

***Osnabrücker Jahrbuch  
Frieden und Wissenschaft***

***IV/1997***

***DIE OSNABRÜCKER FRIEDENSGESPRÄCHE 1996***

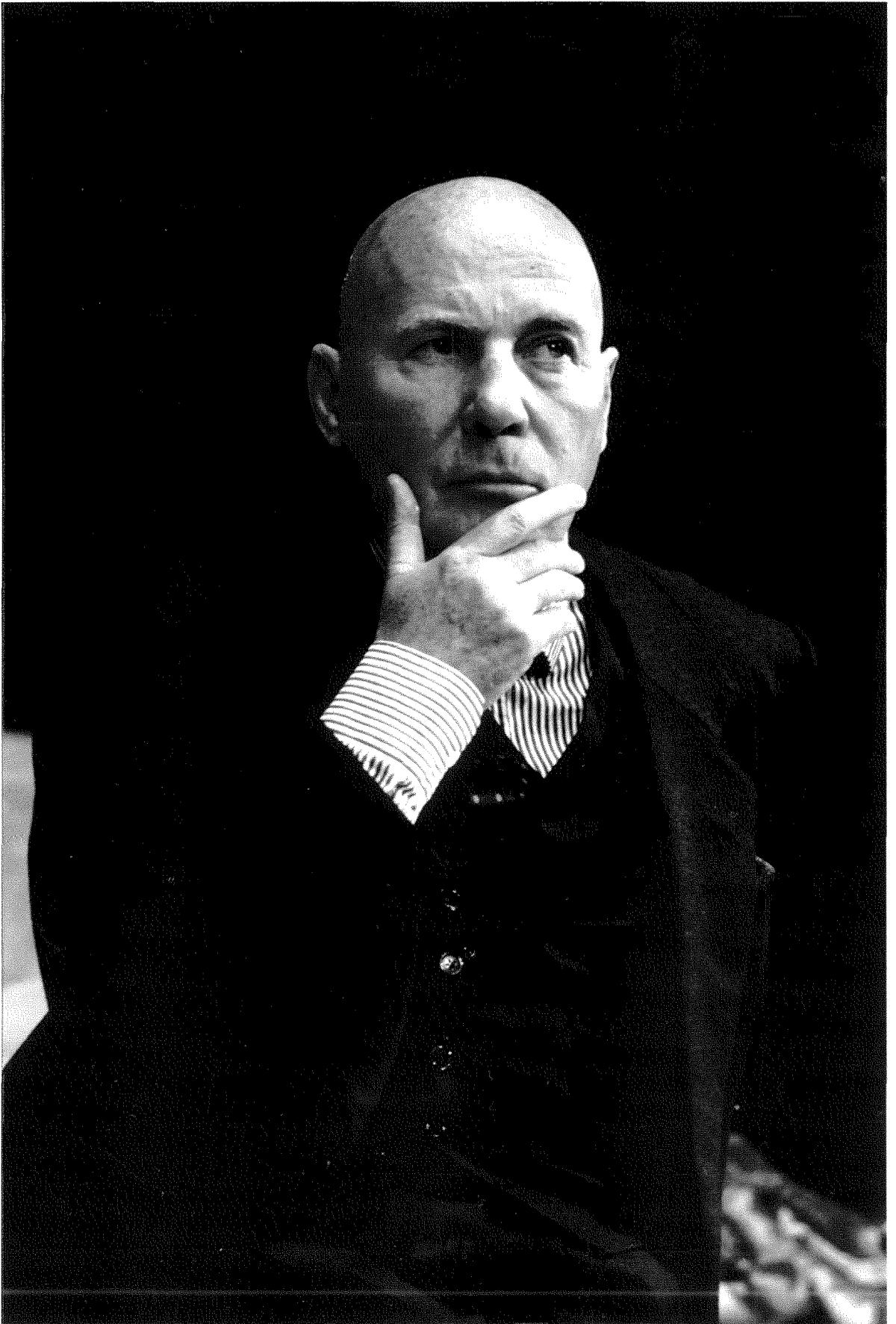
***MUSICA PRO PACE 1996***

***BEITRÄGE ZUM SCHWERPUNKTTHEMA:  
KRIEGSDIENSTVERWEIGERUNG UND DESERTION***

***MATERIALIEN UND DOKUMENTE***

**herausgegeben vom  
Oberbürgermeister der Stadt Osnabrück und dem  
Präsidenten der Universität Osnabrück**

**Universitätsverlag Rasch Osnabrück**



Hans Werner Henze

## »Voices – Stimmen« von Hans Werner Henze – 22 Beispiele für das politische Lied

»Das Lied, das mir am besten gefällt und in dem ich das Gefühl habe, daß die Musik deckungsgleich ist mit der Spontaneität und dem wilden Spaß des Gedichts, ist die spektakelhafte Vermutung über Hessen«.

Dies sagte Hans Werner Henze 1981 in Frankfurt am Main anlässlich einer Wiederaufführung seines Liederzyklus *Voices – Stimmen*, den er 1973 komponiert hatte. Das von Henze herausgehobene Lied *Vermutung über Hessen* beschreibt eine imaginäre Szene, in der die Herrschenden in Hessen von einem Generalstreik überrascht werden. Da in der Szene LKWs, Kanzler und Computer vorkommen, scheint das heutige Hessen gemeint zu sein. Allerdings wirkt die Szene irreal, ja surreal, denn alles scheint verkehrt in diesem Stück imaginären Musiktheaters. Schon der – auf ein Gedicht von Volker Braun bezogene – Text von F. C. Delius fügt die bekannten Zeilen »Alle Räder stehen still, / wenn dein starker Arm es will« – aus Georg Herweghs *Bundeslied* – verdreht zusammen: »Wenn dein starker Arm es will« zu Anfang des Liedes, und »Alle Räder stehen still« am Ende. Verrückt ist auch die Rollenverteilung in diesem »Tenorlied mit Instrumenten«, indem z. B. der Fagottist noch vor dem Vokalisten zu singen beginnt, der Sänger auch Schlagzeug zu bedienen hat, und mehrere Instrumentalisten auf fremdem Terrain dilettieren müssen: So spielt der Oboist auf einer Mundharmonika, der Bratschist versucht sich im und am Klavier, und der Trompeter