© Marianne Adelmann

HANS WERNER HENZE UND VOLKER SCHLÖNDORFF

PORTRÄT EINER ZUSAMMENARBEIT

von Janosch Korell

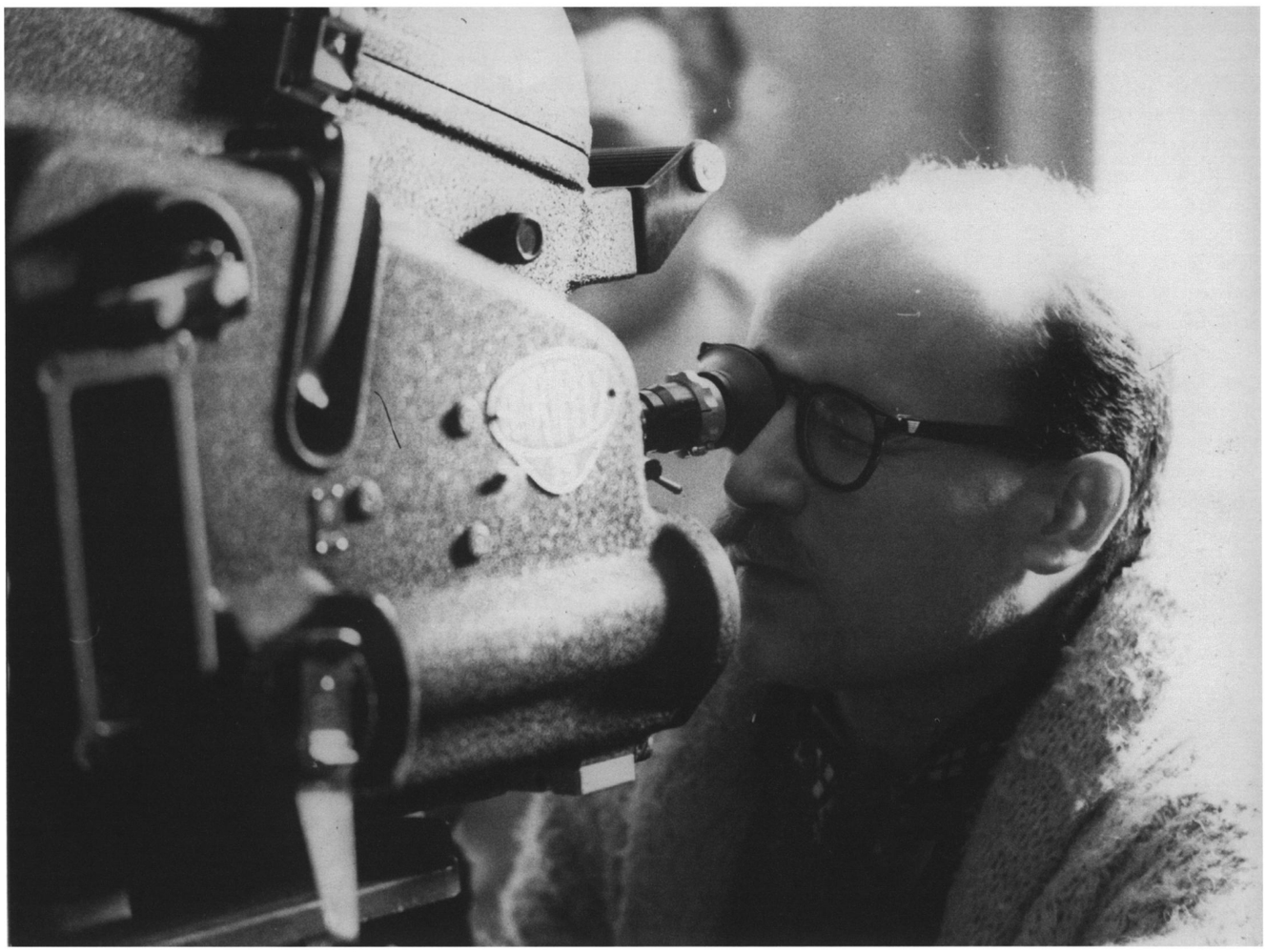
■ Die gemeinsame Geschichte von Volker Schlöndorff und Hans Werner Henze, die mit einer beruflichen Zusammenarbeit begann und in einer engen Freundschaft mündete, findet ihren Anfang in der Suche nach einem Komponisten für Schlöndorffs ersten Film: *Der junge Törless*. Schlöndorff gehört in den 1960er Jahren zu den Regisseuren, die gemeinsam das «Oberhausener Manifest» als Reaktion auf das Nachkriegskino, auch «Papas Kino» genannt, begründen. Er ist misstrauisch gegenüber allem, was mit dieser Art des Kinos zu tun hat. Er äußert sich gegenüber seinem Produzenten Franz Seitz: «Es muss doch wie in Polen, wo große Komponisten mit Wajda und Polansik arbeiteten, auch in Deutschland ‹richtige› Komponisten geben». Und Seitz antwortet: «Ich stelle anheim Hans Werner Henze!»[1]

