

Hans Werner Henzes Requiem als stummer Pate von Jörg Widmanns orchestraler Messe

Autor(en): **Besthorn, Florian Henri**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2**

Band (Jahr): **57 (2017)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858636>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Hans Werner Henzes *Requiem* als stummer Pate von Jörg Widmanns orchestraler *Messe*

FLORIAN HENRI BESTHORN

2005 komponiert Jörg Widmann eine konzertante *Messe* für die Münchner Philharmoniker, bei der das großbesetzte Symphonieorchester auch die Rollen der ausgesparten Solisten, Chöre und einer Orgel zu übernehmen hat. Bereits in den vorangegangenen zwei Orchesterwerken *Lied* (2003) und *Chor* (2004) erforscht der Komponist die ›Singfähigkeit‹ des Orchesters, indem er – die Melodie-Gestaltung Schuberts aufgreifend – in *Lied* ein ›Instrumentales Singen‹ kreiert, das er im Jahr darauf zu einem enormen, einstimmigen ›Chorgesang‹ der Orchesterinstrumente erweitert. Auf beides greift Widmann in seiner *Messe* zurück, wobei hier zudem Parallelen zu Hans Werner Henzes – ebenfalls wortlose¹ – *Requiem. Neun geistliche Konzerte* für Klavier solo, konzertierende Trompete und großes Kammerorchester (1990–1992) gezogen werden können.² Auch wenn die Klangsprache – insbesondere in den beiden eröffnenden ›Introitus‹-Sätzen³ – teils sehr kontrastierend ist, lassen sich zahlreiche Gemeinsamkeiten ausmachen.

Hierzu seien einige Selbstäußerungen Henzes zum Werk zitiert, die – wie nachfolgend gezeigt – in ähnlicher Gestalt für Widmanns *Messe* gelten können. Henze spricht von seiner «ganz persönliche[n] Art von Umgang mit der katholischen Liturgie und ihren lateinischen Inhalten», die er trotz des verwendeten Bilder- und Metaphernreichtums als «Werk

-
- 1 Siehe einführend Constantin Floros, «Und immer wieder für eine bessere Welt. Annäherungen an Hans Werner Henze», in: ders., *Neue Ohren für neue Musik. Streifzüge durch die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*, Mainz: Schott, 2006, S. 183–193; sowie ders., *Musik als Botschaft*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989; und weiterhin Siegfried Mauser, «Henzes Requiem und die Ästhetik einer ›musica impura‹», in: *Im Laufe der Zeit. Kontinuität und Veränderung bei Hans Werner Henze. Symposium, 8. und 9. September 2001, Alte Oper Frankfurt am Main*, hg. von Hans-Klaus Jungheinrich, Mainz: Schott, 2002, S. 55–61. Für eine Diskussion der Gattungszuschreibung siehe Sven Hiemke, «Human statt heilig. Hans Werner Henzes ›Requiem. Neun geistliche Konzerte‹», in: *Musik und Kirche*, 79 (2009), H. 6, S. 412–414.
 - 2 Widmann war zwischen 1993 und 1996 Privatschüler von Henze.
 - 3 Siehe einführend Friedrich Wedell, «Imagination und Kalkül – Introitus aus Hans Werner Henzes *Requiem*», in: *Neue Musik vermitteln. Analysen – Interpretationen – Unterricht*, hg. von Hans Bäßler, Ortwin Nimczik und Peter W. Schatt, Mainz: Schott, 2004, S. 68–82; und weiterhin Werner M. Grimm, «Ein Heide schaut der Messe zu. Hans Werner Henzes Requiem», in: *NZfM*, 157 (1996), H. 4, S. 40–45.

absoluter Musik» vertont. Dabei werden «harmonische (und auch melodische) Wendungen aus der deutschen Romantik abgerufen» und das «menschlich[e] Singe[n] [...] den Instrumentalisten anvertraut», von denen erwartet wird, «daß sie die Wörter denken und die Tätigkeit des singenden Menschen direkt auf ihre Instrumente übertragen».⁴ Neben dem unkonventionellen Umgang mit der katholischen Liturgie und dem – trotz der Wortlosigkeit – zugrunde liegenden lateinischen Messtext sowie der ähnlichen bilder- und metaphorreichen musikalischen Ausgestaltung Widmanns, können noch weitere Parallelen ausgemacht werden.