klimpert auf der Marimbula. Das planvoll erstellte Chaos in diesem »spektakelhaften« Stück vermittelt die Botschaft, daß die »Vermutung«, man befände sich tatsächlich in einer vorrevolutionären Situation, in der ein Generalstreik real-möglich wäre, durchaus irrig sei. Solchen Illusionen waren aber die Studenten und Intellektuellen um 1968 verfallen, und auch Henze selbst zeigte sich anfangs fasziniert von einer solchen Lageeinschätzung. Fünf Jahre später aber, 1973, als er seine *Vermutung über Hessen* komponierte, nahm er ein derart dilettantisches Politikverständnis auf die Schippe, indem er die hochqualifizierten Musiker hier absichtsvoll dilettieren ließ.

Eine solche Kritik, die zum Teil auch als Selbstkritik zu lesen ist, findet man freilich schon in Henzes experimentellem Musiktheaterwerk *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer* von 1971. Die Preisgabe gewisser Illusionen besagt im übrigen keineswegs, daß der Komponist seine Auffassung, ein Künstler müsse auf politische Belange reagieren und unter Umständen sogar durch sein Werk einzugreifen versuchen, revidiert hätte. Ganz im Gegenteil! Die *Neunte Sinfonie*, an der Henze gerade arbeitet, ist ein Beleg dafür. In seiner 1996 erschienenen Autobiographie deutet der Komponist den Inhalt dieser »Chorsinfonie« an:

»Meine frühen und trüben Erfahrungen mit dem eigenen Land wollen und müssen in dieser Chorsinfonie ausgesprochen und geschildert werden: Es ist also eine

Direktkonfrontation. Hans-Ulrich Treichel hat mich neulich besucht, um über textliche Einzelheiten in den sieben Sätzen zu sprechen, die sich einer wie der andere mit den Schrecknissen und dem Unheil beschäftigen, die Anna Seghers in ihrem *Siebten Kreuz* geschildert hat, mit dem Schicksal junger deutscher Antifaschisten in den ersten Jahren des deutschen Terrorregimes. Wir identifizieren uns mit diesen unseren Landsleuten von damals, errichten ihnen, den vergessenen Helden des Widerstands, ein neues Denkmal.«<sup>1</sup>

