Wolfgang Florey
(1995/1996)

Wie weit ist es von Guernica nach Man Quang

Das 6. Lied aus „Voices“ von Hans Werner Henze
nach dem Gedicht „42 Schulkinder“ von Erich Fried

Der Verfasser mit H.W. Henze in Frankfurt/M 1986

Vorbemerkung

Für Hans Werner Henze wurde London in den Jahren nach 1968, nachdem eine verleumderische Pressekampagne und der Skandal der Uraufführung des Oratoriums "Das Floß der Medusa" ein weitgehendes Aufführungsboykott in der Bundesrepublik nach sich gezogen hatten, zum wichtigsten künstlerischen Zentrum. Entscheidend dafür war nicht zuletzt seine künstlerische Zusammenarbeit mit der "London Sinfonietta", einem Instrumental-Ensemble, das sich ganz auf die Musik der Gegenwart spezialisiert hatte . Unverwechselbar war das Erscheinungsbild der "Sinfonietta" nicht nur durch ihre stilistische und instrumentale Vielfalt, sondern auch durch eine musikalische Praxis, welche die persönliche, künstlerische Zusammenarbeit mit den Komponisten in den Vordergrund rückte. So dirigierte Henze Aufführungen eigener Kompositionen und konnte in seiner kompositorischen Arbeit -auf Grund seiner musikalisch-praktischen Erfahrung- gezielt für dieses Ensemble und seine spezifischen Möglichkeiten schreiben. "Voices" ist ein hervorragendes Beispiel dafür, in welchem Maße die persönliche Begegnung von Komponist und Musikern die konkrete kompositorische Arbeit bestimmend beeinflußte.

Für dieses neue und besondere künstlerische Profil der "London Sinfonietta" war sein junger "artistic director" Michael Vyner, der Widmungsträger dieses sechsten Liedes, maßgeblich verantwortlich. Selbst als Geiger ausgebildet, hatte er seine eigene musikalische

Karriere zu Gunsten dieser leitenden Tätigkeit für die "London Sinfonietta" aufgegeben. Mit Phantasie und Leidenschaft für die Sache der Musik war es ihm gelungen, die wichtigsten Komponisten unserer Zeit für eine Zusammenarbeit mit seinem Ensemble zu gewinnen und damit der "London Sinfonietta" eine zentrale Position im internationalen 'Musikleben zu sichern. Sensibilisiert durch die eigene Herkunft - er stammte aus einer russisch-jüdischen Emigrantenfamilie - sympathisierte er mit der politischen und ästhetischen Entwicklung Henzes und war in dieser nicht unkomplizierten Situation stets bestrebt ihm zu helfen, sich im Musikleben Londons heimisch zu fühlen. Als Michael Vyner an AIDS erkrankte, holte ihn Henze in sein Haus nach Marino und ließ ihn pflegen. Dem am 19. Oktober 89 nach qualvollem Leiden gestorbenen Freund widmete Henze sein großes instrumentales "Requiem".

Der Text

42 Schulkinder

Wie weit ist es
von Guernica nach Man Quang
von Washington nach Berchtesgaden
von München nach Prag
von Berlin und Moskau nach Warschau?

Wie weit war es
von Guernica nach München?
ein Jahr und fünf Monate
Das ist nicht sehr weit
Wie weit war es
von Guernica nach Warschau
von Hitler bis zu wem
und zu welchem Land?

Von Saigon nach Hanoi so weit
wie von Berlin nach Kiew
oder von Münster hinunter nach Guernica
Ich habe Guernica gesucht auf der Karte
weil ich mir Man Quang
anders nicht vorstellen kann

Was haben die Schulkinder
von Man Quang gelernt von den Bomben?
Was haben wir gelernt
von den Schulkindern von Man Quang?
Was haben wir gelernt
Von Guernica und von Polen
von Coventry Stalingrad Dresden
Nagasaki Suez und Sakiet?

Daß es gar nicht so weit ist
oder daß es noch nicht so weit ist
oder daß es gar nicht so weit
kommen kann?
Die Eltern nahmen die Kinder
in ihren Särgen
um sie hinzutragen
zu den Soldaten

Sie wurden von den Soldaten zurückgeschlagen
und trugen die Särge wieder nach Man Quang

Das Gedicht

Nachdem sein Versuch gescheitert war, ein gemeinsames Vietnam-Buch mit Beiträgen namhafter Autoren der Gruppe 47 als Zeichen der Solidarität zu Stande zu bringen, veröffentlichte Erich Fried seine bis dahin kontinuierlich angewachsene Sammlung von Gedichten über den Krieg in Vietnam 1966 unter dem Titel "und Vietnam und".

