

„Bruderschaft mit der Dichtkunst“. Beobachtungen am Skizzenmaterial zu Hans Werner Henzes Zweitem Klavierkonzert

von Marion Fürst

Dichtung ist für den Komponisten Hans Werner Henze eine wichtige Inspirationsquelle. Er versucht, Lyrik und Musik nicht nur in Vokalwerken miteinander zu verbinden, verfolgt er doch das ästhetische Konzept einer *musica impura* und betrachtet die Musik selbst als eine Sprache.

William Shakespeare gehört zu den Dichtern, die Henze besonders schätzt. Texte des englischen Klassikers machte Henze wiederholt zum Ausgangspunkt seiner Kompositionen. Seine Achte Sinfonie ist eine Art symphonische Dichtung, die die Komödie *A Midsummer Night's Dream* zum Vorwurf hat¹, im Gitarrenzyklus *Royal Winter Music* porträtiert Henze verschiedene Figuren aus Shakespeares Theaterstücken und vertont im Cellokonzert mit dem programmatischen Titel *Liebeslieder* u. a. das 128. Sonett sowie das Lied „Blow, blow, thou winter wind“ aus der Komödie *As You like it*. Diesen und vielen anderen Werken Henzes ist gemein, daß sie trotz ihrer Textbezogenheit reine Instrumentalwerke sind, in ihnen Sätze, „Gedanken, Bilder in Klangstrukturen“² übertragen wurden.

Das 1968 uraufgeführte Zweite Klavierkonzert ist ein frühes Beispiel für eine „instrumentale Vertonung von Lyrik“.³ Shakespeares 129. Sonett „The expense of spirit in a waste of shame“ war das außermusikalische formale Vorbild, auf das Henze bei der Gestaltung des dritten Teils seines Konzertes zurückgriff.

Th' expense of spirit in a waste of shame
Is lust in action; and till action, lust
Is perjur'd, murderous, bloody, full of blame,
Savage, extreme, rude, cruel, not to trust;
Enjoy'd no sooner but despised straight;
Past reason hunted, and no sooner had,
Past reason hated, as a swallow'd bait,
On purpose laid to make the taker mad –
Mad in pursuit, and in possession so;
Had, having, and in quest to have, extreme;
A bliss in proof, and prov'd, a very woe;
Before, a joy propos'd; behind a dream.

All this the world well knows; yet none knows well
To shun the heaven that leads men to this hell.

Über den dritten Teil des Zweiten Klavierkonzertes schrieb bereits Klaus Geitel, die Musik folge “den Kurven und Linien des Gedichts, einmal auf einem Wort, einem Begriff hämmernd und zeitvergessen insistierend, dann wieder eine ganze Phrase in der Geschwindigkeit ihrer gesprochenen Dauer vorbringend”.⁴ Gregor Berger, der 1973 eine Analyse des Zweiten Klavierkonzerts publizierte, bemerkte weniger präzise: “Das Sonett wird offenbar nicht eigentlich ‘vertont’, jedoch irgendwie in Musik umgesetzt.”⁵

Anhand des Skizzenmaterials läßt sich eine genaue Zuordnung vornehmen. Darüber hinaus lassen sich einige analytische Ergebnisse Bergers revidieren. So basiert das Stück nicht auf zwei Zwölftonreihen, die durch ein gemeinsames Initial verbunden sind, sondern nur auf einer der von Berger identifizierten Reihen. Die Oberstimme des Klaviers in Takten 7–12 bringt die Reihe in einer melodischen Form, die die Folge 3–6 wiederholt; die Unterstimme ist aus dem Tonmaterial des Umkehrungskrebses gestaltet.

Hans Werner Henze, Zweites Klavierkonzert, Klavier Takte 7–12.

Die Orchesterstimmen ab Takt 7 sind eine Weiterentwicklung der einleitenden Takte 1–6, die Henzes Angaben zufolge in Erinnerung an während eines Asienaufenthaltes gehörte japanische Hofmusik geschrieben wurden. Diese klangliche und dynamische Ausarbeitung des Sekundintervalls (klein und groß) in der Horizontalen und Vertikalen wird auch im weiteren Verlauf der Komposition immer neu variiert.⁶

Im folgenden soll an einzelnen Beispielen nachvollzogen werden, auf welche Art und Weise Shakespeares Sonett in Henzes Musik eingegangen ist.

