe den Lobgesang auf den Krieg auf der gleichen Bühne in der dritten Szene (Part. S. 45). Dabei muss eine andere Dame das Lied dirigieren; Wahnsinnige im Irrenhaus spielen einzeln Block- oder Spielzeugflöte in verschiedenen Registern in der achten Szene, um ihr eigenes Lied und den Klagegesang des Generals teilweise zu begleiten. Alle kleinen Aktionen finden auf Bühne III statt.

³⁰⁷ Über das Orgelspiel in der zweiten Szene siehe auch S. 206f.

³⁰⁸ Petersen: *We come to the River - Wir erreichen den Fluß*, S. 31.

³⁰⁹ Die Platzierung der Schlaginstrumente auf der Bühne siehe Abbildung 13 Bühnendisposition.

Die herausgehobene Rolle der Schlagzeuger und weiterer Instrumentalisten mit zusätzlichen Schlaginstrumenten, die in den anderen Werken, außer *Cubana*, wichtig war, kulminiert in *River* in der Gestalt des Trommlers. Deswegen reduziert sich der Umfang des Perkussionsspiels der Orchestermitglieder darauf, dass sie entweder das Schlagzeug zur Klangverstärkung oder für einen Klangfarbenwechsel wie in der achten Szene (Part. S. 289ff.) einsetzen, oder dass jeder Instrumentalist regelmäßig eine Handglocke spielt, um einen atmosphärischen und realistischen Hintergrund für die Szene am kaiserlichen Hof zu schaffen (Part. S. 424ff.).

Anders als der Organist, tritt der Trommler nicht als Musiker im Frack, sondern als „halb Derwisch und halb Gaukler“ auf.³¹⁰ Seine Funktion verbindet Henze mit der des griechischen Chors. Dieser von ihm mehrfach betonte Aspekt kommt in allen Werken der *action music* vor. Er überlässt dem Trommler diese Aufgabe des Kommentierens der dramatischen Situationen häufiger und intensiver als den Orchestermusiker und dem Organisten. Der Trommler erscheint fünf Mal im gesamten Werk. Dazu gehören das Spiel mit den Sängern und Orchestern in der vierten mehrfach erwähnten Schlachtfeld-Szene (Part. S. 98ff.) und das Angklung-Spiel zur Verstärkung der Atmosphäre in der zehnten Kaiserhof-Szene (Part. S. 424ff.), in der der Trommler parallel zu Szene musiziert. Dagegen beendet der Trommler die neunte Szene mit einer solistischen Aktion, in der er die Selbstmord-Szene des Soldaten 2 instrumental darstellt: Nach seinem Attentat auf den Gouverneur kehrt dieser zu seiner Familie in den Slums zurück. Von den Soldaten des Imperiums verfolgt, tötet er schließlich sich und seine Familie. Das Publikum erfährt diese Tat nicht unmittelbar, sondern erst durch das Gespräch zwischen Arzt und General im Irrenhaus in der letzten Szene. Diese Selbstmord-Szene wird daher durch das Spiel des Trommlers klanglich ersetzt. So übernimmt der Trommler die Rolle, diese dramatische Situation mit seinen 14 Schlaginstrumenten akustisch darzustellen und zu kommentieren. Er wählt passagenweise fünf bis sieben Instrumente aus und verbindet sie sowohl rhythmisch als auch melodisch miteinander, indem er Tomtoms, Plattenglocken, Boo-bam oder Tamtams verwendet, die in verschiedenen Größen gruppiert werden und unterschiedliche Tonhöhen erzeugen. Der Trommler präsentiert kein besonders aufgeregtes und stark improvisiertes Spiel, sondern eher eine allmählich lauter werdende Passage

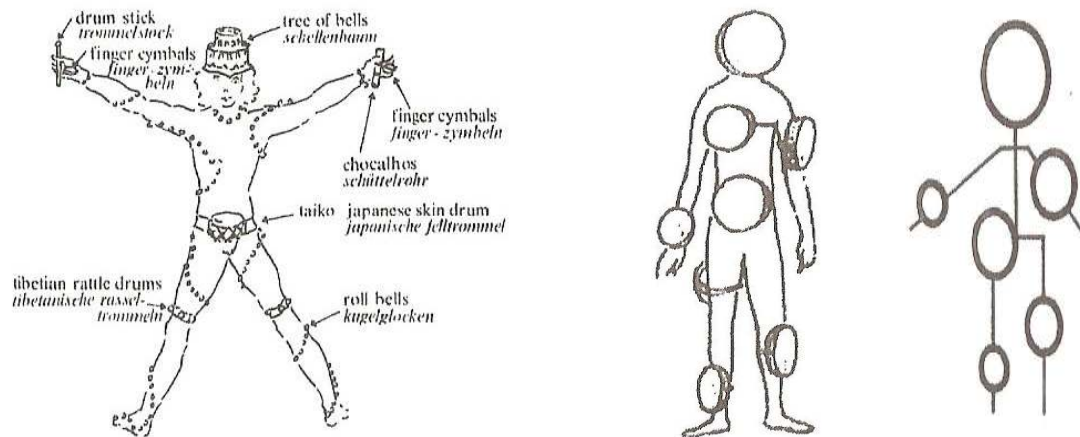
³¹⁰ Vgl. *Musik und Politik*, S. 264. Zum Kostüm des Trommlers beschreibt Henze nicht näher im Bericht, jedoch nennt er ausdrücklich in der Partitur einmal, dass der Trommler in der neunten Szene mit nacktem Oberkörper in Kattunhosen auftreten muss (Part. S. 420). Es ist annehmbar, dass der Schlagzeuger wie der in *Cimarrón* zum Spiel praktisch und nicht so bunt anziehen soll.

mit fließender Rhythmik und Melodik, so als ob er keine Wut, sondern gegenüber dem elenden Lebensende der Familie des Soldaten 2 ein tiefes Bedauern äußert (Part. S. 421ff.). Dies unterscheidet sich vom Spiel in der letzten Szene, wo der Trommler direkt nach der Ermordung des Generals durch die Wahnsinnigen die erregte Situation mit einer heftigen Improvisation unmittelbar untermalt.

Während des Auftritts des Trommlers zu Beginn der achten Szene wird dieser zu einer doppeldeutigen Figur: Er agiert als einer der Wahnsinnigen und ist gleichzeitig der Performer, an dessen Körper mehrere Klangmaterialien befestigt sind. Da er sich keine weiteren Schlaginstrumente neben dieser Ausstattung spielen muss, kann er seine Körperbewegungen zum Klingen bringen, indem er sich frei bewegt (Part. S. 286ff.). Obwohl Dynamik und Auswahl der Instrumente festgelegt sind, stellt er die geistige Phantasiewelt der Wahnsinnigen mit einer klanglichen Intensität dar, und zwar im Wechselspiel mit der Viola da gamba des Orchesters I, die mit einer einstimmigen, dynamischen und einer unvollständigen Reihe geführten Adagio-Melodie die ruhige Atmosphäre der Anfangsszene ausdrückt, in der die Wahnsinnigen im Garten der Irrenanstalt mit sich oder mit dem Bau eines Boots beschäftigt sind. Trotz seines eigenwilligen Einsatzes der instrumentalen Klänge ist Henzes Intention der Realisierung einer handelnden Person des Trommlers nicht frei vom Vorwurf, den Trommelmann Kagels im dessen „instrumentalen Theater“ zu imitieren. Wie Henze den künstlerischen Einfluss von westlichen zeitgenössischen Komponisten immer dementierte, klärt er in diesem Fall auch nicht weiter über seine Quellen auf.³¹¹ Jedoch stimmt die Grundidee der Nutzung des Menschenkörpers als Schlaginstrument mit Kagel überein, sodass das Aussehen der beiden Musiker fast identisch ist. Anders ist, dass Henzes Trommler eine selbständige schauspielerische Figur mit einem bunt klingenden Instrumentarium ist, während Kagels Trommelmann sich als ein bewegendes Instrument nur mit Trommeln darstellt. Und dies lässt den künstlerisch differenten Gedanken Henzes erkennbar werden. Die folgende Abbildung zeigt die beiden Figuren im Vergleich.