In diesen Jahren war ganz allgemein die Diskussion auf nahezu allen künstlerischen Gebieten von einer Erweiterung des Kunstbegriffs um die Dimension des Politischen, von der Vorstellung des Prozesses grundlegender gesellschaftlicher Veränderung als einem künstlerischen Projekt, bestimmt. Dabei war es kaum vorstellbar, gegen die autoritären gesellschaftlichen Strukturen zu opponieren,

ohne sich gleichzeitig auch mit dem Kampf des vietnamesischen Volkes zu solidarisieren. Dies war durchaus eine Frage der persönlichen Integrität und wurde, mit zunehmender Eskalation des Krieges, auch zu einer Frage von wachsender politischer Bedeutung. Der Vietnam-Krieg wurde schließlich zum entscheidenden Katalysator des politischen Bewußtseins der späten Sechziger Jahre. Denn dort demaskierte sich der "freie Westen" ganz offensichtlich als spätkapitalistisch - imperialistisches Herrschaftssystem und in der hier offensichtlich gewordenen Symbiose von wirtschaftlicher und militärischer Macht schienen alle Anzeichen eines neuen Faschismus zu Tage zu treten.

Vor dieser drohenden Gefahr zu warnen, erschien vielen Intellektuellen als dringendste Aufgabe. Und dieses führte zu einer allgemeinen Politisierung auch der literarischen Debatte. Einer ihrer entschiedendsten Wortführer war Erich Fried, der seit seiner Flucht vor den Nazis im Jahr 1938 in London lebte. Anknüpfend an den Kreis der 'Wiener Gruppe" (Heißenbüttel, Jandl u.a.) und die Idee einer "konkreten Poesie" ging es ihm darum, den experimentellen Umgang mit Sprache von einem spielerisch-unverbindlichen Formalismus zu einem Konzept weiterzuentwickeln, in welchem Dichtung den Prozeß gesellschaftlicher Veränderung voranzutreiben hätte.

In seinem gleichsam dokumentarischen Stil, in der äußersten 'Versachlichung" der Sprache, ihrer Befreiung von jedem Schnörkel bis hin zum Verzicht auf jede Interpunktion, kann man den Versuch sehen, das künstlerische Schaffen zu objektivieren und die gesellschaftliche Stellung des Künstlers neu zu definieren: nicht mehr als die eines aus individueller Leidendserfahrung schaffendem Originalgenies, sondern derjenigen eines ästhetisch- technokratischen Handwerkers. Wie ein Ingenieur für die Sicherheit und das Funktionieren seiner Konstruktionen verantwortlich ist, sollte auch der Künstler die Verantwortung tragen für die soziale und politische Wirkung seines Schaffens.

In seinem Zyklus von Vietnam-Gedichten appelliert Fried nicht nur an das Mitgefühl des Lesers, sondern er fordert ihn zu konkreter

Stellungnahme auf. Es geht ihm hier auch nicht im mindesten mehr darum, irgendeine Art von literarischem Genuß durch ästhetischen Reiz zu schaffen, sondern unmittelbar um den moralischen Appell.

In dem vorliegenden Gedicht besteht seine Verfahrensweise in der Gegenüberstellung von bekannten historischen Fakten der Zeitgeschichte mit dem aktuellen Ereignis des Bombardements von Man Quang. Dadurch, daß er jeden emotionalisierenden sprachlichen Ausdruck meidet, die Schilderung des Luftangriffs selbst ausspart und torsohaft-aphoristisch reduziert auf das Bild eines stummen Leichenzuges als Sinnbild schweigenden Protests, gelingt es Fried, das Ereignis zu objektivieren und in seiner historischen Dimension begreifbar zu machen.

Im Zentrum des Gedichtes steht die Erinnerung an Guernica, jene baskische Stadt, die am 26. April 1937 von deutschen Flugzeugen der Legion Condor bombadiert und nahezu vollständig zerstört wurde. Dieser barbarische Angriff, der die militärische Überlegenheit der Koalition der rebellierenden Francisten , Italiener und Deutschen demonstrieren sollte, wurde zum frühen Symbol für den Terror des Faschismus. Daß es heute noch derart in unser Gedächtnis eingegraben ist, verdankt sich nicht zuletzt der künstlerischen Aussagekraft und dem Bekanntheitsgrad jenes großformatigen Wandbildes von Picasso, das zum ersten Mal 1937 auf der Pariser Weltausstellung im Pavillon der Spanischen Republik gezeigt wurde. Wie wichtig für Erich Fried die Erinnerung an Guernica war, erhellt der Umstand, daß im Flur seines Londoner Hauses in West Hampstead eine Reproduktion dieses Gemäldes hing.