Wie das *Requiem* enthält die *Messe* Satzüberschriften, die auf eine Messfeier hinweisen, auch wenn die Komposition nicht vollständig innerhalb eines Gottesdienstes eingebunden werden kann und von vornherein für konzertante Aufführungen geplant wurde. Widmanns Werk greift nur auf gewisse Teile des Ordinariums – und teils des Propriums – zurück, wobei deren Texte teilweise in den Stimmen übernommen werden, auch wenn diese sie nicht deklamieren, sondern nur musikalisch ausgedrückt zu Gehör bringen. Das *Kyrie* ist hierbei komplett «vertont»,⁵ im *Gloria* werden nur die ersten eineinhalb Verse aufgegriffen und im *Credo* verweisen lediglich die – oppositionellen – Satzüberschriften «Crucifixus» und «Et resurrexit» auf den Mittelteil des Glaubensbekenntnisses, während das eigentliche «Credo in ...» bewusst ausgespart wird (siehe Abbildung 1). Das *Sanctus* und das *Agnus Dei* wurden von Widmann nicht in die *Messe* aufgenommen, die somit mit der Auferstehung und schließlich der Himmelfahrt Jesu endet; die vorhandenen Messteile sind hierbei jedoch quasi traditionell proportioniert. Allerdings gehen die einzelnen Sätze teils ineinander über und werden mit Ordinariums-Sätzen verschränkt, wie beispielsweise am Beginn des *Kyrie*, dessen erster Abschnitt zwar mit «Introitus» überschrieben, aber dennoch den Instrumenten der *Kyrie*-Ruf unterlegt ist. Generell erinnert die Dramaturgie des Werkes eher an eine Passion als an eine traditionelle Messe.⁶

4 Hans Werner Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926–1995*, Frankfurt am Main: Fischer, 2001 (1. Aufl. 1996), S. 75 f. und S. 576.

5 Sind in den Orchesterstimmen Teile des Messtextes abgedruckt, so sind keinesfalls allen Tönen Silben unterlegt. Auch im *Kyrie* ist dies nicht inkonsequent gehandhabt, sondern entspricht vielmehr der gängigen Alternatim-Praxis: Es kann davon ausgegangen werden, dass der Messinhalt im Wechselgesang auch bei rein instrumentalem Vortrag übermittelt werden kann.

6 Während dem Komponieren der *Messe* beschreibt Widmann diese noch als «eine Art Oratorium mit verschiedenen Sätzen. [...] Texte sollen nicht erklingen, sie sind nur da und schimmern durch die Partitur hindurch.» Zitiert nach Markus Fein, *Im Sog der Klänge. Gespräche mit dem Komponisten Jörg Widmann*, Mainz: Schott, 2005, S. 126.

Abschnitt	Takte	von Widmann aufgegriffener Text
KYRIE		
Introitus	1–15	<i>Kyrie eleison</i>
Cantabile, quasi una ciaccona	16–59	—
Monodia (Sequenza a 1 voce): «Soli»	60–118	—
Monodia: «Chor»	119–139	<i>Kyrie eleison</i> <i>Christe eleison</i>
Monodia: «Orgel»	140–161	—
Monodia: «Chor + Orgel»	162–171	<i>Kyrie eleison</i>
Monodia: «Chor»	172–196	—
[Coda]	197–203	<i>Kyrie eleison</i>
Interludium I	204–219	—
Contrapunctus I (a 2 voci)	220–304	[<i>Kyrie eleison</i> (einmal in T. 287, Fl. 2)]
Interludium II	305–322	—
Contrapunctus II (a 3 voci)	323–343	—
Interludium III	344–352	<i>Gloria in excelsis Deo</i>
GLORIA		<i>Gloria in excelsis Deo</i>
Antiphon (Echo-Choral)	353–424	<i>et in terra pax</i> [nur zu Beginn und Ende]
Contrapunctus III	425–440	[<i>Gloria</i> (als Höhepunkt in T. 440)]
CRUCIFIXUS	441–568	—
ET RESURREXIT		—
Contrapunctus IV	569–627	—
Exodus	628–644	—

Abbildung 1: Aufbau der Messe mit Abschnitts-Überschriften und aufgegriffenen Text-Passagen.