³¹¹ Die Meinung Henzes darüber siehe S. 44f.

Abbildung 15a - 15b: Vergleich der Ausstattung des Trommlers



© Mit Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG,

Mainz - Germany

15a) Henze, *River*, 8. Szene
Trommler, Part. S. 286³¹²

15b) Kagel, *Staatstheater*
Trommelmann, *Spielplan* Nr. 14³¹³

Die Bezeichnung „Opus magnum aus den ‚politischen‘ Jahren 1966 bis 1976“ scheint für die, das Konzept *action music* abschließende, Komposition *River* geeignet zu sein.³¹⁴ Die nähere Untersuchung bestätigt, dass Henze hier die größte „Einheit von Text + Musik + Bühnenbild + Inszenierung“ sowohl beim kompositionstechnischen Umfang als auch in der musikphilosophischen Tiefe erreicht hat.³¹⁵

³¹² Die sechs kleinen Instrumente sind Finger-Zimbel, Schellenbaum, Schüttelrohr, japanische Felltrommel, tibetanische Rasseltrommel und Kugelglocken.

³¹³ Wieder zitiert aus *Staatstheater von Kagel* von Karl-Heinz Zarius, Wien 1977, S. 45.

³¹⁴ Petersen: *We come to the River - Wir erreichen den Fluß*. S. 25.

³¹⁵ Jungheinrich: „Professionalität und Parteilichkeit“, S. 29.

4. Schlussfolgerung

Aus dem Bedürfnis nach einer geistigen und künstlerischen Veränderung heraus und aus der Überlegung, wie die soziale Aufgabe eines Künstlers erfüllt werden könnte, benötigte Henze einen neuen musikalischen Entwurf und infolgedessen fasste er seine Gedanken in dem Konzept *action music* zusammen. Dieses Verfahren wurde jedoch vom Komponisten, außer in einer einmaligen Erwähnung der *action music*, begrifflich nicht gefasst, da es für Henze persönlich unwichtig war, sie gezielt als konkrete Kompositionsrichtung seiner radikalen 1960er und 1970er Jahren darzustellen. Die Untersuchung des Konzepts erfolgt also mit Hilfe der sogenannten „impliziten Poetik“.³¹⁶

Als Henze beschloss, nach dem Musikdrama *The Bassarids* 1966 keine konventionelle Oper mehr zu schreiben, führte sein Gedanke nicht unmittelbar zu einer musik-theatralischen Ersatzform. Er war aufgeschlossen wie nie zuvor und widmete damaligen verschiedenen ästhetischen neuen Konzepten aus allen Kunstgebieten einschließlich der neuesten Musiksprache seine Aufmerksamkeit. Sein Schönheitsbegriff konzentrierte sich hauptsächlich wegen seines politischen Engagements auf die Solidarität innerhalb der Gesellschaft, dafür suchte Henze nach einer allumfassenden Kommunikationsmöglichkeit. Der kompositorische Vorgang des Konzepts *action music* ist der Versuch, eine Lösung für dieses schöpferische Problem zu finden. Dies bestätigt vor allem die synästhetische Eigenschaft des Konzepts: Erstens sind die menschliche Stimme, die mit politisch-gesellschaftlich gefärbtem Text das Publikum direkt anspricht, sowie die Textverständlichkeit als auch ein sinnvoller Handlungsverlauf wichtig. Zweitens muss die Instrumentalstimme aus ihrer grundlegenden Funktion als „nur“ klingendes Material heraus kommen und durch sichtbar gemachtes Musizieren auch eine außermusikalische, mitinterpretierende Bedeutung tragen. Um diese Elemente sinnvoll zusammen zu bringen, benötigte Henze schließlich in Hinsicht auf einen alles umfassenden Ausdruck einen über das Konzertpodium hinausgehenden Bühnenraum und weitere theatralische Hilfsmittel inklusive der

³¹⁶ Hermann Danuser: „*Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert*“, in: Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts, hg. von Danuser und Günter Katzenberger, Laaber 1993, S. 11. Die implizite Poetik bedeutet hier „die Konstruktion der internen Strukturgesetze musikalischer Werke und Stile“. Mit Hilfe von zwei weiteren Methoden, einer expliziten (die Komponisten selbst teilen sich über die Prinzipien ihres Schaffens mit) und einer faktischen (die Poesis selbst oder der mit Mitteln der Philologie rekonstruierte Schaffensprozess), erklärt Danuser die Möglichkeit der musikalischen Poetik.

Aktionen der Instrumentalisten und Sänger. Diese in der Untersuchung festgestellten Charakteristika untermauern, dass die neu eingeschlagene Richtung wiederum innerhalb der musik-theatralischen Sphäre geschah und die Werke eine bühnenmusikalische Tendenz verfolgten. So spielte Henzes Neigung zum Theater erneut eine entscheidende Rolle bei der Suche nach neuen Kommunikationsmitteln. Aufgrund der ausgeprägten Andersartigkeit im Vergleich mit der alten Musiksprache sowie der Form und der kontinuierlichen Beschäftigung damit während der gesamten extremen Phase zwischen 1966 und 1976, kann das Konzept *action music* darüber hinaus als der kompositorische Kern dieser Schaffensperiode bezeichnet werden.

Aufschlussreich bei dieser konzeptionellen Arbeit ist, dass Henze die oben genannten gemeinsamen Eigenschaften in den jeweiligen Werken individuell einsetzte und sie zu einem neuen Ganzen verschmelzen ließ. Insbesondere tritt diese künstlerische Errungenschaft bei der ersten Komposition *Cimarrón* hervor. Trotz der experimentellen Vorgänger wie *Versuch über Schweine*, *Sinfonia N.6* oder *das Floß der Medusa*³¹⁷ überrascht die gesamte Erscheinung dieses Stückes. Sicher erreicht *Cimarrón* mit vier außergewöhnlich besetzten Instrumentalstimmen nicht nur die formale völlige Trennung von den bisherigen Bühnenkompositionen ohne Vor- bzw. Übergangsform, sondern auch eine zielbewusste musikalische Ausdrucksqualität. Die Erhöhung der Bedeutung der Schlaginstrumente, bis zum Mittelpunkt des Werkes, löst ebenfalls die Führung der herkömmlichen kantablen Tonvorstellung des Komponisten auf. Ferner werden die Interpretationsfreiheit der Instrumentalisten, die Verwendung von extremen vokalen und instrumentalen Spieltechniken und eine imaginäre und symbolische Theatralik in *Cimarrón* in enormer Weise praktiziert. Noch dazu wird hier Henzes durch die Politisierung neu aufgefasstes Interesse an der Gleichberechtigung und Interaktion der Spieler auf der Bühne klarer realisiert als in den anderen Kompositionen. All diese Tatsachen weisen deutlich darauf hin, dass Henze mit *Cimarrón* einen deutlich sichtbaren Grundstein der Erneuerung legt und zugleich das neue Konzept festigt.