Henzes Eintragungen im Skizzenmaterial enden mit der Textzeile “behind a dream”. Er hat demnach nicht das gesamte Gedicht verwendet, sondern nur die drei Quartette, nicht aber das Couplet.⁷ Schildern die drei Quartette das Gefangensein des Menschen in seiner sexuellen Triebhaftigkeit, so wird mit

den abschließenden Textzeilen “All this the world well knows ...” dem Gedicht eine verallgemeinernde Wendung gegeben.⁸ Henze interpretiert Shakespeares Sonett als “eine Verdammung der bacchantischen antiapollinischen Welt”.⁹

Korrespondierend mit den drei Quartetten des Sonetts, komponiert Henze eine dreiteilige musikalische Form, ergänzt um eine Einleitung (Takte 900–918) und eine Coda (Takte 1145–1183).¹⁰ Der musikalische Abschnitt, der den Text des zweiten Quartetts umsetzt (Takte 1055–1100), ist durch den *Marcia funebre*-Rhythmus deutlich von den anderen Teilen abgehoben. Musikalisch gestaltet Henze den Übergang vom zweiten zum dritten Quartett als Überlappung und entspricht damit der sprachlichen Gestaltung bei Shakespeare. So sind die Takte 1097–1100 mit dem Vermerk “Mad in pursuit” versehen, musikalisch wirken die im vierfachen *forte* gespielten Klänge aber als Abschluß der mit Takt 1087 begonnenen Umsetzung des Textes “On purpose laid to make the taker mad”.¹¹ Läßt sich das von Henze leicht abgewandelte Formmodell des Gedichts in der musikalischen Gliederung wiederfinden, so muß man des Komponisten Anmerkung relativieren, hier sei “jede Art von traditionellem Formbegriff aufgegeben”.¹²

Anhand des Skizzenmaterials läßt sich eine präzise Zuordnung der Textabschnitte oder auch einzelner Worte zu den entsprechenden Takten der Partitur feststellen. Das nachfolgende Schema gibt diese wieder.

Particell ¹³	Text ¹⁴	Partiturdruk	Dauer
S. 41	expense ¹⁵	T. 919–921	0.15
S. 41	of the spirit ¹⁶	T. 922–923	0.08
S. 41	in a waste	T. 923–927	0.18
S. 41	of shame	T. 928–934	0.19
S. 41+43	Is lust in action and till action	T. 934–950	1.48
S. 41+44	lust Is perjured	T. 951–952	0.16
S. 41+45	murderous	T. 953–960	0.23
S. 41+45	bloody	T. 960–961	0.07
S. 42+45	full of blame	T. 962–965	0.11
S. 42+45	savage	T. 966–970	0.11
S. 42+46	extreme	T. 971–977	1.25
S. 42+47–52	rude	T. 978–1033	1.38
S. 53	cruel	T. 1034–1045	2.08
S. 54	not to trust	T. 1046–1054	1.05
S. 54	Enjoyed no sooner; but despised straight	T. 1055–1061	0.32
S. 55	Past reason hunted	T. 1062–1073	0.17
S. 56	and no sooner had	T. 1074–1079	0.30
S. 56	Past reason hated	T. 1080–1082	0.10
S. 57	as a swallowed bait	T. 1083–1086	0.14
S. 57/58	On purpose made ¹⁷ to make the taker mad	T. 1087–1096	0.33
S. 59	Mad in pursuit	T. 1097–1101	0.17
S. 59/60	and in possession so	T. 1101–1117	1.10
S. 60	Had, having	T. 1118–1123	0.27

S. 61	and in quest to have extreme	T. 1124–1127	0.15
S. 61	A bliss in proof and proved a very woe	T. 1128–1133	0.28
S. 61/62	Before, a joy proposed	T. 1134–1140	0.41
S. 62	behind, a dream	T. 1142–1146	0.20

Schema: Zuordnung des Sonetts “The expense of spirit in a waste of shame” zur Musik in Teil III. Um eine Vorstellung von den Proportionen der einzelnen Abschnitte zu geben, wurden ungefähre Zeitangaben hinzugefügt, die sich auf die Einspielung mit dem Pianisten Christoph Eschenbach und dem London Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Hans Werner Henze beziehen.