Anlaß und Gegenstand des Gedichts ist der Luftangriff auf Man Quang. Wenige Kilometer südlich der Hafenstadt Da Nang gelegen, wurde dieses Dorf am 19. März 1965 von der US-Air Force bombardiert und bei der Zerstörung einer Schule fanden 42 Schulkinder den Tod. Dieser Angriff belegte, daß die USA sich an alle internationalen Vereinbarungen über Vietnam nicht gebunden fühlten, daß sie an einer friedlichen Lösung des Konfliktes nicht interessiert waren und daß sie alles taten, ihr militärisches Engagement auszuweiten. Daß

die amerikanischen Angriffe zivile Einrichtungen nicht schonten und ihren Opfern zynisch auch noch eine Mitschuld an ihrem Unglück gaben, dafür stand nun der Name von Man Quang. Hier zeigte sich das hässliche Gesicht eines neokolonialen Imperialismus.

Die Fragestellungen der ersten Strophe zielen auf die Gefahr der Eskalation eines Bürgerkrieges zu einem neuen Weltkrieg und unterstellen eine geistige Nähe zwischen den beiden Befehlszentren: Hitlers "Hauptquartier" Berchtesgaden und Washingtons Weißem Haus. Denn an beiden Orten wurde die Notwendigkeit des militärischen Eingreifens in einem weit entfernten Land mit der Notwendigkeit des Kampfes gegen das Vordringen des Kommunismus moralisch gerechtfertigt. Mit dem Abkommen von München 1938, in dem England und Frankreich dem faschistischen Deutschland und Italien nachgegeben hatten, wurde das Ende der Tschechoslowakei praktisch besiegelt, ebenso wie der sogenannte Hitler-Stalin-Pakt das Ende Polens bedeutete. Beide Verträge, von den jeweiligen Signatarstaaten als Friedensgarantien gefeiert, schufen für das faschistische Deutschland tatsächlich jedoch die besten Voraussetzungen für seine agressiven, auf Krieg gerichteten außenpolitischen Ziele.

Die nachgiebige Haltung der westeuropäischen Demokratien gegenüber dem Vordringen des Faschismus in Europa hatte ihre Ursachen ja nicht primär nur in der Schwäche der Regierungen, sondern darin, daß es in diesen Ländern zu keiner tragfähigen antifaschistischen Mehrheit gekommen war, und dies nicht zuletzt deshalb, weil die kommunistischen Parteien, ausschließlich zentriert um die Interessen Moskaus, unfähig waren, eine glaubhafte Bündnispolitik zu entwickeln. Ein Jahr und fünf Monate beträgt die zeitliche Distanz zwischen dem Luftangriff auf Guernica und dem Münchner Abkommen, eine weiteres Jahr war es bis zum Überfall auf Polen, und weniger als sieben Jahre liegen zwischen der Machtergreifung Hitlers und dem Beginn des Zweiten Weltkriegs.

Um die geschichtliche Nähe dieser Ereignisse erfahrbar zu machen, reicht es aber nicht aus, das Wissen der historisch-kausalen Zusammenhänge für die Beurteilung der gegenwärtigen politischen

Lage zu nutzen. Es genügt nicht die bloße Betrachtung der historischen Tatbestände. Erst mit der Möglichkeit ihrer sinnlichen Erfahrbarkeit durch das zum Symbol gewordene Zeichen, wird unser Blick auf die tatsächliche Bedeutung des Ereignisses gerichtet. Eine Vorstellung von Man Quang können wir uns also machen, indem wir uns Guernica ins Bewußtsein rufen. Und daß uns dies gelingt, verdankt sich entscheidend der Transformation von Geschichte zum symbolhaften Zeichen im Kunstwerk.

In diesem Zusammenhang und weil es darüberhinaus zum eigentlichen Thema der Untersuchung gehört, scheint es mir durchaus angebracht, auf den häufig auftretenden Kurzschluß einzugehen, Kunst könne keine gesellschaftsverändernde Kraft entfalten, Kunst verwiese letztlich nur auf sich selbst. So wenig zu bestreiten ist, daß es solche Auffassung von Kunst gibt und auch genügend Kunstwerke, die dieser Meinung ästhetischen Ausdruck geben, so irrig scheint es mir aber annehmen zu können, daß es überhaupt irgendeine künstlerische Äußerung gäbe, die nicht bewußt oder unbewußt, gewollt oder ungewollt, auf die Wahrnehmung und Bewertung der Wirklichkeit einwirkte. Durch Sprache und alle meta-sprachlichen Zeichensysteme, die den Stoff bilden, aus dem auch die Künste gemacht sind, ist unser individuelles Bewußtsein mit dem kollektiven unauflöslich verquickt und befindet sich, wie eben das Leben selbst, in einem fortwährenden Prozess der Veränderung. Weil Kunst aber eben nicht nur ein bloßer Reflex, sondern immer bewußte Reflexion ist, heißt das nichts anderes , als daß sie im "Begreifen" nolens volens die Veränderung der Wirklichkeit einschließt. Wer sich derart auf die Wirklichkeit, also auch auf die gesellschaftliche, einläßt, läuft allerdings Gefahr, daß er, indem er sie "begreift", sich die Finger schmutzig macht oder sie sich gar verbrennt. Daß er dann zum Schaden auch noch die Häme derer auf sich zieht, die noch nie etwas begriffen haben und durchaus auch nichts begreifen wollen, diesen Mangel aber auch noch für einen Vorzug ihrer Wohlanständigkeit und guten Erziehung halten, dafür gibt es viele hübsche Beispiele. Immergrün (und wie dieses nimmermüde schmarotzend) ranken sie sich auch um unseren Gegenstand und seine Autoren.