Wenn er seine Werke weiter in diesen künstlerischen Ausmaßen komponiert hätte, wäre seine bühnenmusikalische Anschauung zweifellos vollkommen aus der Konvention herausgefallen. Jedoch entwickelte sich seine schöpferische Idee - mit *Cimarrón* als Ausgangspunkt - in die Richtung einer traditionell gefärbten Mischform. Wie *Cimarrón* präsentiert *Natascha* eine Art des Konzerts, ansonsten basiert die Kategorisierung der weiteren Werke auf dem traditionellen Gattungscharakter der Konzert- bzw. Musiktheaterform. Was man erkennt, ist

³¹⁷ Siehe Kapitel 2.2.

der konsequente Einfluss des Konzepts auf die individuell entfaltete Endform jedes Werkes, wie *Konzert* als literarisches und theatralisches Solokonzert oder *Cubana* und *River* als Musik und Drama gleichrangig vereinigendes Musiktheater. Aber die Weiterentwicklung der neuen künstlerischen Idee ändert den formalen Traditionalismus Henzes nicht gänzlich. Den Grund dafür findet man nicht im traditionellen Gattungsproblem, sondern in ästhetischer Ansicht vom Verhältnis zwischen neuen Formen und Ausdrucksmöglichkeiten. Die hinsichtlich der freien Expressivität beispiellose Komposition *Cimarrón* ist das Resultat des Willens, eine perfekte Neuerung gegenüber der bisherigen Musik zu verwirklichen. Mehrere musikalische Elemente, die Henze bis dahin für seine Musik als ungeeignet erklärte, verwendete er auf einmal konzentriert in einem Werk: Die überwiegend Klang und Technik betonende Spielweise, Improvisation, Aleatorik und zum Teil die daraus resultierende offene Form wie die sechste Szene *Die Geister*.³¹⁸ Henze meinte, dass „die Instrumentalisten sich selbst bewußt interpretieren und den Raum ihrer Möglichkeiten erweitern, um sich selbst als Bewohner eines Raums erweiterter Möglichkeiten zu begreifen“³¹⁹, deshalb blieb dieses Stück dasjenige, an dessen musikalischer Fertigstellung sich der Komponist selbst am wenigsten beteiligte. Die spielerische Freiheit der Instrumentalisten umfasst zwar nicht das gesamte Stück, jedoch war dies vorher undenkbar für Henze gewesen. In *Cimarrón* erkennt man den Versuch Henzes, seinen geistigen Wandel als erstes äußerlich mit völlig neuen musikalischen Elementen gleichzusetzen, sodass ein sowohl musikalisch als auch formal sehr intensives Werk entstand. Jedoch herrschte ein Ungleichgewicht zwischen den politischen Gedanken und den verwendeten extremen Mitteln, deswegen realisierte Henze, trotz seiner Zufriedenheit mit dem kompositorischen Prozess bei *Cimarrón*, kein Werk noch einmal in gleichem Maße.³²⁰ Wahrscheinlich lag diese Unvereinbarkeit an seiner Philosophie „Musik ist Sprache“, die durch seine Politisierung nach wie vor unverändert blieb, und seinem neuen Leitbild der „musica impura“.³²¹ Die Abstraktheit des Instrumentenspiels wurde aufgehoben, während die Sprachlichkeit der Musik mit Henzes politischem Engagement bedeutender wurde, da sich seine Musik nun zum Vertreter der „Geschichte der Arbeiterklasse“ entwickelte.³²² Aus diesem Grund überlegte Henze sich anscheinend nach der Erfahrung von *Cimarrón* nochmals die Notwendigkeit der Konkretisierung seiner Musik, insbesondere der Aufgaben der Instrumentalisten

³¹⁸ Die nähere Beschreibung der Szene siehe S. 63f.

³¹⁹ *Musik und Politik*, S. 217.

³²⁰ Siehe S. 79 und Anmerkung 113.

³²¹ Über die Bedeutung von „musica impura“ siehe S. 21f.

³²² *Musik und Politik*, S. 217.

in Verbindung mit einem sinnvollerem Einsatz von neuen musikalischen Elementen. Diese gedankliche Entwicklung macht die Werkgestalt von *Natascha* verständlich: Die Verwendung der neuen Elemente erfolgt zwar noch breit verstreut im gesamten Stück, jedoch konzentrierter und kontrollierter, indem bloßer klanglicher bzw. technischer Effekt möglichst vermieden wird; die Musik der Instrumentalisten wird mit den konkreten Rollen verknüpft, wobei nicht nur ihre musikalischen Aktionen wie in *Cimarrón*, sondern auch theatralische eine wichtige Rolle spielt. Darüber hinaus war die Entscheidung für eine Kostümierung der Musiker maßgeblich, nicht nur zur Konkretisierung der Rollen, sondern auch wegen der Nähe zum traditionellen Wesenszug des Musiktheaters. Hier ist das Urteil des Komponisten, die optische Kraft der konventionellen theatralischen Elemente seien unentbehrlich, deutlich heraus zu lesen. Das Konzept *action music*, das sich in *Natascha* in seiner traditionell gefärbten Tendenz festigte, übte zunächst Einfluss auf die gesamte theatralische Darstellung von *Konzert* aus und führte schließlich zur Entstehung des durch Kompromisse geprägten Musiktheaters wie *Cubana* und *River*.

Die Bedeutung der Schaffensperiode von 1966 bis 1976 liegt für Henze einerseits im tiefgreifenden Experimentiergeist, der sich im Konzept *action music* zeigt, andererseits in der Wirkung des politischen Engagements auf sein weiteres Leben als Mensch und im Besonderen als Komponist. Die extreme Musiksprache und Formenidee verschwanden zwar in der ersten Hälfte der 1980er Jahre allmählich, aber es blieb das politisch-gesellschaftliche Verantwortungsbewusstsein als Künstler, so dass Henze sich in anderen Rollen, z.B. als Lehrer, Mentor oder künstlerischer Leiter, wiederfand. Deshalb ist diese Phase der 1960er und 1970er Jahre wichtig für Henze. Jedoch bringen zwei Punkte die Verfasserin dazu, kritisch über sein Schaffen in dieser Zeit nachdenken. Zuerst zeigte Henze seine Originalität bei der Verwendung der neuen Elemente nicht vollständig. Obwohl er über den Einfluss von anderem Zusammenhang erklärt, können das verwendete Tonmaterial und die Spieltechniken ihre Ähnlichkeit mit Errungenschaften zeitgenössischer, avantgardistischer Komponisten nicht leugnen.³²³ Die besondere Behandlung der musikalischen Semantik immer im Hinterkopf, hat Henze diese Elemente nach seinem Bedürfnis „weiterentwickelt und im Sinne einer politischen Ästhetik umfunktioniert“³²⁴, wie in den Werken der *action music* zu sehen, und dies wird als seine kompositorische Leistung anerkannt. Jedoch ist es möglich, dass die Verwendung des bereits vorhandenen Materials es erschwerte, seine Willensstärke

³²³ Über seine musikalische und technische Entwicklung siehe S. 44f.

