

ZUR EINFÜHRUNG

Hans Werner Henze, der nach musikalischen Studien in Braunschweig 1946 Schüler von Wolfgang Fortner und 1948 von dem französischen Schönberg-Schüler René Leibowitz wurde, danach vorwiegend in der praktischen Theaterarbeit stand, wird nachgerühmt, der interessanteste, vielseitigste und bedeutendste Vertreter der jungen Komponistengeneration Westdeutschlands zu sein. In der Tat ist er mit einer Reihe erfolgreicher Werke wie den Opern „Das Wundertheater“, „Boulevard Solitude“ (der Manon-Lescaut-Stoff), „Ein Landarzt“ (nach Kafka), „König Hirsch“, „Elegie für junge Liebende“, drei Sinfonien, einem Violinkonzert, der „Ode an den Westwind“ für Cello und Orchester, den „Fünf Neapolitanischen Liedern“ und anderem mehr hervorgetreten. In seinen frühesten Werken ist naturgemäß der Einfluß seines Lehrers Fortner, aber auch Strawinskis spürbar. Dann erschloß ihm Leibowitz die Komposition mit 12-einwärts gleichberechtigten Tönen, der er sich aber nicht dogmatisch zuwandte. Er selbst bekannte einmal: „Das Zwölftonproblem spielt in meiner Musik keine große Rolle, es war mir immer ein ausschließlich technisches Mittel. Mir ist es stets um die musikalische Substanz gegangen, besonders um das Melodische. In meinen ersten Stücken (bis zur 2. Sinfonie) war die Faktor simpler und oft primitiv, aber das Melodische – und, in zweiter Linie, das beständige Bestreben, das klangliche und harmonische Problem zu lösen – war vorherrschend.“ Dieses Bekenntnis nimmt für Henze ein, auch die Tatsache, daß er keineswegs zum extremen Flügel der sogenannten westlichen Avantgardisten gehört. Übrigens beteiligte er sich auch an einer bisher einmaligen Zusammenarbeit namhafter deutscher Komponisten der beiden deutschen Staaten, an der gemeinsam mit Paul Dessau, Rudolf Wagner-Régeny, Boris Blacher und Karl Amadeus Hartmann auf einen Text von Jens Gerlach geschriebenen „Jüdischen Chronik“, die ein Ereignis aus dem antifaschistischen Widerstandskampf, den Aufstand im Warschauer Ghetto, zum Thema hat. Freilich ist aber auch sein Schaffen nicht frei von gewissen zwiespältig-snobistischen Elementen, mit denen er seinen Tribut westlichem Sensationshunger zollte. Das ihm besonders liegende Feld des Musikdramatischen hat er auch mit mehreren Ballettkompositionen bedacht, die angeregt wurden durch sein Wirken in den Theatern Konstanz und Wiesbaden (hier 1949 bis 1952 künstlerischer Leiter des Ballettes). Es können lediglich genannt werden die Ballette „Rosa Silber“ (nach Paul Klee), „Der Idiot“ (nach Dostojewski), „Jack Padding“ und vor allem das abendfüllende, dreiaktige Märchenballett „Undine“ (1957), das im Auftrage des Londoner Königlichen, ehemaligen Sadler's-Well-Balletts komponiert wurde, im engsten Kontakt mit dem Choreographen Frederick Ashton, der auch die Uraufführung (1958) mit Margot Fonteyn in der Titelrolle szenisch betreute. Die „Undine“, nach Friedrich de la Motte-Fouqués altem deutschem Märchenstoff (1811) von dem kühlen, seelenlosen Zauberwesen Undine gestaltet, den schon E. Th. A. Hoffmann und Albert Lortzing auf die Opernbühne brachten, entstammt Henzes jüngster Schaffensperiode, die durch eine starke stoffliche und musikalische Hinwendung zur Romantik gekennzeichnet ist. Seit 1953 hält er sich in Italien auf. Hier erfolgte auch seine grundlegende stilistische Wandlung, der Durchbruch romantisch-impressionistischer Kräfte, die schon im Schaffen des

Reihenmusiklers vor dem versteckt spürbar gewesen waren. Der Undine-Stoff provozierte vollends den romantischen Klang- und Ausdrucksmusiker in Henze. Die Handlung wurde nach Südrhodes verlegt, die höfisch-ritterlichen Figuren in schlichte Landleute verwandelt. Geblieben aber ist das Geisterwesen Undine in seiner dämonischen Umwelt.