Die hierauf folgende Zusammenarbeit zwischen Henze und Schlöndorff führt zu drei gemeinsamen Werken, *Der junge Törless* (1966), *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975) und *Un amour de Swann* (1984), sowie zu einer gemeinsamen Opernproduktion mit Schlöndorff als Regisseur: *Wir erreichen den Fluss*.

«DER JUNGE TÖRLESS»

Die soziale Beziehung von Henze und Schlöndorff ist zu Beginn eine asymmetrische: Ein junger, noch unbekannter 26-jähriger Regisseur tritt auf seiner Suche nach einem Komponisten an einen der bekanntesten, bedeutendsten und überdies 13 Jahre älteren zeitgenössischen Tonschöpfer heran. Schlöndorff beschreibt seine erste Begegnung mit Henze folgendermaßen: «Man empfing mich wie einen Hochstapler, als ich mit den 70 Kilo schweren Filmrollen in einer Villa am Halensee auftauchte, wo Wenzel Lüdecke, ein Freund von Henze

This content downloaded from 132.187.226.94 on Thu, 15 Aug 2019 11:32:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms



© Sammlung Volker Schlöndorff im Deutschen Filminstitut – DIF, Frankfurt am Main

«Wenn ich einen Film gehabt hätte, wo ich mir seine Musik hätte vorstellen können, dann wär ich wahrscheinlich noch ein Jahr vor seinem Tod zu ihm gegangen.» | Volker Schlöndorff

und Chef der Synchronfirma, residierte».[2] Die Reaktion von Henze fällt unerwartet aus. Schon während der Durchsicht des Rohschnitts, bei der auch der 21-jährige Fausto Moroni anwesend ist, sagt Henze zu Schlöndorff: «Ich mache Ihnen gerne die Musik zu Ihren Bildern, aber das nächste Mal müssen Sie die Bilder zu meiner Musik machen [...]. Sie müssen Opern inszenieren».[3] Schlöndorff folgt seinem Rat und widmet sich 1974 mit Leoš Janáčeks *Kát'a Kabanová* erstmals dieser Gattung. Zwei Jahre später, 1976, folgt die gemeinsame Produktion von Henzes Oper *Wir erreichen den Fluss*.

Die sozialen und künstlerischen Unterschiede stellen keine Einschränkung für das Verhältnis von Henze und Schlöndorff dar, im Gegenteil: Ihr Verhältnis ist geprägt von gegenseitigem Respekt und einem von Henze ausgehenden Interesse an Schlöndorff. Henze rät dem Regisseur, «sein Talent ernster zu nehmen»[4], wohingegen dieser das übliche, eher durch Autorität geprägte Regisseur-Komponisten-Verhältnis während der Produktion nicht bedient. Laut Schlöndorff trafen sich er und Henze für den *Törless* nur einmal im Schneideraum, diskutierten zusammen und hatten außer diesem Termin höchstens zwei bis drei Stunden Konversation. Henze kommt mit der fertigen Musik zur Aufnahme, ohne dass Schlöndorff zuvor einen Ton zu Hören bekommt. Schlöndorff: «Wir haben dann bei der Musikaufnahme, als wir es zum ersten Mal mit dem Bild sahen, überhaupt keine Änderungen gemacht, sondern im Gegenteil, ich war begeistert von dem, was ich gehört habe, und er war auch zufrieden, wie das synchron mit dem Bild abläuft, was sich daraus ergab».[5] Die Art und Weise des Verhältnisses dokumentiert auch Marcel Wengler, ein Kompositionsstudent von Henze, der ihn später bei der Filmmusik zu *Un amour de Swann* unterstützte: «Ich hatte Gelegenheit, bei einigen Gesprächen dabei zu sein. Ich erinnere mich noch genau an ein Treffen zu dritt in Henzes Haus in Marino. Die Begegnungen waren immer von gegenseitigem großen Respekt geprägt. Es waren immer Gespräche in großer Freundschaft und auf hohem intellektuellem Niveau.»