Wenn das Gedicht also die Frage aufwirft, was von den Schulkindern von Man Quang zu lernen sei, so ist es zunächst einmal die einfache Tatsache, daß Bomben keine Mittel der Erziehung sind. Auf Anhieb einsichtig ist jedenfalls, daß die Schulkinder von Man Quang von den Bomben nichts mehr gelernt haben können. Und dies haben sie wohl mit allen Bombenopfern gemein, mit jenen von Guernica und Polen, mit jenen des ersten vernichtenden Bombardements einer britischen Stadt, Coventry, am 6. September 1940, mit jenen von Stalingrad und Dresden, mit jenen, die beim 2. Abwurf einer Atombombe am 9.August 1945 in Nagasaki getötet wurden, mit jenen, die bei dem britisch-französischen Luftangriff am 31. Oktober 1956 in Suez und mit jenen, die 1958 in der tunesischen Stadt Sakiet-Sidi-Youssef von französischen Bomben getötet wurden. Diesen militärischen Aktionen ist gemeinsam, daß sie als sogenannte 'Vergeltungsschläge" geführt wurden. Man muß keineswegs Pazifist sein, um begreifen zu können, daß Bombardements den einfachen Tatbestand von Mord und Totschlag erfüllen. Und kein Gericht käme auf den Gedanken, daß das Argument der Prävention oder Vergeltung als strafmildernde Umstände zu werten seien.

Den eigentlichen Gegenstand des Gedichts selbst reflektierend, hat das Gedicht mit seinen Fragen den Leser unwillkürlich in die Schulzeit zurückversetzt. Und es ist mehr als nur ein ästhetisch-spielerischer Trick, wenn auf diese Art der Inhalt die Form des Gedichtes bestimmt: denn dadurch wurde, das pädagogische Konzept des lehrenden Fragens nutzend, das Vorwissen des Lesers zur Quelle neuer Einsichten. In der Verknüpfung von Fragen zur Geographie und Geschichte verwandelten sich im Bewußtsein des Lesers die Antworten unversehens zu Grundfragen ethischer und politischer Moral. Und sie verdichten sich zu der Frage nach den persönlichen Konsequenzen, die aus dem Gegenstand des Gedichtes zu ziehen wären. Gefragt ist der Leser nicht in einer bloß passiven Rolle, sondern als ein zu solidarischem Handeln bereiter Mensch.

Das Lied

Wenn es auch nicht für alle Tenor-Lieder des Zyklus zutrifft, daß nämlich das geforderte Register einen veritablen Tenor erfordert, hier ist es eine unabdingbare Voraussetzung. Der Stimm umfang reicht vom H bis zum a', und letzteres im dreifachen *fortissimo*, was in Anbetracht der Instrumentation der betreffenden Stelle (Takt 70) eine durchaus ernstzunehmende Empfehlung des Komponisten ist. Wie für diesen Zyklus stilistisch vorherrschend, ist die Singstimme durchweg syllabisch, also Silbe gegen Note gesetzt. Ein Verzicht also auf jeden melismatischen Zierrat. Das begünstigt die Verständlichkeit des Textes, macht aber gleichzeitig diesen Umstand zur selbstverständlichen Voraussetzung für den Interpreten.

Die für den überwiegenden Teil des Parts vorgeschriebene Vortragsbezeichnung "*semplice*", der -aus welchen Gründen auch immer- erfahrungsgemäß so viel seltener Folge geleistet wird, als dem hier seltener verwandten "*espressivo*", setzt stillschweigend ein mit den Autoren einvernehmliches Textverständnis voraus. Der durchweg vorherrschende sprechende Duktus der Stimmführung wird schließlich im letzten Abschnitt des Liedes zum Konnotat der Schreibweise. Damit sollte jedes mitleid heischende Pathos ausgeschlossen sein und dem Sänger bedeuten, daß er spätestens hier vom hohen Roß seiner Kunstausübung abzusteigen hätte und in aller Bescheidenheit gleichsam hinter den Text zurückzutreten hätte.

