

Antifaschistischer Grundimpuls

Vor 50 Jahren wurde die Oper »We Come to the River« von Hans Werner Henze uraufgeführt - eine Radikalisierung der ästhetischen Prinzipien seines politischen Schaffens

Von Susann Witt-Stahl

Er sprach mit Ekel und Verachtung über Militärmusik. »Ba-bäh, ba-bäh, ba-bäh«, stimmte Hans Werner Henze 2004 in einem Interview mit dem Journalisten Axel Brüggemann den »Badenweiler Marsch« mit ironischer Überbetonung des oberen Intervalltons der aufsteigenden Quarten an. Diese sorgen mit der folgenden tiefen Sequenzierung in der Paralleltonart für eine plumpe Eingängigkeit, die diesen Marsch als Hitlers Repräsentationsmusik prädestiniert hatte und auf den Reichsparteitagen im »Riefenstahlschen Nazi-Nürnberg« ertönte, an die Henze sich mit Grausen erinnerte – nicht zuletzt, weil seine Verwandten »Heil!« geschrien hatten.

In »We Come to the River« kennzeichnet Henze vor allem mit Elementen der Militärmusik kapitalistische Gewaltherrschaft. Das Stück in zwei Akten, das er »eine Art Oper« nannte und dem er und sein Librettist Edward Bond, damals wohl der bedeutendste britische Dramatiker, den Untertitel »Actions for music« gaben, wurde am 12. Juli 1976 im Royal Opera House in London uraufgeführt. Eine riesige Produktion mit 111 Rollen, 55 Solisten, drei Orchestern, in denen auch jedes Instrument solistisch besetzt ist, und mit einer ungeheuren Klang- und Handlungsdichte.

Die Oper führt in ein fiktives Imperium mit einem Machtapparat, für den seinerzeit Pinochets Junta in Chile und das US-Militär mit seiner Vernichtungskriegsführung in Vietnam Modell standen. Ein General, der Protagonist, lässt einen Volksaufstand niedermachen und einen Deserteur ohne Umschweife exekutieren. Die Nachricht, dass er bald durch eine Krankheit erblinden wird, weckt in ihm das Bedürfnis, sich mit dem Leid zu konfrontieren, das durch seine Befehle angerichtet wurde. Nachdem er auf dem Schlachtfeld vergeblich versucht hat, weitere Gewalt zu verhindern, und zusehen muss, wie seine Soldaten eine alte Frau, die sich mit ihrem Enkel über den Fluss retten will, erschießen, wird er in eine Irrenanstalt gesperrt. Im Imperium bricht ein unkontrollierbarer Aufruhr aus. Die Bitte des Herrschers, bei der Verhinderung der sich anbahnenden Revolution zu helfen, schlägt er entrüstet aus. Aber statt sich auf die Seite der kämpfenden Unterdrückten zu stellen, verharret er in Passivität, die sich in Hysterie verwandelt, als er realisieren muss, dass sein Nichthandeln immer mehr Blutvergießen zeitigt. Nach einem Attentat auf einen Gouverneur lässt der Herrscher ihn als mutmaßlichen Drahtzieher blenden – ein Akt, der den General zum Visionär macht: »Meine Augen! Was geschah mit meinen Augen? Ich sehe so schöne Dinge«: Die von ihm zu verantwortenden Opfer stehen wieder von den Toten auf, umarmen ihre Liebsten, aber sie

bemerken ihn nicht. Anders die Mitinsassen im Irrenhaus: Sie fühlen sich von ihm bedroht und ersticken ihn unter Tüchern – »ertränken ihn im Fluss«. Die Unterdrückten singen indes ein Lied der Hoffnung: »Wir stehen an dem Flusse«, heißt es in den letzten Zeilen. »Wir werden stehn auf dem anderen Ufer. Unser Schritt ist so sicher jetzt. Wir können nicht mehr untergehn.«

Entschiedener Sozialist

Mit »We Come to the River« stürzte sich Henze in eine hochkonzentrierte Auseinandersetzung mit den Verheerungen, die durch die rabiatesten Formen bürgerlicher Herrschaft bedingt sind: Faschismus und imperialistischer Krieg, die kritische Künstler seiner Generation noch als untrennbar miteinander verbunden erkannt hatten. Damit holte der Komponist aus dem Keller der deutschen Vergangenheit, was er »Pestleiche« nannte: die faschistische Erfahrung. Er verarbeitete dabei auch nie überwundene Traumata, Lebensleiden und -ängste des jungen Henze: Dass sein tyrannischer Nazivater ihn wegen seiner Homosexualität ins KZ wünschte und in eine von Himmlers SS-Schulen stecken wollte (laut Henze veranlasste das seinen Musiklehrer, darauf aufmerksam zu machen, damit würde der »junge Mozart in den Tod geschickt«), hatten seine Abneigung gegen das »Schreckensgedöns« des Hitlerismus und Militarismus sowie die Manneszucht auf den Kasernenhöfen zur Idiosynkrasie auswachsen lassen.