BRIEFWECHSEL

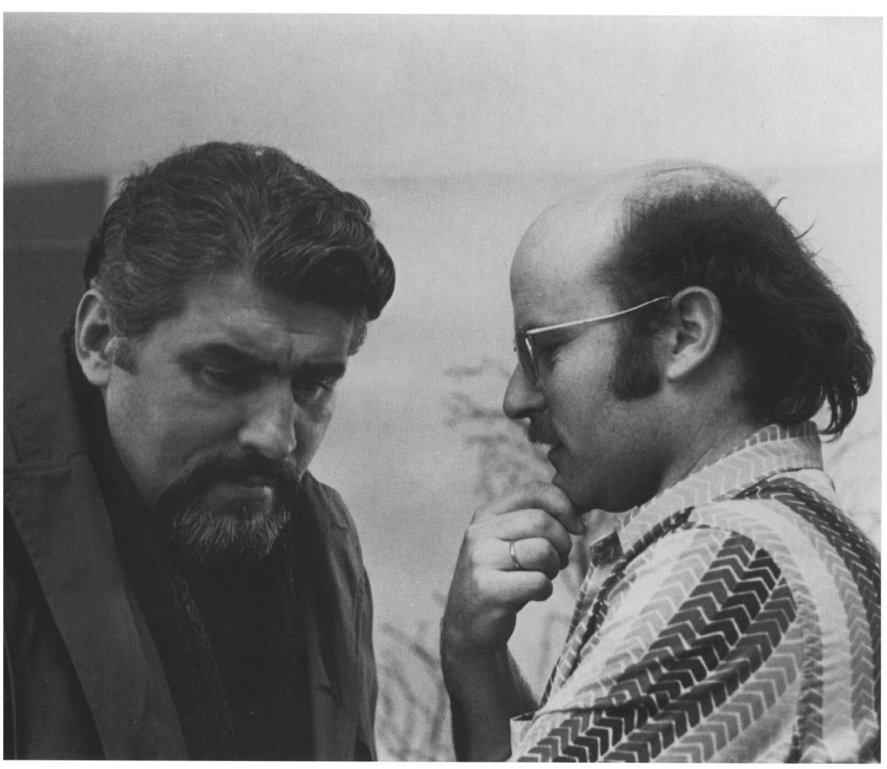
Die in der Paul Sacher Stiftung (PSS) aufbewahrten Briefe von Henze und Schlöndorff sind für das Verständnis ihres Verhältnisses und der Entwicklung ihrer Beziehung sehr aufschlussreich. Nach anfänglicher Distanz wird diese über die Jahre immer persönlicher und freundschaftlicher.

Der Briefverkehr beginnt im Frühling 1966 recht unpersönlich mit Schlöndorffs Fragen (an Wohlfang Eisermann, Henzes Sekretär) nach einer Musikaufstellung des *Törless* für die GEMA sowie nach Karten für eine Oper des «Maestros». Der Briefverkehr setzt sich fort mit einer Antwort Henzes auf einen Brief (der nicht in der PSS vorhanden ist). Henze beginnt den Brief mit «Lieber Schlöndorff», gratuliert

This content downloaded from 132.187.226.94 on Thu, 15 Aug 2019 11:32:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ihm zu seinem Drehbuch zu *Michael Kohlhaas – Der Rebell* und wünscht «viel Gutes, damit es wieder ein Meisterwerk werden möge». Henze bietet Schlöndorff an, die Musik zu schreiben: «wenn Sie wollen, mache ich Ihnen dann die Musik dazu». Eine leichte Asymmetrie ihrer sozialen Beziehung mag zu diesem Zeitpunkt im Schriftverkehr zu erkennen sein – ein Hinweis darauf ist das etwas flapsige «Lieber Schlöndorff» –, jedoch zeigt sich auch der Respekt vor und ein starkes Interesse an dem Regisseur: Henze hegt offenbar den Wunsch, wieder mit Schlöndorff zusammen zu arbeiten.