1. Strophe Takt 1 - 9

Wie weit ist es
von Guernica nach Man Quang
von Washington nach Berchtesgaden
von München nach Prag
von Berlin und Moskau nach Warschau?

Das Lied beginnt mit einem perkussiv -akzentuiert einsetzenden und vierteltönig quasi kreisenden Liegeton C, der die ersten 9 Takte bzw. die erste Textstrophe grundiert und von der Holzbläsergruppe mit kreisförmig sich wiederholenden Figuren umspielt wird. Es klingt wie ein kaleidoskopisches Muster, das entsteht, wenn ein Steinwurf die spiegelnde Oberfläche stehenden Wassers in konzentrisch auseinanderstrebende Kreise wellt. Eine ins Musikalische übertragene Metapher dafür, wie das Fragen unser Denken in Bewegung setzt.

Drei formbildende Elemente, die gleich zu Beginn in Erscheinung treten, bestimmen die weitere musikalische Gestalt des Liedes:

1. Das zunächst den Grundton umspielende, umkreisende Wiederholen oder rhythmisch augmentierende Variieren einfacher Tonfolgen, also melismatisch oszillierenden Figuren, die gelegentlich zu Sequenzbildung und motivischer Verdichtung führen, deren Tonmaterial abgeleitet werden kann aus der dem Zyklus zugeschriebenen 12-tönigen Grundreihe (C-E-H-Fis-G-F-Cis-D-Gis-Dis-Ais-A). So tritt anfangs ein fünftöniges Motiv (C-E-H-Cis-Dis) in schnell kreisender Bewegung und variierter Wiederholung in der Altflöte auf. Gleichzeitig überlagert sich die gleiche Tonfolge mehrfach in unterschiedlicher Vergrößerung. Der erste Einsatz der Gesangstimme folgt dem gleichen Kopfmotiv. In diesem Kompositionsprinzip verbinden sich zwei sehr unterschiedliche, geographisch weit entfernte musikalische Traditionen: eine motivisch orientierte Reihentechnik, wie sie in der Entwicklungslinie der europäischen Musik unseres Jahrhunderts liegt, und eine Anspielung auf die orientalisch beheimatete Tradition der Monodie.

2. In der wechselnden Verbindung von angerissenen Tönen (Marim-

bula, Mandoline, Kontrabass pizz.) mit solchen, die pedalisierend nachklingen (Viola d'amore, Horn, Posaune, Trompete, Celesta) entsteht nicht nur das, was man in der Nachfolge Schönberg's eine "Klangfarbenmelodie" nennt, sondern listig wird ein fernöstliches Klangbild dadurch erzeugt, daß der Komponist durch bloße Kombinatorik neue ungewohnte Klangfarben synthetisiert. So ist auch hier Naheliegendes und scheinbar weit Entferntes aufeinander bezogen und dialektisch auf die Bedeutungsebene des Textes gehoben.

3. Ein einziges Instrument, das Tenor-Banjo, folgt von Beginn an auch inhaltlich dem vorgeschriebenen Metrum eines 4/4 Taktes und betont diesen auf seine schweren Taktteile sinngemäß marschartig Aus diesem zunächst banal anmutenden Element entwickelt sich später die eindrücklichste musikalische Inszenierung.

Insgesamt folgt die musikalische Gliederung des Liedes präzise der visuellen Textgestalt des Gedichtes. Sie versucht mit überdeutlichen musikalischen "Brüchen" das, was sich nur im Sichtbaren dem Lesenden erschließt, in musikalisch Hörbares zu übersetzen.

Deutlich ist in dieser Strophe jeder Satz musikalisch interpunktiert. Mit jedem neuen Erweiterungssatz ändert sich das Tonmaterial in den umspielenden Holzbläserfiguren schlagartig, wandert der "kreisende" Grundton zu einem anderen Instrument und wechseln die Akkordschläge des Banjos.

Dennoch erhält sich durchgängig der tastende Gestus der 1.Strophe durch die beibehaltene Grunddynamik "piano" . Das beherrschende thematische Motiv des Umkreisens des Grundtons C wird abschließend auch noch in der Gesangsstimme durch die dreimalige Wiederholung des ihn umschließenden Intervalls (kleine Terz + kleine Terz) Dis-A-Dis-A-Dis-A bestätigend hervorgehoben.