Auf seiner Laufbahn zum Komponisten, Dirigenten, Essayisten und Hochschullehrer habe sich der »geborene« und wohl auch »hilflose« Antifaschist zum »entschiedenen Sozialisten« entwickelt, so der Musikwissenschaftler Peter Petersen 1988 in seinen zwölf Vorlesungen über Henze als »politischen Musiker«. In den 1960er Jahren hatte Henze mit seinen politischen Werken für das Proletariat Partei genommen und die antikolonialen Befreiungskämpfe in der »Dritten Welt« unterstützt – in einigen finden sich sogar für die damalige Zeit typische, für Henze jedoch untypische Agitpropanteile: etwa in dem Che Guevara gewidmeten Oratorium »Das Floß der Medusa« über das – durch leibhaftiges Erleben der Gnadenlosigkeit von Klassenherrschaft – die Augen aufschlagende revolutionäre Kollektivsubjekt, das mit einem treibenden und anschwellenden »Ho, Ho, Ho-Chi-Minh«-Schlagwerkrhythmus endet. Dazu gehört auch die szenische Kantate »Streik bei Mannesmann« von 1973 in der Tradition des Brechtschen Lehrtheaters, die der Komponist zusammen mit fünf Nachwuchskünstlern schrieb und die im Berliner Ensemble uraufgeführt wurde. Ebenso, aus demselben Jahr, der Liederzyklus »Voices«, mit vorangestellten und nicht vertonten Notizen aus Brechts »Arbeitsjournal« von 1940, über Widerstand und revolutionären Kampf mit neuen Gesangsformen, die auch für Laien erschließbar sein sollten – laut Petersen »Henzes ›Solidaritätslied‹«.

Klang der Gewalt

Für seine »We Come to the River«-Oper überwand Henze als Tonkünstler, der Musik als »Liebesversprechen« und »erreichbares Paradies« begriff, in großem Stil eigene ästhetische Vorbehalte – wenn nicht gar Tabus. Die Musik »weint« nicht nur »mit allen Seelen und hasst und verabscheut die Welt der faschistischen Bourgeoisie, der Mörder, der Peiniger und ihrer Handlanger«,

wie Henze 1975 in seinem Werkbericht festhielt – die Melodie der trauernden Mutter des hingerichteten Deserteurs etwa lehnt sich mit einer absteigenden kleinen Terz am Anfang an die Fischweib-Arie in Paul Dessaus Oper »Die Verurteilung des Lukullus« an. Henzes Musik dröhnt, tobt und wütet auch mit den Unterdrückern und ihren Schergen. Damit wird sie auf eine »Wirklichkeitsebene« gebracht, die er früher vermieden hätte. »Hier wird Gewalt selbst durch einen Akt von Gewaltanwendung dargestellt«, so der Komponist. »Zu Beginn der Arbeit mit Bond schien mir fast undenkbar, dass ich die Musik, meine Musik, so vollständig in die Bezirke des Brutalen, des Grausamen, des Bösen zu ziehen vermöchte, wie es die dramatische Wahrheit gebot.« Sein »Klang der Gewalt« ist zum Beispiel charakterisiert durch für Kriegskultur typische Signalklänge, brachiale Schlagwerkaktionen etc. Das Militaristische wird häufig ins Groteske gesteigert. In einer Marschparodie mit dem makabren Titel »Lieutenant Jones Had His Legs Shot Off« wird durch metrische Brüche, synkopierte, stolpernde Rhythmen und schroffe Dissonanzen eine verlumpte Armee bloßgestellt, die nicht nur moralisch auf dem letzten Loch pfeift.