Im Laufe der Jahre scheint ihr Verhältnis persönlicher zu werden: Im nächsten Brief, 1974, beginnt Henze mit «Lieber Volker» und endet mit: «Lass bitte von Dir hören». Henze macht Schlöndorff erneut ein Angebot. Er hat Interesse, die Musik für Schlöndorffs Film *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* zu schreiben – «und zwar nicht nur aus politischen, sondern auch aus Geldgründen.» Henze fährt fort: «Durch die Arbeit an der Bond-Oper (die übrigens THE RIVER heißen wird) kann ich keine geldverdienenden Arbeiten sonst machen, aber einen Film für Dich, das würde ich schon noch schaffen».



© Sammlung Volker Schlöndorff im Deutschen Filminstitut – DIF, Frankfurt am Main

«Die verlorene Ehre der Katharina Blum» | Kommissar Beizmenne (Mario Adorf) und Volker Schlöndorff

«KATHARINA BLUM»

Die Genese der Filmmusik zu *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* gestaltet sich anders als beim *Törless*: Henze beginnt schon vor Fertigstellung des Films, allein anhand des Drehbuchs, mit dem Schreiben der Musik. Er stellt sie mit der Hilfe seines Studenten und Assistenten Henning Brauel innerhalb von einer Woche fertig. Laut Brauel ließ ihn Henze per Flugzeug einreisen, zu seinem Anwesen in Marino bringen, wo er im schönen Klima der Toskana zwölf Stunden täglich unter der Anleitung von Henze und anhand von Kompositionen, die schon fertig gestellt waren, komponierte; Henning Brauel schrieb einen Großteil der Musik.

Der sozio-politische bzw. staatskritische Aspekt von Schlöndorffs Film motiviert nicht nur Henze, er ist auch das Element, das beide Künstler verbindet: Dass Henze, der das «Dritte Reich» als Jugendlicher erlebt hatte, politisch links eingestellt war und im Allgemeinen sich kritisch gegen jede Form von Unterdrückung, Macht und Gewalt stellte, ist eine bekannte Facette seiner Person. Rudi Dutschke gewährte er etwa für mehrere Monate Unterschlupf in seinem Anwesen. Schlöndorff engagierte sich in den 1970er Jahren in der «Roten Hilfe», einer Organisation die sich bis heute für politisch Verfolgte aus dem linken Spektrum einsetzt, und drehte unter anderem mit Alexander Kluge und Rainer Werner Fassbinder den Episodenfilm *Deutschland im Herbst*, der die gesellschaftliche Situation, die «Terroristenhysterie», während des RAF-Terrorismus in den 1970er Jahren darstellt (in dem von Schlöndorff produzierten Kurzfilm wird auch die Musik zu *Katharina Blum* verwendet).

Die Musik zu *Katharina Blum* ist wohl die reifste und durchdachteste der drei Filmmusiken Henzes. Sie ist auch als Kommentar des Komponisten gedacht, was wohl auch aus seiner politischen Einstellung resultiert; die Filmmusik existiert zugleich als Konzertsuite für kleines Orchester. Die Welt der Liebenden, Katharina Blum und Ludwig Götten, wird in der Filmmusik mit «schönen» Klängen konnotiert. Die Welten der privaten Macht, in Form der Presse, personifiziert durch den Journalisten Töttges, und der staatlichen Gewalt, die die schöne Welt der Liebe zerstört und die Liebenden entzweit, werden mit einer «hässlichen» und «schreienden» Musik verbunden. Wie auch bei der ersten Zusammenarbeit ist das Verhältnis zwischen Regisseur und Komponist nicht autorativ. Im Gegenteil: Henze ist es, der sich abfällig und kritisch gegenüber dem Film (ohne Musik) äußert. «Bei der *Katharina Blum* hatte er das Gefühl», so Schlöndorff, «der Film sei völlig misslungen, er würde keine Zuschauer kriegen und er müsse nun den Film mit Musik retten».[6] Henze kritisierte einen Aspekt des Drehbuchs. Schlöndorff: «Er rief mich an und sagte, es fehle eine Szene. Ich verstand nicht, was er meinte. Er sagte, eine Szene, in der die beiden Liebenden, Katharina und Götten, sich noch einmal begegnen. Ich antwortete, eine solche Szene gäbe es bei Böll nicht, sei auch ganz unwahrscheinlich, da beide ja streng isoliert in getrennten Gefängnissen säßen. Das mag schon sein, insistierte Henze, ‹aber von der Komposition her bräuchte ich gegen Ende ein Rondo, eine Szene, in der Katharina, der verhaftete Götten und die Staatsmacht – das sind die drei musikalischen Themen – noch einmal aufeinandertreffen.»[7] Schlöndorff verdankt Henze also eine der stärksten Szenen in seinem Film. Konkret wird hier dargestellt, was der Film zu kritisieren versucht: Die Liebenden treffen sich bei getrennten Gefangenentransporten durch Zufall in einer Tiefgarage, entreißen sich den Polizisten, kommen sich näher, küssen