2. Strophe - Takt 10 - 17 und Takt 18 - 23

Wie weit war es
von Guernica nach München?
ein Jahr und fünf Monate
Das ist nicht sehr weit
Wie weit war es
von Guernica nach Warschau
von Hitler bis zu wem
und zu welchem Land?

Der Eintritt der neuen Strophe beginnt mit einem markanten Szenenwechsel. Das Zeitmaß ist deutlich beschleunigt und ein forte einsetzendes, aufgeregt repetierendes Signal von Horn und Trompete alarmiert den Zuhörer. Pauke und Kontrabaß setzen die marschartige Deutung des wiederaufgenommenen 4/4 Taktes fort. Molto espressivo setzt das Violoncello mit crescendierendem forte mit einem zweitaktigen Motiv ein: B(Ais) - C - H - G - Gis - Dis - D, die wenig später an die Worte "das ist nicht sehr weit" gebunden werden. Den auftaktigen Charakter des Einsatzes der Gesangstimme stützend heben die Holzbläser mit einer in großen Intervallsprüngen aufwärtstreibenden Figur das Wort "Guernica" hervor, das zusätzlich mit der Wiederholung des schnell repetierenden Quint-Signals unterstrichen wird. Streicher und Holzbläser kulminieren das Kopfmotiv (große Sekunde aufwärts - kleine Sekunde abwärts) in sich überlagernder, quasi fugierender Engführung. Daß die für diesen Abschnitt charakteristischen Intervalle durchaus semantisch gedeutet werden dürfen, legt die Koppelung von "ein Jahr" an einen Sekund- und "fünf Monate" an einen Quintsprung nahe. Daß die Worte "nicht sehr weit" ebenso in kleinsten Intervallschritten tönen, bestätigt das Verfahren.

Die zweite Hälfte der Strophe beginnt wieder mit einem deutlichen Wechsel des Ausdrucks: 4 Takte eines accelerierenden, vom *piano* zum *forte* crescendierenden 3/4 Taktes denen ein 4/4 Takt und ein 5/4 Takt rallentierend und zum *piano* diminuierend folgen. Den Beginn machen triolisch aufsteigende, fugierende Intervallsprünge, die -wie vorhin- auf "Guernica" hinweisen. Die drei verschiedenen, sich dreimal imitierenden Figuren, treten jeweils ein Viertel versetzt

und einen Halbtonschritt abwärts transponiert, crescendierend ein und führen zu einem auf- und abwärts glissandierenden Akkord der Streicher und dem neuerlich alarmierenden Signal von Horn und Trompete.

Die mit einer Frage schließende Strophe hebt dabei keineswegs, wie es vielleicht zu erwarten wäre, die Satzmelodie, sondern, ebenso wie die begleitenden Instrumente sich bis zum Pianissimo zurücknehmen, dunkelt die Gesangstimme ab, wird leiser und nachdenklich. Eine Fermate schafft schließlich eine zusätzliche Zäsur zur der nächsten Strophe.

3. Strophe Takt 24 - 38

Von Saigon nach Hanoi so weit
wie von Berlin nach Kiew
oder von Münster hinunter nach Guernica
Ich habe Guernica gesucht auf der Karte
weil ich mir Man Quang
anders nicht vorstellen kann

Die zu klanglicher Indifferenz neigenden, aleatorisch zu wiederholenden, vierteltönig verfärbten Klänge der Bläser und die Glissandi und Flageolettklänge der Streicher bestimmen die Klangfärbung dieser Strophe ebenso, wie der klare, das Metrum des 4/4 Taktes betonende Rhythmus. Die ganze Strophe über wird der gleichmäßige Schlag des Tam-Tams, der kombiniert ist mit einem im Innenraum des Klaviers zu spielenden Cluster und einem *pizzicato* des Kontrabasses, mit einem charakteristisch wirbelnden Nachschlag auf der Log-Drum beibehalten, auch über den eingeschobenen 5/4 Takt (Takt 35) hinweg. Unschwer kann man einen Trauermarsch erkennen.

Das Tonmaterial des aleatorischen Klangteppichs wechselt mit jeder neuen Textzeile, bleibt aber in der Summe seiner Töne immer 12-tönig. Daß die aleatorischen Figuren der Bläser sich bei den Wor-

ten "Ich habe Guernica gesucht" weiter verdichten und an der Stelle abreißen, wo man ein "gefunden" assoziativ unterstellen darf, läßt den Schluß zu, daß ihre tastende Bewegung dieses "Suchen" klangbildlich darstellen.

Die kombinatorischen Stütztöne der Gesangstimme erzeugen einen quasi monodischen Vortragsstil, was durch ihre exotische Färbung noch verstärkt wird. Zusätzliches Kolorit erhält dieses Klangbild noch durch die quasi-pentatonisch, über den Raum einer Oktave absteigenden Gesangslinie, mit der diese Strophe schließt.