Den politischen Charakter seiner Musik führt Henze auf seine frühen Lebenserfahrungen zurück.<sup>2</sup> Jahrgang 1926, gehört er zu der Generation von Komponisten, die vor dem Zweiten Weltkrieg geboren wurde und erst nach 1945 Gelegenheit zu freier musikalischer Bildung und Erfahrung erhielt. Wie Zimmermann, Maderna, Ligeti, Nono, Berio, Boulez und Stockhausen gehörte Henze zu jener Avantgarde, die sozusagen im Schnellkurs die ihnen von den Nazis vorenthalte »Neue Musik« studierte, um sogleich an dem Gelernten anzuknüpfen und neue Ideen zu verwirklichen. Dabei hatte jeder auf seine Weise an der Bürde der Erfahrungen im »Dritten Reich« zu tragen, das seinen Schatten am Ende ja über ganz Europa geworfen hatte. Henze über ein Zusammentreffen mit der SS während seiner Braunschweiger Studienjahre:

»Da wurde man im Hof des Polizeigebäudes nach dem Alphabet aufgestellt, ärztlich untersucht und kam dann aus der Hintertür mit einem Stellungsbefehl für die Waffen-SS heraus! Mir ist es gelungen, im letzten Moment ohne Stellungsbefehl aus dem Gebäude zu entweichen.«<sup>3</sup>

Henze wurde dann doch noch eingezogen, kam im Mai 1945 kurz in britische Kriegsgefangenschaft, die er »angenehmerweise« auf der zum Gefangenenlager umfunktionierten Halbinsel Eiderstedt an der Nordsee verbringen mußte, und konnte endlich ein Musikstudium bei Wolfgang Fortner in Heidelberg aufnehmen. Glücklicherweise, daß Krieg und Nazismus überwunden waren, und in der unschuldigen Annahme, daß die Alliierten schon dafür sorgen würden, daß niemand, der aktiv mitgemacht hatte, ein öffentliches Amt bekleiden würde, wandte sich Henze mit vollen Segeln der Welt der Kunst, der Musik, des Theaters zu. Er wurde musikalischer Mitarbeiter am Deutschen Theater in Konstanz, dann künstlerischer Leiter des Balletts des Hessischen Staatstheaters in Wiesbaden. Hier lernte er auch das Dirigieren.

Am wichtigsten war für Henze aber das Komponieren. Seine außergewöhnliche Begabung wurde sofort erkannt. Das überhaupt erste öffentlich gespielte Stück von Henze, das *Kammerkonzert für Klavier, Flöte und Streicher* von 1946, führte zu einem Vertrag mit dem Musikverlag Schott's Söhne, der unterdessen 50 Jahre hält. Sein erstes Musiktheaterwerk, noch keine Oper im eigentlichen Sinne, vielmehr eine »Oper für Schauspieler« – dieses experimentelle Cervantes-Stück, das *Wundertheater* von 1949, wurde von der Musikkritik mit großer Aufmerksamkeit bedacht. Ein Kritiker der Uraufführung von *Ein Wundertheater* in Heidelberg 1949 zeigte sich besonders von dem Charakterisierungsvermögen Henzes beeindruckt:

»Die Silberklänge der Regenszene sind ein kleines tonmalerisches Ereignis. Wie ausdrucksvoll ist die rührende Musikantenszene, wie locker und frisch ist das Mäusegekrappel gestaltet, welche reiche Entwicklung liegt in den Tänzen, die

Henze für den Partner der unsichtbar bleibenden Salome geschrieben hat, welche ein rhythmisches Feuer hat das Wundertheater-Finale!«<sup>4</sup>

Hier wird helllichtig erkannt, daß Henze vor allem ein Mann des Theaters werden würde. Tanztheater, Musiktheater, Sprechtheater und Literatur jeder Sparte übten von Anfang an eine Faszination auf ihn aus. Henze kann als ›literarischer Musiker‹ par excellence angesehen werden. Schon seine Zusammenarbeit mit so bedeutenden Autoren wie Ingeborg Bachmann, Wolfgang Hildesheimer, Wystan Hugh Auden, Hans Magnus Enzensberger und Edward Bond spricht für sich. Es ist ihm ein Anliegen, seine Musik für die Kommunikation mit Künstlern anderer Sparten zu nutzen, Dialoge mit lebenden und toten Dichtern zu führen, indem er auf deren Texte mit seiner musikalischen Phantasie antwortet.