Die Abschnitts-Überschriften weisen bereits darauf hin, dass Widmann neben den freimütigen Rückgriffen auf melodisch-harmonische Floskeln der «Romantik» zudem auf barockes Vokabular sowie kontrapunktische Techniken zurückgreift. Weiterhin verarbeitet er im «Et resurrexit» die *Dies-irae*-Sequenz, wobei sich in diesem Schlusssatz noch eine weitere Parallele zum *Requiem* aufzeigen lässt. Henze notiert: «Im abschließenden *Sanctus* habe ich dem Solotrompeter zwei zusätzliche *trombettieri* zugeordnet, die seine Musik vom Saal her auffangen und in kanonischen Anordnungen von dort zurückgeben – eine Geste aus der Praxis der Barock- und Kirchenmusik». ⁷ Zu Beginn von Widmanns «Et resurrexit» stellt er einer solistischen Ferntrompete – die eine Umkehrung der *Dies-irae*-Sequenz vorträgt (vergleiche Abbildung 2) – ebenso zwei «kanonisierende» Stimmen zur Seite und versucht schließlich – Henze folgend – mit der darauffolgenden «Himmelfahrt» einen «Tiepolo-Himmel» aufzureißen,

7 Henze, *Reiselieder*, S. 576.

«um etwas von dem Ewigen Licht daraus über die betrübte Welt hinwegfallen zu lassen». ⁸ Dass es sich hierbei nicht nur um «Zufälligkeiten» handelt, sondern Widmann Henzes *Requiem* bereits vor der Komposition der *Messe* genau kannte, zeigt ein frühes Briefdokument: Als Student an der Juilliard School erhielt er die Möglichkeit, zwei Stunden lang Werke von Henze vorzustellen und wählte hierzu unter anderem das *Requiem* aus. ⁹

The image displays a musical score for Jörg Widmann's *Messe für großes Orchester*, specifically the third part of the orchestral trilogy. The score is presented in a simplified notation style. It covers measures 569 to 586. The instruments shown are Fern-Trp. (Far Trumpet), Umkehrung (Inversion), Trp. (Trumpet), VI. I (Violin I), and VI. II (Violin II). The score includes various dynamic markings such as *ppp*, *ppp poss.*, *pppp (quasi niente)*, *cresc. poco a poco (zunächst kaum merklich)*, and *espr. f*. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4.

Abbildung 2: Jörg Widmann, *Messe für großes Orchester. Dritter Teil der Orchestertrilogie* «Lied – Chor – Messe». *Reduzierte Fassung (2005/2013)*. Partitur, Mainz u. a.: Schott, 2013, Beginn des «Et resurrexit», Takte 569–586. Vereinfachte Darstellung sowie Hinzufügungen im kleineren Notenstich durch den Verfasser; vgl. Partitur, S. 57. © SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany.

Henze sieht sein *Requiem* als «weltlich, multikulturell und brüderlich [...] geschrieben» an, ¹⁰ was ebenso für Widmanns *Messe* zu postulieren ist, da sie den Lobpreis des christlichen Gottes im *Gloria* offenkundig hinterfragt (vergleiche Abbildung 3) und dennoch die Grundwerte und Hoffnungen des katholischen Glaubens vermitteln möchte. Bekennt Widmann zwar einerseits, dass es unmöglich sei, in der heutigen Welt die Worte

8 Ebd.

9 Handschriftlicher Brief Jörg Widmanns an Hans Werner Henze vom 6. April 1995 (DinA5-Briefpapier, einseitig beschrieben); aufbewahrt in der Sammlung Hans Werner Henze der Paul Sacher Stiftung in Basel.

10 Henze, *Reiselieder*, S. 576; vgl. zudem Peter Petersen, der im Hinblick auf Henzes *Requiem* den Begriff einer «diesseitigen Transzendenz» prägte: Peter Petersen, *Hans Werner Henze. Werke der Jahre 1984–1993*, Mainz: Schott, 1995 (= Kölner Schriften zur Neuen Musik, 4), S. 51–140, hier S. 138 f.

«et in terra pax» zu vertonen,¹¹ setzt er sich andererseits in der Messe bewusst mit dieser Problematik auseinander und unterlegt letztendlich doch die Friedensbotschaft den Streichern in den Takten 420–423.

The image shows a page of a musical score for Jörg Widmann's 'Messe für großes Orchester', specifically the beginning of the Gloria, measures 353-366. The score is arranged for a large orchestra and includes vocal parts. The instruments listed are 4 Clarinets (Klar.), Horns 1-3 (Hr. 1, 3) and Horns 2-4 (Hr. 2, 4), Trumpets 1-3 (Trp. 1-3), Positones 1-2 (Pos. 1, 2), Positones 3-4 (Pos. 3, 4), and Trombones (Tb.). The vocal parts are for Soprano (Sopr.), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass). The score includes various dynamics such as *pp*, *ppp*, *fff*, *più ff*, and *fff sempre*. There are also performance instructions like 'mit Stopf-Dämpfer' (with mutes) and 'sine sord.' (without mutes). The lyrics for the vocal parts are 'Gloria in excelsis Deo' and 'Gloria in excelsis Deo'. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Abbildung 3: Widmann, *Messe für großes Orchester*, Beginn des *Gloria*, Takte 353–366. Vereinfachte Darstellung der Bläserstimmen durch den Verfasser; vgl. Partitur, S. 32–33. © SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