Der Text wird auf unterschiedlichste Art in Musik umgesetzt. An einigen Stellen legt die Textunterlegung nahe, daß Henze die Gedichtzeilen in melodischer Weise vertont, als ob es sich um eine Liedkomposition handelte (vgl. *Abbildung*, “of the spirit”).

Ein Beispiel für eine Vertonung einzelner Schlüsselworte in klangliche Chiffren bietet die Komposition der Verszeile “is lust in action, and till action, lust”.

Ein B-Dur-Dreiklang mit großer Sept steht für “lust”, ein durch *g* verfremdeter D-Dur 7-Klang für “action”. Die die beiden Akkorde verbindende Durchgangsnote *es* verweist auf das vermittelnde Wort “in” (vgl. *Abbildung*).

Entsprechend der sprachlichen Vorlage – Shakespeare meidet im zweiten Quartett jedes Prädikat – schreibt Henze im weiteren zu einzelnen Worten musikalische Abschnitte und reiht sie aneinander. Bei der musikalischen Ausarbeitung bezieht er auch das im ersten Teil bereits ausgearbeitete Tonmaterial der Zwölftonreihe erneut mit ein. So ist das Paukenostinato, mit dem die musikalische Umsetzung des Wortes “rude” eröffnet wird (Takt 978), aus den Reihentönen 1–3 gebildet. Der aggressive Charakter dieses Abschnittes entspricht dem Wortsinn. Nicht immer sind die Übereinstimmungen zwischen Sinn und Ausdruck so ohrenfällig, die musikalische Realisation des Wortes “cruel” (Takte 1034–1045) ist nur aus dem Kontrastprinzip erklärlich. Die Proportionen der Dauer eines gesprochenen Wortes entsprechen den musikalischen Verhältnissen nicht. Wertet man HENZES Komposition auch als eine Interpretation des Gedichtes, so läßt sich feststellen, daß die Vokabel “rude” durch die breite Ausarbeitung ein stärkeres Gewicht erhält als beispielsweise das Wort “bloody”.

Der vierstimmige Kanon bei der Textstelle “Past reason hunted” (Takte 1062 bis 1073) kann im Sinne einer Abbildung des Gejagtseins gedeutet werden; gleichwohl muß als Einschränkung hinzugefügt werden, daß die kanonische Satztechnik ein wesentliches Merkmal von HENZES Schreibweise ist und somit auch unabhängig vom Text gedacht sein kann.

Zum Verständnis von HENZES Musik ist das Wissen um die oben angedeuteten Verbindungen zwischen Wort und Musik nicht zwingend nötig. Gleichwohl lassen sich auf diese Weise wichtige Einblicke in den Schaffensprozeß des Komponisten gewinnen. Und auch ohne Kenntnis des Textes spürt man

Handwritten musical sketches for Hans Werner Henze's Second Piano Concerto, page 41. The sketches are organized into four systems of staves. The first system includes a treble clef staff with notes and a bass clef staff with chords and dynamics like 'p' and 'f'. The second system features a treble clef staff with notes and a bass clef staff with chords and dynamics like 'pp' and 'f'. The third system has a treble clef staff with notes and a bass clef staff with chords and dynamics like 'pp' and 'f'. The fourth system includes a treble clef staff with notes and a bass clef staff with chords and dynamics like 'pp' and 'f'. Various annotations in German and English are scattered throughout, such as 'Voll auf', 'et pause', 'warte', 'schau', 'echter', 'achan', 'as hic ritmi ostendi', 'nurtless', 'all registers', 'inno. highest', and 'soup of shps'. A circled letter 'A' is at the bottom center, and a circled '41' is at the bottom right.