³²⁴ Jungheinrich: „Professionalität und Parteilichkeit“, S. 30.

zur Erneuerung zu erkennen. Der zweite Kritikpunkt ist, dass Henze keine spezielle Form des Konzepts kreierte, sondern einen Kompromiss mit der Tradition schloss. Für jemanden wie Henze, der den Schönheitsbegriff der musikalischen Tradition verinnerlicht hat und diese gut pflegte, kann aus einer neuen Kombination mit der Tradition eine schöpferische Vertiefung entstehen, zumal er nach den Experimenten wieder zur Tradition zurückkehrte. Solch eine Auffassung kann aber auch seine passive Anschauung gegenüber der Erneuerung illustrieren. Die zwei genannten Kritikpunkte charakterisieren Henze, trotz der in mancher Hinsicht fortschrittlichen Schaffensphase von 1966 bis 1976, als Traditionalist.

Nach *River* griff Henze in den nachfolgenden Werken wie *The English Cat* (1980 - 1983, UA 1983) oder *Das verratene Meer* (1986 - 1989) formal und musiksprachlich auf die traditionelle Oper zurück. Das Konzept der *action music* hatte auf das weitere Schaffen Henzes keinen Einfluss mehr. Darüber hinaus kann Henzes kompositorisches Werk vor allem durch die oben genannten zwei kritischen Argumente keine große Wirkung auf die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts beanspruchen. Jedoch hängt der künstlerische Wert nicht allein von der Frage nach dem Einfluss ab. Henzes Konzept *action music* ist ein konkreter und adäquater Entwurf für die, sich durch aktives politisches Engagement auszeichnende und bedeutendste Phase im gesamten Schaffen des Komponisten.

5. Anhang

5.1 Quellenverzeichnis

5.1.1 Autographen aus der Sammlung von Hans Werner Henze der Paul Sacher Stiftung, Basel

El Cimarrón, Rezital für vier Musiker (Mikrofilm Nr. 561, S. 392 - 583)

- Particell (Entwurf)
- Partitur (Reinschrift)
- Baritonstimme (Reinschrift von Jorge Berroa del Rio mit Koorekturen von Hans Werner Henze; spanisch)
- Tabelle der Schlagzeugnotation

Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer
(Mikrofilm Nr. 569, S. 366 - 475)

- Particell (Entwurf)
- Partitur (Reinschrift)

*Zweites Violinkonzert für Soloeiger, Tonband, Bass-Bariton und 33
Instrumentalisten* (Mikrofilm Nr. 467, S. 937 - 974)

- Reihentabelle
- Formplan
- Orchesteraufstellung
- Particell (Entwurf)
- Partitur (Reinschrift) (Mikrofilm Nr. 168, S. 284 - 343)
- Partitur (Musikdruck mit hss. Korrekturen und Dirigenteintragungen)
(Mikrofilm Nr. 568, S. 960 - 1069)

La Cubana oder Ein Leben für die Kunst, Vaudeville in 5 Bildern
(Mikrofilm Nr. 561, ab S. 888)

- Skizzen
- Particell (Entwurf)
- Partitur (Reinschrift mit Einklebungen)
- Szenario (Typoskript: Fotokopie mit hss. Eintragungen von Hans Werner Henze und von fremder Hand)
- Texte (Typoskripte: Fotokopie mit hss. Skizzen, Korrekturen und andere Eintragung von Hans Werner Henze; deutsch und englisch)

- Inhaltsangabe (detusch)

We come to the River (Mikrofilm Nr. 500, S. 548 - Nr. 501, S. 000 - 461)

- Reihentabellen
- Skizzen
- Particell (Entwurf)
- Partitur (Reinschrift)
- Besetzungsliste und Plan der Orchesteraufstellung
- Texte

5.1.2 Schriften von Henze

Undine. Tagebuch eines Balletts, München 1959.

Essays, Mainz 1964.

Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955 - 1975, München 1976.

Schriften und Gespräche 1955 - 1979, Berlin 1981.

Die Englische Katze. Ein Arbeitstagebuch 1978 - 1982, Frankfurt am Main 1983.

Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955 - 1984, erweiterte Neuauflage, München 1984 [*Musik und Politik*].

Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen, Frankfurt am Main 1996 [*Reiselieder*].

„Einige Beobachtungen und Hinweise betreffend die Aufführungspraxis meiner Werke“, in: *Das Orchester* 4/1987, S. 380 - 382.

5.2 Benutzte Partituren von Henze

Doppio Concerto für Oboe, Harfe und Streicher, Partitura, Mainz 1967.

Das Floß der Medusa, Oratorio volgare e militare in due parti, Studien-Partitur, Mainz 1970.

2. *Konzert für Klavier und Orchester*, Studien-Partitur, Mainz 1969.

Sinfonia N.6 für zwei Kammerorchester, Studien-Partitur, Mainz 1970.

Versuch über Schweine für Stimme und Orchester, Studien-Partitur, Mainz 1970.

Compases para preguntas ensimismadas. Music for Viola an 22 Players, Studien-Partitur, Mainz 1971.

El Cimarrón, Rezital für vier Musiker, Studien-Partitur, Mainz 1972.

Zweites Violinkonzert für sologeiger, tonband, baß-bariton und 33 Instrumentalisten, Studien-Partitur, Mainz 1973 [*Zweites Violinkonzert*, Partitur].

Stimmen, Studien-Partitur, Mainz 1974.

La Cubana oder Ein Leben für die Kunst, Vaudeville in 5 Bildern, Partitur, Mainz 1974 (unveröffentlicht, Leihmaterial von Schott).

Tristan. preludes für klavier, tonbänder und orchester, Studien-Partitur, Mainz 1975.

We come to the River, Studien-Partitur, Mainz 1976.

Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer, Partitur, Mainz 1977 (unveröffentlicht, Leihmaterial von Schott).

(Alle Partituren sind von © Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz - Germany.)

5.3 Literatur

Aurbacher-Liska, Hanna: *Die Stimme in der neuen Musik. Notation und Ausführung erweiterter Gesangstechnik*, Wilhelmshaven 2003.

Banham, Martin (Hg.): *The Cambridge Guide To Theatre*, Cambridge 1995.

Bartolozzi, Bruno: *new sounds for woodwind*. Oxford University Press, London 1967 (Deutsche Ausgabe: *Neue Klänge für Holzblasinstrumente*, Mainz 1971).

Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft* (= Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 29), Tübingen 1999.

Becker, Peter: „... die Freude liegt in der Bewegung’. Dialektische Überlegungen zum Schaffen von Hans Werner Henze“, in: *Musik und Bildung* 12/1986, S. 1046 - 1053.

Berger, Gregor: „Henzes zweites Klavierkonzert“, in: *Melos* 1/1973, S. 33 - 40.

Bielefeld, Christian: „ ‚Merkwürdige, zarte sinnliche Erregung.’ Psychoanalytische Wege zur frühen Musikästhetik Hans Werner Henzes“, in: *Musik & Ästhetik* 10. Jg., H. 37, 2006, S. 41 - 56.

Bitter, Christof (Hg.): *Intervall und Zeit. Bernd Alois Zimmermann. Aufsätze und Schriften zum Werk*, Mainz 1974.

Bond, Edward: „Gewalt und der Zustand der Gesellschaft“, in: *Der Komponist Hans Werner Henze. Alte Oper Frankfurt, Frankfurter Feste ‘86*, hg. von Dieter Rexroth, Mainz 1986, S. 172 - 173.