Darum überwiegen bei Henze die Vokalmusik und das Musiktheater. Darum unterliegen sogar den meisten Instrumentalwerken stumme Gedichte, Programme, poetische Konzeptionen. Der Begriff der »absoluten Musik« wäre mit Bezug auf Henzes Musik ganz abwegig.<sup>5</sup> Anders verhält es sich mit dem Begriff der »autonomen Musik« bzw. »Kunst«, worunter die von vordergründigen Zwecken freie und vor allem nicht auf Kommerz und Profit gerichtete Musik verstanden wird. Diesem Kunstkonzept fühlt sich Henze allerdings verpflichtet – mit seinen Politischen Stücken ebenso wie mit seiner Orchester- und Kammermusik.

Das Konzept einer differenzierten Kunstmusik, die politische Themen durchführt, ohne zu funktionaler Musik zu werden, wird nirgendwo deutlicher als in dem Liederzyklus *Voices* von 1973. Bei diesem Zyklus handelt es sich um 22 Lieder für Sopran und Tenor, die von einem Instrumentalensemble mit wechselnder Besetzung begleitet werden. Der Zyklus wird in zwei Teilen aufgeführt und füllt einen ganzen Konzertabend. Den Liedern liegen englische, spanische, italienische und deutsche Gedichte zugrunde, wobei die Herkunftsländer der Autoren die Zahl der Sprachen übertreffen: Sie stammen aus Vietnam, Kuba, Puerto Rico, Mexiko, USA, Italien, Griechenland und den beiden Deutschen Republiken. Die von Henze ausgewählten Texte gehören ausnahmslos der politischen Lyrik an, weshalb der Komponist sein Werk *Voices* auch als den Versuch bezeichnete, politische Kunstlieder in einer zeitgemäßen Musiksprache zu schreiben.

Der Befreiungskampf von Völkern bzw. Minderheiten gegen alle Formen der Ausbeutung und Unterdrückung ist der Inhalt dieser Liedersammlung. Den Schwerpunkt bilden die um 1970 aktuellen Befreiungskämpfe, allen voran der Kampf der Schwarzen in den USA um die Durchsetzung der in der Verfassung garantierten Rechte. Die weiteren, damals aktuellen Themen in den *Voices* sind der Kampf der Vietnamesen für die Befreiung ihres Landes von fremder Vorherrschaft und das Ende des Bombenterrors der US-Army, der Kampf des revolutionären Kubas ums Überleben in dem von den USA geführten Wirtschaftskrieg und für die Weiterentwicklung der Reformen im Lande, der Widerstand gegen die seit 1967 herrschenden Militärs in Griechenland.

Die Unterstützung der Befreiungsbewegungen war auch das Anliegen der Studenten- und Intellektuellenbewegung, die unter dem Namen »68er« Geschichte gemacht hat. Die *Voices* gehören in diesen Kontext, desgleichen die meisten der zwischen 1968 und 1975 entstandenen Kompositionen Henzes, allen voran *Das Floß der Medusa*, *El Cimarrón*, *Natascha Ungeheuer*, *La Cubana* und *We Come to the River*.

Die Studenten ergriffen allerdings nicht nur Partei für die Befreiungsbewegungen der Dritten Welt, sondern wandten sich auch gegen die Generation ihrer Eltern. Besonders unangenehm waren ihre Fragen an die ältere Generation, wie sie Hitler hätte zulassen

können und welche Konsequenzen sie aus der Katastrophe des Nazifaschismus zog. Sie bekamen keine Antwort. Stattdessen nahm die Bundesrepublik Deutschland Züge eines Polizeistaates an.