Der in unserem Konzert erklingende Ausschnitt aus dem Ballett ist die „Spiel der Tritonen“ bezeichnete Episode, bei der zu dem Orchester ein obligat behandeltes Klavier tritt (die Tritonen waren nach altgriechischer Vorstellung seltsam-dämonische Fabelwesen, die, halb Mensch, halb Delphin, als Meergötter fungierten). Diese Episode wird aufgebaut auf einer thematischen Grundfigur, die gleich zu Beginn in den Streichern erklingt. Sie besteht aus zwei Teilen, einem stufenförmig in bizarren Intervallen aufwärtsschreitendem Motiv und einem auf charakteristische Triolenbewegung gestellten Motiv. Diese motivischen Gestalten, zu denen sich noch einige Nebengedanken gesellen, werden nach dem Variationsprinzip durch das ganze Stück hindurch fortwährend abgewandelt, bis sie kaum mehr erkennbar sind; gelegentlich treten sie auch in der Originalgestalt wieder auf. Die Großform zerfällt in zahlreiche inhaltlich und metrisch kontrastierende Teile, ohne daß eine zwingende organische Verbindung besteht. Zwölftönigkeit begegnet nirgends, obwohl gewisse springhafte Stimmführungen das vermuten lassen könnten. Dafür huldigt Henze hier in der Wahl seiner Mittel einem unbekümmerten Eklektizismus: da kommen tonale Dreiklänge vor, übermäßige und verminderte Akkorde à la Wagner, Debussy, Puccini, virtuose Klavierpassagen, -kadenzen und -akkordbrechungen von Scarlatti bis Liszt, bitonale Bildungen, neapolitanische Volksmusik, Horncherzen und Walzerstimmung, die an R. Strauss erinnern, eine Fagottstelle, die Tschairowskis „Sechster“ entsprungen zu sein scheint usw. Diese stilistische Planlosigkeit ist jedoch in ein raffiniert-diffiziles, klangsinnliches Instrumentationskleid gehüllt bei ständigem dynamischem Farbwechsel. Die zahlreichen rhythmischen Effekte weisen auf die tänzerische Bestimmung hin.

Eine der schillerndsten Persönlichkeiten der Musikgeschichte war der große italienische Geigenvirtuose *Niccolò Paganini*, der geradezu berauschte Wirkungen auf seine Zeitgenossen in Italien, Deutschland und Frankreich ausübte. Das Dämonisch-Abenteuerliche seiner Person führte im Bunde mit seinen einmaligen, phänomenalen geigerischen Fertigkeiten dazu, daß man ihn sogar der Zauberei verdächtigte oder ihn mit Geistern und der Hölle im Bunde glaubte. Paganini, von gelegentlichem Geigenunterricht abgesehen eigentlich Autodidakt, vereinte in seiner Person „was andere vereinzelt auszeichnete: einen hinreißend ausdrucksvollen Vortrag, einen wunderbar großen und dabei doch der verschiedensten Stärkegrade sowie des mannigfaltigsten Timbres und Kolorits fähigen Ton, ein zauberhaftes, wie in Sphärenklängen verhallendes Flageolett, Gegensätze im Legato und Staccato, wie man sie vor ihm nicht gekannt, doppelgriffige Gänge, die niemand außer ihm auszuführen vermochte, Pizzikatos, gleichviel, ob mit der rechten oder der linken Hand, deren springende Passagen jedem anderen Geiger den Hals gebrochen haben würde, und, außer seiner fabelhaften Technik, jene dämonische Leidenschaftlichkeit, die ihm allein eigen war. Sprang ihm eine Saite, ja zwei Saiten, so spielte er auf den übriggebliebenen, soweit es deren