Borris, Siegfried: „Hans Werner Henze - Ein esoterischer Lyriker auf Revolutionskurs“, in: *Musik und Bildung* 10/1978, S. 77 - 87.

Ders.: „Komponist und Mitwelt. Der Komponist als Seismograph wider Willen“, in: *Musik und Bildung* 2/1978, S. 701 - 706.

Brauneck, Manfred: *Klassiker der Schauspielregie. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert*, Hamburg 1988.

Ders.: *Theater im 20. Jahrhundert*, Hamburg 1986.

Brecht, Bertolt: *Schriften zum Theater*, Frankfurt am Main 1987.

Ders.: „Über experimentelles Theater“, in: *Klassiker der Schauspielregie. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert*, hg. von Manfred Brauneck, Hamburg 1988, S. 410 - 418.

Brouwer, Leo: „Die Avantgarde in der kubanischen Musik“, in: *Melos* 6/1974, S. 345 - 346.

Brüstle, Christa: „Performance/Performativität in der neuen Musik“, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 10, 1/2001, S. 271 - 283.

Brzoska, Matthias: „Von der Latenz zur Evidenz. Experimentelles Musik-Theater bei Dieter Schnebel“, in: *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 - 1980)* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 41), hg. von Christoph-Helmut Mahling und Kristina Pfarr, Mainz 2001, S. 271 - 277.

Budde, Elmar: „*Chronist mit beschränkter Haftung*“ oder *Musik zur Un-Zeit über Mauricio Kagel*, Wien 2003.

Ders.: „Zitat, Collage, Montage“, in: *Die Musik der sechziger Jahre*, (= Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 12), hg. von Rudolf Stephan, Mainz 1972, S. 26 - 36.

Ders.: „Musik jenseits von Fortschritt und Geschichte - Zur Musik der 70er Jahre“, in: *Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung 1981 in Bayreuth*, hg. von Christoph-Helmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel 1984, S. 192 - 195.

Buhmann, Detlef: *Edward Bond. Theater zwischen Psyche und Politik* (= Europäische Hochschulschriften, Bd. 185), Frankfurt am Main 1988.

Burde, Wolfgang: „Tradition und Revolution in Henzes musikalischem Theater“, in: *Melos/NZ* 4/1976, S. 271 - 275.

Ders.: „Volkstümlichkeit und Avantgarde. Überlegungen zum neueren Schaffen von Hans Werner Henze“, in: *Avantgarde und Volkstümlichkeit* (= Veröffentlichung für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt Bd 15.), Mainz 1975, S. 36 - 46.

Dahlhaus, Carl: „Thesen über engagierte Musik“, in: *NZ* 1/1972, S. 3 - 8.

Ders.: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, 6 Bände, München 1989.

Danler, Karl-Robert: „Gespräch mit Hans Werner Henze“, in: *Das Orchester* 3/1972, S. 137 - 138.

Ders.: *Henzes nostalgische Moderne. Uraufführung von „La Cubana“ im Gärtnerplatztheater*, in: *Das Orchester* 23/1975, S. 457 - 458.

Danuser, Hermann: „Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert“, in: *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Danuser und Günter Katzenberger, Laaber 1993, S. 11 - 21.

Ders. (Hg.): *Musiktheater Heute*. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001, Mainz 2003.

Dibelius, Ulrich: „Hans Werner Henze. Stationen seiner Musik“, in: *Frankfurter Hefte* 21/1966, S. 192 - 198.

Ders.: „Musikalische Räume zwischen Imagination und Realität mit Hinweisen auf Xenakis, Dallapiccola, Henze und Schwertsik“, in: *Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Hartmut Krones, Wien 2003, S. 267 - 273.

Ebbeke, Klaus: *Zeitschichtung. Gesammelte Aufsätze zum Werk von Bernd Alois Zimmermann*, Mainz 1998.

Enzensberger, Hans Magnus: *Gedichte 1950 - 1985*. Frankfurt am Main 1986.

Ders.: „Widersprüche. Einige Gesichtspunkte zu dem Vaudeville *La Cubana* oder *Ein Leben für die Kunst*“, in: Beiheft der CD-Aufnahme von *La Cubana* oder *Ein Leben für die Kunst*, Wergo 1989.

Fischer, Erik: *Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden 1982.

Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Bd. 1, Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 1988.

Flammer, Ernst Helmuth: „Form und Gehalt III. Eine Analyse von Hans Werner Henzes *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer*“, in: *Melos/NZ* 1978, S. 486 - 495.

Flors, Constantin: „Musik muß zur Sprache Werden. Über Hans Werner Henze“, in: *Musik als Botschaft*, Wiesbaden 1989, S. 165 - 169.

Ders.: „Und immer wieder für eine bessere Welt. Annäherungen an den Komponisten Hans Werner Henze“, in: *Das Orchester* 3/2003, S. 38 - 44.

Foesel, Karl: „Nürnberg zeigt Henzes *Floß* als theatralische Imagination“, in: *Melos* 39/1972, S. 232 - 234.

Frobenius, Wolf: „Gestische Musik. Zur Frühgeschichte des Begriffs“, in: *Musik - zu Begriff und Konzepten*. Berliner Symposion zum Andenken an Eggebrecht, hg. von Michael Beiche und Albrecht Riethmüller, München 2006, S. 115 - 121.

Geitel, Klaus: *Hans Werner Henze*, Berlin 1968.

Gier, Albert: „Sprachskepsis und Sprachverlust im zeitgenössischen Musiktheater“, in: *Musiktheater heute*. Internationales Symposion der Paul Sacher Stiftung Basel 2001, hg. von Hermann Danuser, Basel 2003, S. 63 - 83.

Glaser, Hermann: *Die Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland*, 3 Bde., Frankfurt am Main 1990.

Gutknecht, Dieter: „Die Form des ‚idealen‘ Musikraums. Zu Karlheinz Stockhausens Musiktheater-Konzeptionen“, in: *Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Hartmut Krones, Wien 2003, S. 103 - 110.

Ders.: „Konkreter und musikalischer Raum in Stockhausens Oper *Licht*“, in: *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 - 1980)* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 41), hg. von Christoph-Helmut Mahling und Kristina Pfarr, Mainz 2001, S. 291 - 297.

Hamm, Peter: „Elitär oder revolutionär?“, in: *Konkret*, Juli o. J., S. 43 - 45.

Hatten, Robert S.: “Pluralism of theatrical genre and musical style in Henze’s *We come to the River*”, in: *Perspectives of New Music*, Volume 28 No.2, Summer 1990, S. 292 - 311.

Häusler, Josef: „Hans Werner Henze und sein Werk für die zeitgenössische Musik“, in: *Universitas* 30, 2/1975, S. 1147 - 1154.

Heinemann, Rudolf: „Das neue Musiktheater zwischen Absurdität und Engagement“, in: *Melos* 37/1970, S. 406 - 412.

Heise, Helga: „Annäherung an ein unkonventionelles Stück. Hans Werner Henze: 2. Violinkonzert“, in: *Zeitschrift für Musikpädagogik*, 1/1982, S. 14 - 38.

Heister, Hanns-Werner/Lück, Hartmut/Petersen, Peter (Hg.): „*Stimmen*“ für *Hans Werner Henze. Die 22 Lieder aus „Voices“*, Mainz 1996.

Helms, Hans G.: „Voraussetzungen eines neuen Musiktheaters“, in: *Melos* 34/1967, S. 118 - 130.