Am 2. Juni 1967 wurde der Student Benno Ohnesorg von der Polizei in Berlin hinterrücks erschossen, am 11. April 1968 fiel der charismatische Studentenfürer Rudi Dutschke einem Attentat zum Opfer, und am 29. Mai 1968 stimmte der Deutsche Bundestag der Notstandsverfassung zu. Die Furcht vor einem immerhin denkbaren, weil eben nur verdrängten neuen Nazismus nahm Gestalt an. Henze, der u. a. aus eben solchen Sorgen bereits 1953 die Bundesrepublik Deutschland verlassen hatte, zog deshalb eine Linie von den aktuellen Befreiungskämpfen zu den Traditionen des antifaschistischen Widerstands. So erklärt es sich, daß mehrere Gedichte Brechts sowie zwei Gedichte aus der italienischen Resistenza-Tradition in *Voices* aufgenommen wurden. Daß darüber hinaus sogar ein Gedicht Heinrich Heines in den Zyklus Eingang fand, macht deutlich, daß Henze von einem sehr weit gefaßten Politikbegriff ausgeht. Heines Emigration nach Paris 1831 ist für ihn ebenso ein Politikum wie das Berufsverbot gegen Heberto Padilla in Kuba 1969.<sup>6</sup>

Für einen Künstler gibt es viele Möglichkeiten, politisches Engagement zu dokumentieren. Zu unterscheiden ist zuallererst zwischen dem Staatsbürger, der ein Künstler natürlich auch ist, und dem Kunstschaffenden, der Werke von bleibendem Wert hervorbringt. Indem Henze 1971 seinen Namen unter ein Protest-Telegramm an Fidel Castro gegen die Verhaftung Heberto Padillas und dessen Frau Belkis Cuza Malé setzte, verhielt er sich als verantwortlich denkender und handelnder Demokrat.<sup>7</sup> Indem er ein Gedicht Padillas zur Vertonung auswählte und es an den Anfang des Liederzyklus *Voices* stellte, verarbeitete er den ›Fall Padilla‹ als engagierter Komponist. Hierbei steht nicht die Person Padilla, sondern dessen Gedicht *Los poetas cubanos ya no sueñan* im Vordergrund, das heißt die Umsetzung der Form, des Rhythmus und der Metaphern in eine Klanggestalt, die in diesem Fall in einer hochkomplexen, durchaus europäisch verfaßten modernen Tonsprache erfolgt. Achtet man aber auf das Orchesternachspiel in diesem Lied, das mit vier Largo-Takten über Schlägen der großen Trommel im vierfachen Forte endet, so erkennt man in diesem Epilog einen Klangkommentar des Komponisten, der auf das Schicksal des Dichters verweist und davor warnt, daß die Revolution wieder einmal »ihre eigenen Kinder fressen« könnte.<sup>8</sup>

Henzes 22 Beispiele für das politische Kunstlied gehen teils auf konkrete politische Tagesereignisse ein, sind andernteils aber fast frei von politischen Tendenzen. Sie decken ein breites Spektrum zwischen direkter Bezugnahme und mehrfach vermitteltem Bezug auf politische Belange ab. Rein funktionale Musik, die etwa für die konkrete Partei- oder Gewerkschaftsarbeit gedacht wäre, gibt es in *Voices* freilich nicht. (Zu diesem Genre hat Henze gelegentlich an anderer Stelle Beiträge geleistet.) Alle Lieder aus *Voices* sind für den Konzertsaal gedacht, erfordern hoch qualifizierte Musiker und richten sich an ein gebildetes, der neuen Musik und dem fortschrittlichen Denken gleichermaßen aufgeschlossenes europäisches Publikum.

Ein Beispiel für die künstlerische Antwort auf ein aktuelles politisches Ereignis ist *Voices Nr. 14, »Recht und billig«*, Text von Erich Fried, gewidmet Paul Dessau. Mit diesem Lied wird auf den noch nicht beendeten Vietnam-Krieg Bezug genommen. Der Text greift eine Zeitungsmeldung über empörend geringe Entschädigungszahlungen der Amerikaner an vom Krieg betroffene vietnamesische Zivilisten auf. In einer grotesken Umkehrung wird der Blick auf die Familie des amerikanischen Präsidenten gelenkt, die ja viel-

leicht auch einmal zu Schaden kommen könnte und somit Anspruch auf Entschädigung – in gleicher Höhe! – hätte.