4. Strophe Takt 39 - 47, Takt, Takt 48 - 59

Was haben die Schulkinder
von Man Quang gelernt von den Bomben?
Was haben wir gelernt
von den Schulkindern von Man Quang?
Was haben wir gelernt
Von Guernica und von Polen
von Coventry Stalingrad Dresden
Nagasaki Suez und Sakiet?

Ein kurzer Akzent leitet den folgenden neuntaktigen Abschnitt im wieder beschleunigten 3/4 Takt ein. Die Singstimme setzt stark crescendierend mit kühn aufsteigenden Quintsprüngen zu den zentralen Fragen des Gedichts an. Im Takt 41 leitet das Horn einen sich rasch verdichtenden Bläsersatz ein, der -von vertikalen Quintschichtungen geprägt- über zwei Takte zu sechs gleichlautenden schweren ebenfalls quintüberlagerten Akkordschlägen hinführt, die ein gerades Metrum gegen den notierten 3/4 Takt behaupten Die zusätzlichen Schläge auf das tiefste und pedalisierte "C" des Klaviers und der sich zum *fortissimo* steigernde Rhythmus, der mit Fußmaschine bespielten großen Trommel, wecken die Vorstellung eines entfernten Bombardements.

Mit dem neuerlich beschleunigten Tempo bereitet der folgende zwölftaktige Abschnitt den dynamischen Höhepunkt vor. Die Aufzählung der abschreckendsten militärischen Barbareien wird begleitet mit sich verschachtelnden Floskeln von Marschmusik. Von solchen Intonationen ist auch die Gesangstimme angesteckt. Daß sie dabei ihre Geradtaktigkeit gegen die vorgeschriebene Taktart eines 3/4 Taktes weiterhin zu behaupten hat, manifestiert mit diesem gleichsam gestischen Mittel die solcher geschichtlichen Faktizität zu Grunde liegende Geisteshaltung.

5. Strophe Takt 60 - 78, Takt 79 - 83

Daß es gar nicht so weit ist
oder daß es noch nicht so weit ist
oder daß es gar nicht so weit
kommen kann?
Die Eltern nahmen die Kinder
in ihren Särgen
um sie hinzutragen
zu den Soldaten

Was die erreichte Lautstärke anbelangt, so entspricht das *fortissimo*, das sich im Takt 70 als noch steigerungsfähig erweisen soll, dem martialischen Sujet einer Blasmusik, die geographisch im Niemandsland zwischen Spree und Isar und historisch irgendwo zwischen Zweitem und drohendem Vierten Reich angesiedelt ist. Die Musik läßt hier nicht allzu optimistisch über die Lernfähigkeit der Menschen denken. Aber gerade durch diesen "Un"-Kunstgriff scheint es mir, daß es dem Komponisten gelingt, den Zuhörer zum äußersten Widerspruch zu reizen. Aus dem Ende des barbarischen Klanggemetzels ragt, im schärfsten Kontrast dazu, der traurig-süße Klang einer Geige und in einer sechstaktigen Überleitung wird der Hörer auf ein neues Bild vorbereitet: Streicher in einem *piano* auf- und wieder absteigenden, akkordischen *glissando*, aus dem sich einzelne entfernte Laute von Blasinstrumenten herauslösen. Zwei Blockflöten, die hier wohl durchaus wenig kunstvoll klingen dürfen, steigen in engem Intervallverhältnis langsam chromatisch abwärts, während der Sän-

ger in der tonalen Einfachheit eines Kinderliedes vom Trauerzug der Eltern mit den Särgen der 42 Schulkinder von Man Quang zu erzählen beginnt.

Nachsatz Takt 84 - 87, Takt 92 - 103

Sie wurden von den Soldaten zurückgeschlagen
und trugen die Särge wieder nach Man Quang

Akzentuiert durch einen perkussiven Einsatz des Klaviers in tiefster Lage, beginnt die achttaktige Einleitung zum letzten Abschnitt mit dem, im Folgenden dreimal wiederholten, schnell repetierten Sechzehntel-Motiv von Horn und Trompete und einem stark einsetzenden Violoncello. In rhythmischer und tonaler Umkehrung und Variation, zitiert dieses kleine Zwischenspiel frei den Beginn der 2. Strophe des Liedes. Kanonisch einsetzend treten Violine und Viola (als Hauptstimme bezeichnet) mit einem nicht vollständigen, zwölftönigen Thema auf, das rhythmisch, durch übergebundene große Triolen, darauf zielt, die Zählzeiten zu verschleiern, während die Klavierschläge kontinuierlich wiederholt werden und zum bestimmenden Motiv des letzten Abschnitts werden.