Henneberg, Claus H. (Hg.): *El Cimarrón. Ein Werkbericht von H. M. Enzensberger, H. W. Henze, W. Pearson, K. Zöller, L. Brouwer und T. Yamashita*, Mainz 1971.

Herbort, Heinz Josef: „Die Folge der Vereinsamung. Gespräch mit dem Komponisten Hans Werner Henze“, in: *Die Zeit*, 17. August 1979.

Herget, Kurt: *Poesie und Revolution im Werk Edward Bonds* (= Europäische Hochschulschriften, Bd. 214), Frankfurt am Main 1992.

Hillebrand, Jörg: „Ein politischer Musiker. Gespräch mit Henze“, in: *Fonoforum* 7/2000, S. 28 - 32.

Ders.: „Politisch inkorrekt“, in: *Fonoforum* 7/2000, S. 33 - 34.

Hoffmann, Hilmar: „Musiktheater morgen“, in: *Musica* 29/1975, S. 297 - 300.

Hopf, Helmuth/Sonntag, Brunhilde: „Interview mit Hans Werner Henze“, in: *Zeitschrift für Musikpädagogik* 1/1982, S. 3 - 12.

Hüppe, Eberhard: „We Come to the River“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, hg. von Carl Dahlhaus, München 1989, S. 10 - 13.

Iden, Peter: *Edward Bond*, Hannover 1973.

Irvine, Maurice: „Henze schreibt für das amerikanische Fernsehen“, in: *Melos* 4/1974, S. 228 - 230.

Jost, Ekkehard: *Formen in der Neuen Musik* (= Veröffentlichung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 33), Mainz 1992.

Jungheinrich, Hans-Klaus: „Hans Werner Henze“, in: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, hg. von Udo Bermbach, Stuttgart 2000, S. 557 - 572.

Ders.: „Professionalität und Parteilichkeit. Tradition und Innovation in Hans Werner Henzes *We Come To The River*“, in: *Musik im Untergang*, hg. von Jungheinrich und Luca Lombardi, München 1977, S. 21 - 32.

Ders. (Hg.): *im laufe der zeit. Kontinuität und Veränderung bei Hans Werner Henze*, Mainz 2002.

Kager, Reinhard: „Der einsame Rebell. Hans Werner Henze und die Darmstädter Avantgarde“, in: *im laufe der zeit. Kontinuität und Veränderung bei Hans Werner Henze*, hg. von Hans-Klaus Jungheinrich, Mainz 2002, S. 11 - 21.

Keller, Hans: „Drowning in *The River*“, in: *Opera September* 1976, S. 817 - 823.

Keller, Hans-Jürgen: „Hans Werner Henze und Hans Magnus Enzensberger. Anmerkungen zu einem ästhetischen und politischen Diskurs“, in: *Hans*

Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg 28. bis 30. Juni 2001, hg. von Peter Petersen, S. 231 - 239.

Kelterborn, Rudolf: „Funktion und Wirkung des zeitgenössischen Musiktheaters“, in: *Melos* 41/1974, S. 21 - 23.

Ders.: „Musiktheatermusik in unserer Zeit“, in: *Musiktheater heute*. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001, hg. von Hermann Danuser, Basel 2003, S. 33 - 46.

Kesting, Marianne: „Musikalisierung des Theaters. Theatralisierung der Musik“, in: *Melos* 3/1969, S. 101 - 109.

Kerstan, Michael/Wolken, Clemens (Hg.): *Hans Werner Henze. Komponist der Gegenwart*, Henschel 2006.

Kirchert, Kay-Uwe: *Das Floß der Medusa. Reale und bildnerische Hintergründe in Hans Werner Henzes Oratorium*. Archiv für Musikwissenschaft LVII, 2000, S. 264 - 285.

Döhring, Sieghart/Kirsch, Winfried (Hg.): *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters*, Laaber 1991.

Klüppelholz, Werner: „El Cimarrón - eine didaktische Analyse für die Sekundarstufe II“, in: *Musik und Bildung* 10/1078, S. 95 - 104.

Ders.: *Sprache als Musik: Studien zur Vokalkomposition bei Karlheinz Stockhausen, Hans G. Helms, Mauricio Kagel, Dieser Schnebel und György Ligeti*, 2. Aufl., Saarbrücken 1995.

Kneif, Tibor: „Zur Semantik des musikalischen Zitat“, in: *NZ* 1/1973, S. 3 - 9.

Koch, Gerhard R.: „Auf der Suche nach der Wirklichkeit. Der Weg Hans Werner Henzes“, in: *ÖMZ* 33/1978, S. 199 - 203.

Ders.: „Der Rückgriff als Ausbruch, Hans Werner Henze Liederzyklus *Voices*“, in: *Musik im Übergang*, hg. von Hans-Klaus Jungheinrich und Luca Lombardi, München 1977, S. 33 - 40.

Koebner, Thomas: *Handlungen mit Musik. Die Oper als Zeitspiegel, Leidenschaftsdrama, Gesamtkunstwerk*, Salzburg 1993.

Kolleritsch, Otto (Hg.): *Musik zwischen Engagement und Kunst* (= Studien zur Wertungsforschung, Bd. 3), Graz 1972.

Konold, Wulf: „Hans Werner Henzes *We come to the river*“, in: *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 - 1980)* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 41), hg. von Christoph-Helmut Mahling und Kristina Pfarr, Mainz 2001, S. 95 - 103.

Ders.: „Musik zwischen Sprache und Aktion“, in: *Musica* 25/1971, S. 453 - 457.

Ders.: „Oper - Anti-Oper - Anti-Anti-Oper“, in: *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel* 2001, hg. von Hermann Danuser, Basel 2003, S. 47 - 60.

Kostakeva, Maria: *Die imaginäre Gattung. Über das musiktheatralische Werk G. Ligetis*, Frankfurt am Main 1996.

Krellmann, Hanspeter/Schläder, Jürgen (Hg.): *Theater ist ein Traumort. Opern des 20. Jahrhunderts von Janáček bis Widmann*, Berlin 2005.

Ders.: „Moderne Oper - zeitgenössischen Oper - zeitgerechte Oper?“, in: *Musica* 31/1971, S. 119 - 125.

Krieger, Georg/Stroh, Wolfgang Martin: „Probleme der Collage in der Musik aufgezeigt am 3. Satz der ‚Sinfonia‘ von Luciano Berio“, in: *Musik und Bildung* 5/1971, S. 229 - 235.

Krones, Hartmut (Hg.): *Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Wien 2003.

Ders. (Hg.): *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Wien 2001.

Kühn, Clemens: *Das Zitat in der Musik der Gegenwart*, Hamburg 1972.

Linke, Manfred (Hg.): *Theater 1967 - 1982*, Berlin 1983.

Lotz, Hans-Georg: *Zugang zur Musik der Gegenwart. Eine Theorie ihrer Elemente*, Zürich 1979.

Maehder, Jürgen: „Zitat, Collage, Palimpsest. Zur Textbasis des Musiktheaters bei Luciano Berio und Sylvano Bussotti“, in: *Musiktheater heute*. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001, hg. von Hermann Danuser, Basel 2003, S. 97 - 133.

Mahling, Christoph-Hellmut/Pfarr, Kristina (Hg.): *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 bis 1980)* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 41), Tutzing 2002.

Makowsky, Janos A.: „Münchhausens Theorem und seine Bedeutung für die Musik und Musikwissenschaft“, in: *Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik II*, hg. von Hans Werner Henze, Frankfurt am Main 1981, S. 278 - 307.