Die Musik imitiert eine kleinstädtische Feuerwehr- oder Dixielandkapelle, die amerikanische Gemütlichkeit und gute Laune verbreitet. Eine ausgeflippte Es-Klarinette feixt dazu in böser Lustigkeit. Durch die Diskrepanz zwischen dem aggressiven Text und der scheinbar unbeteiligten Musik gewinnt die Aussage an Schärfe. Diese Fried-Vertonung ist ein Beispiel für polemisierende und gleichwohl artifizielle Musik.

Etwas anders verhält es sich, wenn ein gezielter Kultur- bzw. Traditionsbezug vorliegt. Ein solcher Verweis auf eine frühere politische Haltung kann als Indiz für eine politische Perspektive der Komposition und des Komponisten angesehen werden. Ein Beispiel dafür ist *Voices Nr. 3*, »Keiner oder alle«, Text von Bertolt Brecht (1934), gewidmet Edward Bond. Dieses Spruchlied aus Brechts *Svendborger Gedichten* formuliert einen Appell zum Zusammenschluß der unterdrückten Massen. Sein Refrain heißt: »Keiner oder alle. Alles oder nichts. Einer kann sich da nicht retten. Gewehre oder Ketten. Keiner oder alle. Alles oder nichts.«

Die Musik dieses Liedes zitiert den Gestus der politisch-appellativen Massenlieder von Hanns Eisler oder Paul Dessau. Es wird auf eine Tradition des politischen Kampfes verwiesen, an die Henze zwar anknüpfen möchte, deren Stil er aber für nicht mehr zeitgemäß hält. Die Distanz, die durch das Stilzitat entsteht, betrifft eine ehemals gültige Attitüde, nicht aber den politischen Inhalt des Textes.

Wiederum anders erscheint der politische Charakter eines Liedes, wenn eine bestimmte Aufführungssituation bzw. -praxis als gesellschaftliche Bedingung durch die Komposition hinterfragt wird. Dies scheint eine unter anderen Intentionen des Liedes Nr. 4 aus *Voices*, »*The Electric Cop*«, Text von Victor Hernandez Cruz, gewidmet Herbert Marcuse, zu sein. In dem Prosagedicht werden Gewalt und Lügen im US-amerikanischen Fernsehen angeprangert. Das ›lyrische‹ Ich reflektiert das mediale Einerlei als antizipierte Apokalypse.

Die Musik collagiert künstliche und konkrete (Alltags-) Klänge so, als würde zwischen diversen Fernsehkanälen ständig gewechselt bzw. würden mehrere Programme gleichzeitig ablaufen. Die Musiker müssen u.a. Transistor-Radios, verschiedenes Schlagzeug und Effektinstrumente bedienen. Es gibt auch szenische Einlagen, z.B. Luftballons, die mit Zwillen abgeschossen werden. Hier wird die traditionelle Form des »Liederabends« gründlich aufgesprengt und ein Impuls zum Überdenken gesellschaftlich-kultureller Konventionen gegeben.

Ähnlich verhält es sich in *Voices Nr. 17*, »*The Worker*«, Text von Richard W. Thomas, gewidmet Renzo Vespi gnani, wo hoher und niederer Stil aufeinandertreffen und als ein gesellschaftlich gegebenes und musikästhetisch reflektiertes Thema der Komposition durchgeführt werden. Das Gedicht aus dem Genre der *poesia povera* thematisiert das Elend der schwarzen Arbeiter. Am Beispiel eines tödlichen Arbeitsunfalls wird die Rechtlosigkeit der Schwarzen in den USA in der Klage des Sohnes über den verlorenen Vater gespiegelt.