This content downloaded from 132.187.226.94 on Thu, 15 Aug 2019 11:32:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

sich und werden von den Polizisten gewaltsam getrennt: die Staatsgewalt vernichtet die Liebe. Das Rondo fiel weg, aber die Szene blieb – ohne Musik. Schlöndorff sah in der Dichotomie von Film und Musik einen Pleonasmus; die emotionale Wirkung der Szene entfalte sich am besten ohne Musik.[8]

In dieser Zeit, in den 1970er Jahren, wird Schlöndorffs und Henzes Verhältnis immer freundschaftlicher. In dem erwähnten Briefwechsel verschwindet das «Maestro», stattdessen verwendet Schlöndorff «Lieber Hans». Auch Henze beginnt seine Briefe mit «Lieber Volker», schreibt zudem einen «halboffiziellen Bettelbrief», in dem er Schlöndorff bittet, Geld für die Beschaffung von Instrumenten zu spenden, da sich Montepulciano diese nicht leisten könne. Er beendet den Brief mit: «Du machst Dich wirklich verdient um eine sehr wesentliche Sache der Musik, wenn du uns hilfst. Sei herzlich umarmt.» In einem Brief von 1984 ist die anfängliche soziale Asymmetrie zwischen Henze und Schlöndorff vollends verschwunden. Letzterer übt unverblümt Kritik an Henzes Filmmusik zu Alain Resnais' *L'amour à mort*: «Andererseits bremst es natürlich sehr den Fluss und geht einem, bei aller Qualität auf die Nerven, wenn es so systematisch wird». Möglicherweise liegen diese offene Kritik und das Selbstbewusstsein dahinter auch an seinem Erfolg mit der Verfilmung der *Blechtrommel*, die Schlöndorff zu einem international renommierten Regisseur machte.

«UN AMOUR DE SWANN»

1984 wird die dritte und letzte filmische Zusammenarbeit beendet: *Un amour de Swann*. Sie entsteht unter enormem Zeitdruck, da Schlöndorff aufgrund von vernichtenden Kritiken aus Paris Teile des Films neu drehen muss. Henze schlägt vor, die Kompositionsarbeit auf drei seiner Studenten zu verteilen: Gerd Kühr, David Graham und Marcel Wengler. Schlöndorff stimmt zu, man trifft sich gemeinsam, und die Aufgaben werden vergeben. Henze gibt genaue Anweisungen, um die herum sich seine Studenten frei bewegen können. Die Kompositionen basieren auf «Compianto» aus Henzes *Ariosi* für Sopran, Violine und Orchester (1963). Laut Kühr musste das Stück als Variation an den jeweiligen Charakter der Szene angepasst werden. Graham beschreibt die musikalische Arbeit als Balanceakt, da der Film opulent und romantisch angelegt war und man daher zwischen der Musik Henzes und diesem romantischen Anspruch changieren musste.