Martin, Christian: *Die Operette als Singspiel der Gesellschaft. Franz Lehárs ‚Die lustige Witwe‘. Versuch einer sozialen Theorie der Operette*, Frankfurt am Main 1988.

Massow, Albrecht von: „Tonkörper - ein engenständiger Parameter der Wesensbestimmung und der Analyse von Musik?“, in: *Musik - Zu Begriff und Konzepten*. Berliner Symposium zum Andenken an Eggebrecht, hg. von Michael Beiche und Albrecht Riethmüller, München 2006, S. 123 - 133.

Mattenklott, Caroline: *Figuren des Imaginären zu Hans Werner Henzes. Le miracle de la rose*, Hamburg 1996.

Matthews, David: „Henze’s El Cimarrón“, in: *Tempo* 94/1970, S. 24 - 26.

Mauser, Siegfried (Hg.): *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 14), Laaber 2002.

Ders.: „Von großen Erzählungen und aphoristischen Tendenzen. Textdramaturgische Strategien im aktuellen Musiktheater“, in: *Musiktheater heute*. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001, hg. von Hermann Danuser, Basel 2003, S. 85 - 95.

Monk, Egon: „Der Einfluß Brechts“, in: *Zeitgenössisches Musiktheater Hamburg 1964*, Internationaler Kongress, Hamburg 1966.

Moor, Paul: „Hans Werner Henze’s Wearisome Way“, in: *The Times*, October 6/1971.

Mosch, Ulrich: „Autonome Musikdramaturgie. Über Wolfgang Rihms Séraphin-Projekt“, in: *Musiktheater heute*. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001, hg. von Hermann Danuser, Basel 2003, S. 213 - 234.

Motte, Diether de la: „Hans Werner Henze - der Komponist als Dramaturg“, in: *NZ* 125/1964, S. 138 - 141.

Nyffeler, Max: „Einem neuen Realismus auf der Spur. Die Wandlungen des Komponisten Hans Werner Henze“, in: *NZ* 145/1984, S. 15 - 19.

Pauli, Hansjörg: Für wen komponieren sie eigentlich?, Frankfurt am Main 1971.

Petersen, Peter/Floros, Constantin/Marx, Hans Joachim (Hg.): *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 10), Laaber 1988.

Petersen, Peter: „Friedensvision in der Musik von Hans Werner Henze“, in: *Vom hörbaren Frieden*, hg. von Hartmut Lück und Dieter Senghaas, Frankfurt am Main 2005, S. 239 - 266.

Ders.: *hans werner henze. ein politischer musiker. zwölf vorlesungen*, Hamburg 1988.

Ders.: *Hans Werner Henze. Werke der Jahre 1984 - 1993*, Mainz 1995.

Ders.: „Tanz-, Jazz- und Marschidiome im Musiktheater Hans Werner Henzes. Zur Konkretisierung des Stilbegriffs ‚musica impura‘“, in: *Musiktheorie* 4/1995, S. 73 - 86.

Ders.: „We come to the River - Wir erreichen den Fluß. Hans Werner Henzes Opus magnum aus den ‚politischen‘ Jahren 1966 bis 1976“, in: *Hans Werner Henze*. Internationales Henze-Symposium am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg 28. bis 30. Juni 2001 (= Hamburger Jahrbuch für

Musikwissenschaft, Bd. 20), hg. von Peter Petersen, Frankfurt am Main 2003, S. 25 - 40.

Puhlmann, Albrecht: „Zerrissen und Zerreißungsmächtig. Zur Aktualität der ‚Bassariden‘ von Hans Werner Henze“, in: *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 10), Laaber 1988, S. 205 - 213.

Reinighaus, Frieder/Schneider, Katja/Sanio, Sabine (Hg.): *Experimentelles Musik- und Tanztheater* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 7), Laaber 2004.

Rennicke, Rafael: „augenschmerz und sonnenhymnen. im widerspiel des unmöglichen mit dem möglichen: Hans Werner Henzes Suche nach Schönheit“, in: *NZ* 168/2007, S. 26 - 31.

Rexroth, Dieter: „Theater und Wirklichkeit am Beispiel von Henzes ‚Wir erreichen den Fluss‘“, in: *Der Komponist Hans Werner Henze. Alte Oper Frankfurt*, Frankfurter Feste '86, hg. von Dieter Rexroth, Mainz 1986, S. 175 - 180.

Ders. (Hg.): *Der Komponist Hans Werner Henze. Alte Oper Frankfurt. Frankfurter Feste '86*, Mainz 1986.

Ders.: „Ich begreife mich in der Schönberg-Tradition“. Hans Werner Henze im Gespräch, in: *NZ* 147/1986, S. 23 - 27.

Riethmüller, Albrecht: „‚Reine Musik‘ im Widerstreit. Zur Wandelbarkeit eines Begriffs“, in: *NZ* 1988, S. 12 - 18.

Ders.: „Zum Ausdruck ‚szenische Musik‘“, in: *Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung 1981 in Bayreuth*, hg. von Cristoph-Helmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel 1984, S. 197 - 199.

Ders.: „Zur Politik der unpolitischen Musik“, in: *Europäische Musikgeschichte*, Bd. 2, hg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher und Giselher Schubert, Kassel 2002, S. 1079 - 1113.

Ringger, Rolf Urs: „Hans Werner Henze und das Theater“, in: *Schweizerische Musikzeitung* 108/1968, S. 381 - 386.

Ders.: „Musik zum Hören und Sehen“, in: *Tages Anzeiger Zürich*, 7. November 1972.

Roschitz, Karlheinz: „Sprache - Musik - Gestus: Musiktheater“, in: *Wort und Wahrheit* 25/1970, S. 519 - 527.

Ruf, Wolfgang: „Mauricio Kagels *Die Erschöpfung der Welt*“, in: *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 - 1980)* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 41), hg. von Christoph-Helmut Mahling und Kristina Pfarr, Mainz 2001, S. 279 - 290.

Ders.: „Zur Situation des Musiktheaters“, in: *Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung 1981 in Bayreuth*, hg. von Cristoph-Helmut Mahling und Sirgid Wiesmann, Kassel 1984, S. 195 - 196.

Rupprecht, Martin: „Bühnenbildnerie für Neues Musiktheater. Erfahrungen in sechs Arbeitsberichten“, in: *NZ* 140/1979, S. 359 - 364.

Sacher, Reinhard Josef: *Musik als Theater. Tendenzen zur Grenzüberschreitung in der Musik 1958 bis 1968*, Regensburg 1985.

Salvatore, Gastón: *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer*, Gedichte, Neuwied und Berlin 1971.

Schaal, Hans-Jürgen: „Musik aus dem Geiste des Theaters. Hans Werner Henze zum 70. Geburtstag“, in: *Das Orchester* 44/1996, Heft 11, S. 7 - 11.

Schaefer, Niels: „Plädoyer für eine Wiederentdeckung. Hans Werner Henzes *El Cimarrón* im Unterricht der Sekundarstufe II“, in: *Musik und Bildung* 6/1997, S. 18 - 25.

Schläder, Jürgen: „Die Tragödie schließt glücklich. Zur künstlerischen Struktur von Henzes *Venus und Adonis*“, in: *Theater ist ein Traumort. Opern des 20. Jahrhunderts von Janáček bis Widmann*, hg. von Hanspeter Krellmann und Jürgen Schläder, Berlin 2005, S. 225 - 229.