Die Musik bezieht sich auf den Gestus afro-amerikanischer Trauerchorgesänge (niederer Stil), dazu sind frei atonale Gitarren-Akkorde (hoher Stil) gesetzt. Mit durchaus artifiziellen Mitteln bringt Henze in dem Bild der Durchmischung von Kunstsphäre und Gebrauchssphäre eine solidarische Haltung zum Ausdruck.

Henze ist sich bewußt, daß alles künstlerische Tun in einem gesellschaftlichen Raum stattfindet. Seine Ausdrucksmittel sind deshalb a priori gesellschaftlich bedingt und insofern nolens volens politisch geprägt. Jenseits der konkreten Thematik eines Liedes kön-

nen deshalb die Verdinglichung und Depravierung musikalischer Zeichen als das unausweichliche Sprachproblem von Künstlern zur Darstellung gelangen. Dies ist in *Voices Nr. 12*, »*Gedanken eines Revuemädchens während des Entkleidungsaktes*«, Text von Bertolt Brecht, gewidmet Peter Adam, zu beobachten. Der in Ich-Form geschriebene Songtext von Brecht thematisiert die Prostitution als eine Form der Ausbeutung der Frau durch die Männer. Dabei findet die Situation des Striptease eine höchst konkrete sprachliche Ausmalung, allerdings ausschließlich aus der Perspektive der geschundenen Frau.

Die Musik zitiert Tangorhythmik im atonalen und vierteltönig verzerrten Kleid. Die musikalische Sprache erscheint so kaputt wie die Rede der Figur, in der der Striptease als »Kunst« ausgegeben wird. Das gesellschaftliche und zugleich ästhetische Problem, daß die Sprache des Subjekts diesem unter Umständen nur noch äußerlich ist, wird in diesem Lied also auf der textlichen und musikalischen Ebene analog durchgeführt.

Unter allen 22 Liedern aus *Voices* steht die Nr. 9, »*Heimkehr*«, Text von Heinrich Heine, gewidmet Miguel Barnet, konkreten politischen Sachverhalten am fernsten. Und doch schließt Henze dieses Lied unter den Begriff des »neuen politischen Liedes«<sup>9</sup> ein. Heine veröffentlichte 1826 einen Zyklus von Gedichten im Volksliedton mit dem Titel *Heimkehr*. Die von Henze ausgewählten zwei Strophen aus einem der Gedichte gewinnen ihre poetische Spannung aus dem plötzlichen Umschlag von der Idylle in Todesgedanken.

Das Gedicht ist als frei atonales Orchesterlied mit einem überlangen Instrumentalvorspiel in Henzes ganz persönlicher Sprache gefaßt. Das komponierende Subjekt scheint bei sich allein zu sein, was allerdings nicht Privatheit meint, sondern Hereinnahme des Öffentlichen in das eigene Empfinden. Durch die Anklänge an die Musik Gustav Mahlers und Alban Bergs drückt sich eine Affinität zu zwei Komponisten aus, denen es gegeben war, Subjektivität gerade auch gegenüber ästhetischen Konventionen und neuen Dogmen zu behaupten. In einer mehr und mehr verwalteten Welt kann unter Umständen schon die bloße Tatsache, daß jemand ›ich‹ sagt, die Qualität einer Widerstandshandlung haben. In dieser Weise verstehe ich eine Äußerung Henzes von 1986: Musik sei geeignet, »das Individuum zu bewaffnen, damit es sich selber davor zu bewahren lernt, kaputtgemacht, nivelliert zu werden von der faschistischen Walze, die da über uns hinwegzugehen droht.«<sup>10</sup>

Henzes Hoffnung, daß die sanfte Gewalt der Musik die Menschen weniger gewaltsam machen könnte, kommt in den beiden Schlußliedern, die den ersten und zweiten Teil von *Voices* krönen, nachdrücklich zur Sprache.