«ABER DU VERSTEHST SCHON»

Die Zusammenarbeit von Schlöndorff und Henze ist wohl eine der schönsten Kooperationen zwischen dem Neuen Deutschen Film und der zeitgenössischen Musik. Leider ergab sich nach *Un amour de Swann* kein weiteres gemeinsamen Filmprojekt. Auch Schlöndorff bedauert das: «Wenn ich einen Film gehabt hätte, wo ich mir seine Musik hätte vorstellen können, dann wär ich wahrscheinlich noch ein Jahr vor seinem Tod zu ihm gegangen.»[9] Einen Hinweis auf Schlöndorffs Wunsch, noch einmal mit Henze arbeiten zu können, findet man in den letzten Briefen, die in der PSS aufbewahrt werden. Im Brief vom 1. Juli 1996 schreibt Schlöndorff über seinen Film *The Ogre*: «Oft hab ich dabei an Dich gedacht – Du wirst verstehen warum, wenn du den Film siehst. Auch als Komponist hatte ich mir natürlich oft gedacht, wie Du es machen würdest. Ich brauchte aber viel Gebrauchsfilmmusik. Die Bilder sind zu grell, der rausgelassene Beelzebub zu dämonisch, dass man noch Zeit/Kraft zum richtigen Zuhören hätte. Damit will ich die Musik, die nun den Film begleitet – von Michael Nyman – nicht verkleinern, aber du verstehst schon.» ■

1 Aus dem E-Mail-Verkehr des Verfassers mit Schlöndorff.
2 http://www.volkerschloendorff.com/personen/hans-werner-henze/ (Zugriff: 02.04.2015)
3 ebd.
4 Hommage an Henze, Würdigung von Volker Schlöndorff in der Deutschen Oper Berlin anlässlich des Todes von Hans Werner Henze.
5 Telefonat des Verfassers mit Schlöndorff.
6 Telefonat des Verfassers mit Schlöndorff.
7 http://www.volkerschloendorff.com/personen/hans-werner-henze/ (Zugriff: 02.04.2015)
8 Aus dem E-Mail-Verkehr des Verfassers mit Schlöndorff.
9 Telefonat des Verfassers mit Schlöndorff.

PAN VERLAG

REIHE CONTEMPORE

Heft 90 HYUNBAE LEE (*1980)
RGB – Musik für Orchestergruppen

Kompositionspreis des Deutschen Koordinierungsrates zur Woche der Brüderlichkeit 2013 zum Thema „Sachor (Gedenke): Der Zukunft ein Gedächtnis".
Das Werk wagt einen interessanten Brückenschlag durch die Verbindung traditioneller kompositorischer Techniken des 18. Jh. mit neuen Klangformen. Durch die Teilung des Orchesters in einzelne Ensembles nimmt Lee zudem in aufführungspraktischer Hinsicht Bezug auf die barocke Formenwelt des Concerto grosso/Concertino.

PAN 390 · ISMN 979-0-50216-390-7
Preis: 19,00 € (Partitur), Aufführungsmaterial zur Miete
Besetzung: 2.1.2.1.-0.2.2.0, Vl solo, Vl 1-3, Va, Vc, Cb, Perk. I/II, Mar., Vibr., Sopran, Klavier
Schwierigkeitsgrad: schwer

HEFT 64 CONNY CAMPAGNE (*1922)
Tanzfolge (1993) (5'30)
für Gitarre

Auftrag des Gitarristen Martin Oser. Eine Bereicherung für die zeitgenössische Gitarrenliteratur. Darin zeigt sich der Kompositionsstil Campagnes, der durch mannigfaltige Folklore-Elemente aus dem osteuropäischen Raum geprägt ist.

PAN 364 · ISMN: 979-0-50216-364-8
Preis: 10,00 €
Schwierigkeitsgrad: schwer

HEFT 61 MICHAEL TÖPEL (*1958)
Mattinata
für Blockflöte (T/S ad lib.) und Cembalo (Klavier)

Bei der dreisätzigen „Morgenmusik" kann anstelle des Cembalos auch ein Klavier gewählt werden. Die Dynamik passt sich derjenigen der Flöte an.

PAN 361 · ISMN: 979-0-50216-361-7
Preis: 14,00 €
Schwierigkeitsgrad: mittelschwer bis schwer.

PAN Verlag GmbH
Naumburger Str. 40 • 34127 Kassel
Tel. +49 561 50049360 • www.pan-verlag.com
info@pan-verlag.com

This content downloaded from 132.187.226.94 on Thu, 15 Aug 2019 11:32:03 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms