Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.

Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 57 (2017)

Artikel: Hans Werner Henzes Requiem als stummer Pate von Jörg Widmanns

orchestraler Messe

Autor: Besthorn, Florian Henri

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858636

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 23.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

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 wortlosem¹ – *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

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. Symposion, 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.

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. Grimmel, «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 Messetext sowie der ähnlichen bilder- und metaphernreichen 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.

Sind in den Orchesterstimmen Teile des Messetextes 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.

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	rim och	stalien en centre comprehende mit is
Introitus	1–15	Kyrie eleison
Cantabile, quasi una ciacona	16-59	Acces general learning seign ein fra
Monodia (Sequenza a 1 voce): «Soli»	60-118	öM elfemetalde s lands2 breitin
Monodia: «Chor»	119–139	Kyrie eleison Christe eleison
Monodia: «Orgel»	140–161	
Monodia: «Chor + Orgel»	162-171	Kyrie eleison
Monodia: «Chor»	172-196	
[Coda]	197–203	Kyrie eleison
Interludium I	204-219	
Contrapunctus I (a 2 voci)	220-304	[Kyrie eleison (einmal in T. 287, Fl. 2)]
Interludium II	305-322	<u> </u>
Contrapunctus II (a 3 voci)	323-343	
Interludium III	344-352	Gloria in excelsis Deo
GLORIA		Gloria in excelsis Deo
Antiphon (Echo-Choral)	353-424	et in terra pax [nur zu Beginn und Ende]
Contrapunctus III	425-440	[Gloria (als Höhepunkt in T. 440)]
CRUCIFIXUS	441–568	
ET RESURREXIT		and the second s
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». 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



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.

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.

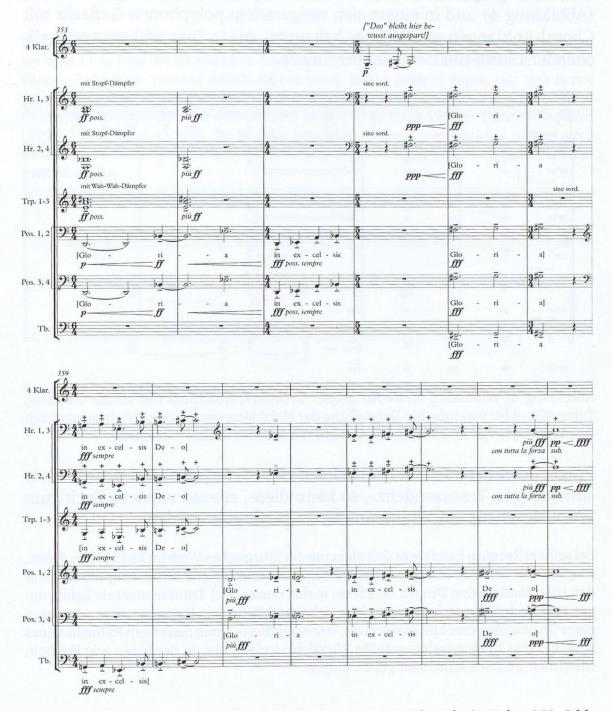


Abbildung 3: Widmann, *Messe für großes Orchester*, Beginn des *Gloria*, Takte 353–366. Vereinfachte Darstellung der Bläserstimmen durch den Verfasser; vgl. Partitur, S. 32–33. © SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

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. [...] Transzendentale 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

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.

Whe hidden influes on i lars Wereer Henre's Right wood of the constant of the house of the constant of the him wilded was all submitted the most word of the constant of the c

Abblidung 4: Widmann, Messe für großes Orchester, Abschling des «Echo-Chorais». Takus 420–424: verdiafachte Darstellung der Heisbläser- und Streichersrimmen durck den Verlasser; vgt. Paytitus, S. 40. 60 SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany.

Prügte Peter Petersen im Hinblick auf Henzes Requiem den Begriff einer sellesseitigen Transzendenz», so kann diese, ehenso wie sein Pazit zum Werk, durchaus auf Widmanns Messe gespiegelt werden:

Bei seinem Requiem handele es sich nicht um ein Brurgisches Werk im kirchlichen Sinne, sondern um eine Ast Licergië für alle Religienen und für ville Menschen, die sich mit den transzendentsten Dingen befaßten, meine Henze. [...] Transzendentste Erfahrengen sind auch Albugusrinbrungen. Wer sich entschileßt, zein Eigeninteresse zugunsten eines Gemeininzeresse hintanzustellen, stranszendierts damit den engen Rahmen seines Jehs und tritt in eine weiter gefaßte Wirklichkeitsform ein, in der ideen wie Freiheit. Gleichheit und Brüderlichkeit gelten mögen. 12

Peterson, «frequient», 8, 139.