Am Ende des ersten Teils steht die Vertonung von Brechts *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration*. In der fünften Strophe dieses wunderbar gelassenen Gedichts findet sich das bekannte Gleichnis vom Wasser und vom Stein:

»Doch der Mann in einer heitren Regung  
Fragte noch: ›Hat er was rausgekriegt?‹  
Sprach der Knabe: ›Daß das Wasser in Bewegung  
Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt.  
Du verstehst, das Harte unterliegt.«

Das Lied, das den zweiten Teil und somit den ganzen Abend beschließt, heißt *Das Blumenfest*. Hier handelt es sich um einen aztekischen Text, der um 1530 von dem Franziskanerpater Bernadino de Sahagún in Mexiko aufgezeichnet und von Hans Magnus

Enzensberger ins Deutsche gebracht wurde. Es ist die Beschreibung eines Ritus, in dem mit Blumen eine festliche Stimmung erzeugt und die Begegnung der Liebenden angeregt wurde.

Für beide Schlußlieder findet Henze einen Tonfall der Entspanntheit und Ausgeglichenheit. Die Vokal- und Instrumentallinien umschlingen sich, geben sich gegenseitig Raum und finden zwanglos zueinander. Der Fachmann, ein Politologe etwa, wird einwenden, diese geträumte Harmonie habe nichts mit Politik zu tun, und folglich könne man solche Lieder nicht als politische Lieder bezeichnen. Dem läßt sich entgegenhalten, daß auch Träumer kämpfen können – man denke nur an Martin Luther King! – und zu weitreichenden Veränderungen der öffentlichen Verhältnisse in der Lage sind (und sei es erst 25 Jahre nach ihrem Tod). Die Kunst arbeitet solchen mächtigen Träumern zu. Sie ist politisch, indem sie für die Menschen und für das Menschenrecht eintritt.

1932 hatten Brecht und Eisler ihr *Solidaritätslied* im Stil der Zeit geschrieben. Den Liederzyklus *Voices* von 1973 können wir nun als Henzes Solidaritätslied betrachten und annehmen.

#### Anmerkungen

- <sup>1</sup> Hans Werner Henze: Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1996, S. 592.
- <sup>2</sup> Vgl. auch Peter Petersen: Hans Werner Henze. Ein politischer Musiker. Zwölf Vorlesungen. Hamburg: Argument, 1988.
- <sup>3</sup> Die Schwierigkeit, ein bundesdeutscher Komponist zu sein: Neue Musik zwischen Isolierung und Engagement. Gespräch H. W. Henzes mit Hubert Kolland. In: Das Argument. Sonderband 42: Musik der 50er Jahre (Berlin; jetzt Hamburg) 1980, S. 50-77, hier S. 53f. Auch in: Hans Werner Henze: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984. Erweiterte Neuausgabe, mit einem Vorwort von Jens Brockmeier. München: dtv 1984, S. 304.
- <sup>4</sup> Zitiert n. Deborah Hochgesang: Die Opern von Hans Werner Henze im Spiegel der deutschsprachigen, zeitgenössischen Musikkritik bis 1966. (Diss. phil. Hamburg 1992). Trier: Wiss. Verlag 1995, S. 87.
- <sup>5</sup> Schon Richard Wagner meinte übrigens, daß die Verfechter einer absoluten Musik an Gedankenverwirrung litten. Vgl. Richard Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen. 10 Bde., 4. Aufl. Leipzig: Siegel 1907, Bd. V, S. 191.
- <sup>6</sup> Vgl. Henze: Reiselieder (s. Anm. 1), S. 331 ff.
- <sup>7</sup> Ebd., S. 367.
- <sup>8</sup> So die These von Ulrich Mosch in seinem Beitrag zu *Voices* Nr. 1. In: Peter Petersen, Hanns-Werner Heister und Hartmut Lück (Hg.): »Stimmen« für Hans Werner Henze. Die 22 Lieder aus »Voices«. Mainz u.a.: Schott 1996, S. 46-54, hier S. 53 f.
- <sup>9</sup> »Man resigniert nicht. Man arbeitet weiter«. Albrecht Dümling sprach mit Hans Werner Henze über Musik und Politik. In: Neue Zeitschrift für Musik (Mainz) 157 (1996) H. 4, S. 4-11, hier S. 8.
- <sup>10</sup> Hans Werner Henze: Die Unruhe mobilisieren. Zu seinem 60. Geburtstag ein ZEIT-Gespräch von Heinz Josef Herbort. In: Die Zeit v. 27. Juni 1986, S. 41.