Aus ihnen entsteht aufs neue, nachdem das Tempo noch einmal verlangsamt worden ist, der "Trauermarsch", der schon in der 3.Strophe zu hören war, und der sich -nach dem Ende der Erzählung- in unendlicher Ferne zu verlieren scheint.

Schlußbemerkung

Wenn es in 'Voices" insgesamt darum ging, zu demonstrieren, daß sich Musik nicht nur theoretisch in einem abgehobenen ästhetischen Diskurs, sondern in erster Linie in der künstlerischen Praxis als ein Gegenstand von gesellschaftlicher Bedeutung zu bewähren habe, so scheint heute doch manches dafür zu sprechen, daß dieser Versuch nicht zuletzt durch die politische Entwicklung der letzten Jahre überholt und mehr oder minder als unwesentlicher Aspekt eines gescheiterten Experiments
anzusehen sei.

Daß die Frage der gesellschaftlichen und moralischen Dimension des künstlerischen Schaffens in der aktuellen ästhetischen Debatte vollständig zurückgetreten ist, heißt aber nicht, daß diese Aspekte an Bedeutung verloren hätten. Wichtig sind diese Fragen ja weniger wegen ihrer möglichen politischen Relevanz, sondern vielmehr wegen ihrer grundlegenden Bedeutung für die weitere Entwicklung der Musik. Unter diesem Aspekt über den eigenen Standort in der heutigen Diskussion nachzudenken, erscheint mir heute so dringend zu sein, wie ehedem.

Um Orte des Nachdenkens zu schaffen, ist eine Kunstausübung von Nöten, die sich nicht scheut, Wegweiser zur Orientierung aufzustellen und Denkmale zu errichten, die uns zum Verweilen auf Höhen von mehr als nur dem mindesten Niveau einladen. Nicht zu vergessen wäre nämlich, daß es eine vorrangige Funktion auch des musikalischen Kunstwerkes ist, Werkzeug des Gedächtnisses zu sein. So verstanden ist Musik essentieller Bestandteil dessen, was man das kollektive Bewußtsein der Menschen nennt. Der geistige und moralische Anspruch, den sie vertritt, darf uns
deshalb nicht gleichgültig sein, denn sie bestimmt damit maßgeblich die Art menschlichen Verhaltens und ist somit entscheidend für jede menschliche Sozietät. Damit ist nicht nur die Frage aufgeworfen, *was* Kunst zu sagen hat, sondern auch, daß es das Wie ist, das über ihren Bestand entscheidet.

Obwohl man bei einem solchen Werk wie 'Voices" sagen könnte, daß die Musik hinter dem Text zurückstünde, so ist eine solche Feststellung doch prinzipiell mißverständlich und grundverkehrt. Denn im landläufigen Verständnis sagte man damit, daß die Musik darauf reduziert wäre, ein bloßes Vehikel für den Text zu sein. In einem anderen Sinn scheint es mir aber notwendig und zutreffend zu sein, darauf zu verweisen, daß eine Autonomie des Musikalischen im Sinne eines l'art-pour-l'art-Denkens vom Komponisten nicht angestrebt ist. Musik, aufgefaßt als Ausdruck menschlicher Interaktion, als notwendiger Bestandteil einer dem Humanismus und Aufklärung verpflichteten gesellschaftlichen Lebensgestaltung, ist eben nicht metaphysischer Abglanz einer phantastischen kosmologischen Ordnung, sondern immer gerichtet auf ein Analogon zur menschlichen Sprache. In diesem Sinne scheint es mir so, als ob die Erschaffung einer Klangwelt als Raum eines inneren imaginären Theaters, auf dessen Bühne alle Stücke des Lebens gespielt werden können, das zentrale Projekt des künstlerischen Werks Hans Werner Henzes sei. Das meint nicht nur seine von ihm selbst ja immer betonte Nähe zum Musiktheater oder sein besonderes Verhältnis zu den anderen Künsten. Vielmehr ist sein bewußtes Anknüpfen an jenes Musikdenken gemeint, das - in enger Beziehung mit der ursprünglichen Idee der Oper - die Wirkung der Musik auf eine rational begründbare, gleichsam wissenschaftliche Grundlage zu stellen versuchte. Wirkung meint dabei nicht den ungezielten, oberflächlichen Effekt, sondern die musikalisch-sprachliche Ausdifferenzierung des Systems der Affekte, was so viel meint wie: Musik als Sprache der Seele. So verstanden ist die künstlerische Arbeit des Komponisten nicht anders zu verstehen, als formende Tätigkeit am Menschen selbst.