Abbildung: Hans Werner Henze, Zweites Klavierkonzert, Skizzen, S. 41 (Sammlung Hans Werner Henze).

beim Hören etwas von dem Hin- und Hergerissensein, der Widersprüchlichkeit der Emotionen, die das Gedicht thematisiert. Starke Kontraste, Ausdrucksgegensätze, extreme dynamische Schwankungen auf engstem Raum, häufige Wechsel des Zeitmaßes gepaart mit scharf instrumentierten "Orchesterschreien"¹⁸ sorgen für diesen unmittelbaren Eindruck. Über das Zweite Klavierkonzert hatte Henze bemerkt: "Die Musik versucht, aus der Sprachlosigkeit und Abstraktion auszurechnen, in der eine gewisse Ästhetik sie noch gefangenhält."¹⁹ Bei diesem Versuch ist die "Bruderschaft mit der Dichtkunst"²⁰ eine entscheidende Hilfe.

- 1 Vgl. Peter Petersen, *Hans Werner Henze. Werke der Jahre 1984–1993*, Mainz 1995, S. 21.
- 2 Hans Werner Henze, "An eine Äolsharfe. Ein Tagebuch", in: *Der Komponist Hans Werner Henze. Ein Buch der Alten Oper Frankfurt*, hrsg. von Dieter Rexroth, Mainz [u.a.] 1986, S. 291–306, hier S. 294.
- 3 Henze selbst hat diesen Begriff eingeführt; vgl. Petersen, *Hans Werner Henze, Werke*, a.a.O., S. 270.
- 4 Klaus Geitel, *Hans Werner Henze. Leben und Werk bis 1968*, Berlin 1968, S. 152.
- 5 Gregor Berger, "Henzes Zweites Klavierkonzert", in: *Melos* 40 (1973), S. 33–40, hier S. 37.
- 6 U.a. auch zu Beginn des Teils III, Takte 900–918. Die Oktavlagen werden von Henze frei gewählt, so daß als Intervalle auch Septimen und Nonen erklingen können.
- 7 Das Sonett gliedert sich in drei vierzeilige Quartette und ein zweizeiliges Couplet.
- 8 Möglicherweise hat Henze aus diesem Grund das Couplet ausgespart.
- 9 Hans Werner Henze, *Musik und Politik, Schriften und Gespräche 1955–1984*, hrsg. von Jens Brockmeier, München 1984, S. 253.
- 10 Diese Untergliederung des dritten Teils unterscheidet sich von Bergers Vorschlag.
- 11 Den Korrekturen im Particell ist zu entnehmen, daß Henze den Text "Mad in pursuit and in possession so" zunächst den Takten ab 1102 zugeordnet, dann aber den Abschnitt "Mad in pursuit" vorgezogen hat.
- 12 Hans Werner Henze, *Musik und Politik*, a.a.O., S. 253.
- 13 Auf den Seiten 41 und 42 skizziert er seine musikalische Umsetzung des Textes bis zur Mitte der vierten Textzeile ("rude"), ab S. 43 schreibt er ein Particell und beginnt bei der Ausarbeitung mit der Textzeile "Is lust in action". Daher erscheinen im Folgenden bis zum Wort "rude" jeweils zwei Seitenangaben.
- 14 Henze handhabt Groß- und Kleinschreibung uneinheitlich. Für die Tabelle wurde der Text den Shakespeareschen Vorlagen angeglichen.
- 15 Henzes Eintragungen weichen in einigen Details von Shakespeares Text ab, hier original "Th' expense".
- 16 Original: "of spirit".
- 17 Original: "laid".
- 18 Vgl. Peter Petersen, *Hans Werner Henze. Ein politischer Musiker. Zwölf Vorlesungen*, Hamburg 1988, S. 179.
- 19 Zit. nach Berger, "Henzes Zweites Klavierkonzert", a.a.O., S. 37.
- 20 Diese Formulierung hat Hans Werner Henze in einem Gespräch mit Ursula Hübner in bezug auf seine *Liebeslieder* geprägt; vgl. Petersen, *Hans Werner Henze. Werke*, a.a.O., S. 270.