- Schmidt, Christian Martin: „Über die Unwichtigkeit der Konstruktion. Anmerkungen zu Hans Werner Henzes 6. Sinfonie“, in: *Melos/NZ* 4/1976, S. 275 - 280.
- Schmidt, Stephan Sebastian: *Opera Impura. Formen engagierter Oper in England*, Trier 2002.
- Schnabel, Ernst: *Das Floß der Medusa. Text zum Oratorium von Hans Werner Henze. Zum Untergang einer Uraufführung. Postscriptum*, München 1969.
- Schnebel, Dieter: „Experimentelles Musiktheater“, in: *Das Musiktheater - Exempel der Kunst* (= Studien zur Wertungsforschung Bd. 38), hg. von Otto Kolleritsch, Graz 2001, S. 14 - 24.
- Ders.: „Neue Weltmusik - Tendenzen und Probleme zeitgenössischer Musik“, in: *Universitas* 30/1975, S. 701 - 708.
- Ders.: *Denkbare Musik. Schriften 1952 - 1972*, Schauberg 1972.
- Schneider, Herbert (Hg.): *Das Vaudeville. Funktionen eines multimedialen Phänomens* (= Musikwissenschaftliche Publikationen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, Bd. 7), Hildesheim 1996.
- Schneiders, Heinz-Ludwig: „Die Zeitgenössische Jazz-Musik und die deutsche Jazz-Szene“, in: *Universitas* 30/1975, S. 807 - 811.
- Schönbach, Dieter: „Neue Aspekte für das totale Theater“, in: *Melos* 38/1971, S. 138 - 144.
- Schottler, Wolfram: *Die Bassariden von Hans Werner Henze*, Trier 1992.
- Schuler, Manfred: „Zu Bernd Alois Zimmermanns Oper als ‚totalem Theater‘“, in: *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 - 1980)* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 41), hg. von Christoph-Helmut Mahling und Kristina Pfarr, Mainz 2001, S. 117 - 122.
- Schultz, Klaus (Hg.): *Hans Werner Henze. Eine Auswahl von Klaus Schultz*, Bonn 1976.

Schulz, Reinhard: „Das Zitat als Ausweg“, in: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, hg. von Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller, Ludwig Pfaffenhofen 1990, S. 413 - 417.

Schwinger, Wolfram: „Neue Beweggründe, andere Träume. Hans Werner Henzes Weg zum *Floß der Medusa*“, in: *Die Befreiung der Musik. Ein Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Franz Xaver Ohnesorg, Köln 1994, S. 132 - 139.

Sonntag, Brunhilde: *Untersuchungen zur Collagentchnik in der Musik des 20. Jahrhunderts* (= Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft, Bd. 3), Regensburg 1977.

Spinola, Julia: „Das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang. Perspektive des Henzeschen Musiktheaters“, in: *im laufe der zeit. Kontinuität und Veränderung bei Hans Werner Henze*, hg. von Hans-Klaus Jungheinrich, Mainz 2002, S. 77 - 88.

Stephan, Rudolf: „Sichtbare Musik“, in: *Der Berliner Germanistentag*, hg. von Karl Heinz Borck und Rudolf Henss, Heidelberg 1970, S. 90 - 99.

Ders.: *Die Musik der 60er Jahre* (= Veröffentlichung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 12), Mainz 1972.

Stoianova, Ivanka: „Rihm und Artaud: das Musik-Theater der Grausamkeit“, in: *Musik-Konzepte. Sonderband Wolfgang Rihm*, o. O. 2004, S. 135 - 151.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: „Hans Werner Henze, sein Werk und sein Aufstieg in der heutigen Musik“, in: *Universitas* 10/1969 S. 1031 - 1038.

Stürzbecher, Ursula: „Hans Werner Henze und seine Musik - Auszüge aus einem Werkstattgespräch“, in: *Universitas* 6/1973, S. 615 - 623.

Dies.: „Hans Werner Henze“, in: *Werkstattgespräche mit Komponisten*, Köln 1972, S. 106 - 120.

Dies.: *Werkstattgespräche mit Komponisten, Köln 1972.*

Taibon, Mateo: *Luigi Nono und sein Musiktheater*, Wien/Köln/Weimar 1993.

- Tadday, Ulrich (Hg.): *Hans Werner Henze. Musik und Sprache* (= Musik-Konzepte Bd. 132), Mainz 2006.
- Traber, Habakuk: „musik ergreift die fahnen. die skandale um henzes *floß der medusa* und nonos *intelleranza 1960*“, in: *NZ* 3/1993, S. 34 - 41.
- Vogt, Hans: *Neue Musik seit 1945*, 3. neubearb. und erw. Auflage, Stuttgart 1982.
- Wagner, Hans-Joachim: *Studien zu „Boulevard Solitude. Lyrisches Drama in 7 Bildern“ von Hans Werner Henze*, Regensburg 1988.
- Walsh, Stephan: *Hans Werner Henze: „El Cimarrón*“, in CD Beiheft (deutsch: Horst Leuchtmann), Aufnahme Deutsche Grammophon 1971.
- Wolfensperger, Peter: *Edward Bond: Dialektik des Weltbildes und dramatische Gestaltung*, Bern 1976.
- Wörner, Karl Heinrich: *Neue Musik in der Entscheidung*, Mainz 1954.
- Zahl, Robert von: „Emanzipation des Interpreten. William Pearson als Hans Werner Henzes *Cimarrón*“, in: *Musik-Kultur-Gesellschaft* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Bd. 156), hg. von Norbert Jers, Merseburger 1996, S. 166 - 177.
- Ders.: „Offenes Verhältnis zur Notierungsweise. Der Nachlaß von William Pearson“, in: *MusikTexte* 79/1999, S. 58 - 59.
- Zarius, Karl-Heinz: *Staatstheater von Mauricio Kagel*, Wien 1977.
- Zenck, Martin: „Antonin Artaud - Pierre Boulez - Wolfgang Rihm. Zur Re- und Transritualität im europäischen Musiktheater“, in: *Musiktheater heute*. Internationales Symposion der Paul Sacher Stiftung Basel 2001, hg. von Hermann Danuser, Basel 2003, S. 235 - 261.
- Ders.: „Begriff und Gattung der ‚Zeitoper‘ in B. A. Zimmermanns Oper *Die Soldaten*. Zur Simultanbühne als Wissensraum für das kulturelle Gedächtnis“, in: Bernd Alois Zimmermann (= Musik-Konzepte, Sonderband), hg. von Ulrich Tadday, München 2005, S. 25 - 40.

Ders.: „Entgrenzung der Gattungen Kammermusik und Szene in Werken von Michael von Biel, Mauricio Kagel, Bernd Alois Zimmermann und Luigi Nono“, in: *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 - 1980)* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 41), hg. von Christoph-Helmut Mahling und Kristina Pfarr, Mainz 2001, S. 123 - 142.

Zuber, Barbara: „Theatralische Aktionen in und mit Musik. Zum Handlungs- und Rollenbegriff in John Cages und Mauricio Kagels Musiktheater“, in: *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft* (= Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 29), hg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen 1999, S. 190 - 209.

Lebenslauf

Der Lebenslauf ist in der Online-Version
aus Gründen des Datenschutzes nicht enthalten

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende schriftliche Hausarbeit selbständig verfasst und keine andere als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind unter Angabe der Quellen kenntlich gemacht.

Seoul, im September 2009