11 Vgl. hierzu ausführlich Christine Lemke-Matwey, «In Gottes Ohr. Ist es heute noch möglich, eine Messe zu schreiben? Der junge Komponist Jörg Widmann bekam den Auftrag von den Münchner Philharmonikern. Protokoll einer Schaffenskrise», in: *Die Zeit*, 29/2005 vom 14. Juli 2005, S. 57.

Darüber deklamiert ein «Cantus firmus» – nun gänzlich frei von der satzeröffnenden Polemik – das «Gloria in excelsis Deo», wobei das (zuvor ausgesparte) «Deo» zum «Contrapunctus III» ausgebaut wird (Abbildung 4) und in einem sich steigerndem polyphonen Geflecht mit Choral-Anklängen seine Macht behauptet, bis in Takt 440 ein verherrlichender Gloria-Ruf den Satz beschließt.

Abbildung 4: Widmann, *Messe für großes Orchester*, Abschluss des «Echo-Chorals», Takte 420–424: vereinfachte Darstellung der Holzbläser- und Streicherstimmen durch den Verfasser; vgl. Partitur, S. 40. © SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany.

Prägte Peter Petersen im Hinblick auf Henzes *Requiem* den Begriff einer «diesseitigen Transzendenz», so kann diese, ebenso wie sein Fazit zum Werk, durchaus auf Widmanns *Messe* gespiegelt werden:

Bei seinem *Requiem* handele es sich nicht um ein liturgisches Werk im kirchlichen Sinne, sondern um eine Art Liturgie für alle Religionen und für alle Menschen, die sich mit den transzendentalen Dingen befaßten, meint Henze. [...] Transzendente Erfahrungen sind auch Alltagserfahrungen. Wer sich entschließt, sein Eigeninteresse zugunsten eines Gemeininteresse hintanzustellen, «transzendiert» damit den engen Rahmen seines Ichs und tritt in eine weiter gefaßte Wirklichkeitsform ein, in der Ideen wie Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit gelten mögen.¹²

12 Petersen, «Requiem», S. 139.

The hidden influence of Hans Werner Henze's *Requiem* on Jörg Widmann's *Messe* for orchestra

In 2005, Jörg Widmann composed a concertante Mass in which the large symphony orchestra has to prove its ability to “sing”, as it takes on the roles of the usual soloists, chorus and organ (none of which appear here). In the present paper, our task is not primarily to refer to parallels with his two previous orchestral works – *Lied* (2003) and *Chor* (2004) – but rather to demonstrate analogies to Hans Werner Henze's *Requiem* (1990–1992). Even though the musical language of these two works is in part very different, we can observe numerous commonalities between these two purely instrumental works.

The image of the Body of Christ was integral to Virgil Michael and the Liturgical Movement; it was inclusive, recognizing mutual dependence and care for all those who make up the Body. The cultural understanding of sex and gender – what it means to be ‘female’ and ‘male’ – is challenged by the presence of intersex individuals (those who are born with “mixed or indeterminate genital structures”) in the Body of Christ. Their presence in the Body of Christ forces Christians to realize that the “image of God is not reflected more perfectly in some”¹ Adam Tice's (b. 1979) hymn *Quirky, Queer, and Wonderful* (2014) emphasizes the great diversity and interconnectedness that is the Body of Christ.² Each and every member can reveal the face of God, a face that is beyond representations of gender. How might the liturgy need to be re-examined in order to be certain that the hymns sung, the rites used and the images of God employed actually speak to and reflect the entire Body of Christ, not just one limited binary vision of it?

1. I prefer to use this terminology over “ambiguous” genitalia. The phrase comes from Judith Butler, “Doing Justice to Someone: Sex Reassignment and Allegories of Transsexuality”, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 7, No. 4 (2001), pp. 621–635, here p. 625.

2. Susannah Cornwall, *Sex and Uncertainty in the Body of Christ: Intersex Conditions and Christian Theology*, London: Equinox, 2010, p. 234.

3. Adam M. L. Tice, *Claim the Mystery: 30 More Hymn Texts*, Chicago: GIA Publications, 2015, pp. 72f.