Und Henze entlarvt die Heuchelei und Verkommenheit derer, die das Militär rücksichtslos zum Erhalt und Ausbau ihrer Macht einsetzen: »Die feine Gesellschaft, die dem Themenkomplex der Gewalt zugeordnet ist, hat scharfe Septen- und Nonenintervalle, die aber mit banalen Melodiefolgen aus der Vulgärliteratur verbunden werden und so einen Ausdruck von Korruption und Frivolität ergeben, der unverwechselbar immer wieder aus den musikalischen Strukturen auftaucht«, erläuterte er. Die Arie des Herrschers des von Fäulnis befallenen Imperiums sei von einer »giftigen, scheinheiligen Tonalität« getragen – »nennen wir sie wagnerisch, parsifalesk«.

Für die Inszenierung hat er im Musiktheaterraum, wo an zwei Bühnenwänden ein großer Perkussionsinstrumentenpark plazierte ist, drei Schauplätze geschaffen, die Simultanszenen mit einer »Polyphonie der Sprache« ermöglichen: den ersten im Vordergrund für die Unterdrückten mit dem General, als Ort der Klage und Trauer, einen zweiten für die Hauptszenen und einen dritten für die Hinrichtungen und anderes Grauen sowie die Orgien der Reichen und ihrer Soldateska mit tiefen Blech- und Holzbläsern und Streichern, die Klänge produzieren, die »durchweg etwas Ordinäres, Rülpsendes, Abstoßendes, Höhnisches« haben.

Musica impura

Jens Brockmeier, Kunstphilosoph und langjähriger Mitarbeiter des Komponisten, nennt die Oper in seiner kürzlich erschienenen Studie »Es dauert nicht lange« die »wohl komplexeste und anspruchsvollste Realisierung« von Henzes »antifaschistischem Grundimpuls«. Diesen betrachtet Brockmeier auch als ein wesentliches Motiv für den vielfach analysierten Bruch des Komponisten mit der Darmstädter Avantgarde. Im Gegensatz zu dieser verzichtet Henze nicht auf Tonalität, sondern benutzt sie als ein die dekadenten Eliten des Regimes entlarvendes Kontrastmittel zu den seriellen atonalen Parts, die er dem herrschaftsabtrünnigen General und den Unterdrückten, die den »Fluss überqueren« wollen, zugeordnet hat. Die Tonalität repräsentiert die (faschistische) Reaktion und die Banalität des Bösen.

Henzes eigene Anmerkungen zur »We Come to the River«-Musik indizieren, dass er der selbst auferlegten »Sprachlosigkeit« der Neuen Musik nach dem großen Weltenbrand, die nur den kompositionstechnischen Fortschritt in der Materialbehandlung als progressiv anerkennt, mit »wortreicher« und »wortgewandter« antifaschistischer Empörung trotzen wollte: Er verstand dies als wirklichen Versuch der Musik, »sich selbst als Sprache zu begreifen« – die sogar wagt, über Auschwitz zu sprechen. So hat Henze etwa »Assoziationen« zu der Lagerkapelle hergestellt, die von der SS gezwungen wurde, bei Exekutionen aufzuspielen.

In »We Come to the River« elaborierte Henze ein Kunstprinzip, das er nach seiner Rückkehr aus Kuba entfaltet hatte: »Meine Musik hat diese menschlichen, allegorischen, literarischen Involvements«, sagte er 1972 im Gespräch mit dem Kulturjournalisten Hans-Klaus Jungheinrich. »Meine Musik ist ›impura‹, wie Neruda von seinen Gedichten sagt. Sie will nicht abstrakt sein, sie will nicht sauber sein, sie ist ›befleckt‹: mit Schwächen, Nachteilen und Unvollkommenheiten.«

Als politischer Musikschafter strebte Henze damit nach Semantisierung auf allen Ebenen, um, so Hans-Werner Heister, »kommunikabel, dabei aber alles andere als populistisch, so welt- und realitätshaltig wie irgend möglich, von anspruchsvoller Radikalität in Gestalt wie Gehalt« Menschen zu erreichen. Dafür wendete er Collage- und Zitattechniken an und bezog Folklore, Trivialmusik und Primitivinstrumente ein. Mit der Produktion von Werkberichten, Arbeitstagebüchern, Essays erfüllte er auch die Forderung Walter Benjamins nach »Beschriftung« (Erklärungen zwecks politischer Lesbarmachung des Werks). Durch Rückgriffe auf die Tonkunst des Barocks, der Klassik, der Romantik, auf tradierte Genres, Formen etc. wollte er, anders als die Avantgarde, selbst aus »kaputtem Material« (musikhistorisch) überholter, gar dunkler Epochen, wichtige Erkenntnisse vermittelnde Bedeutungswelten für die Erschaffung von Neuem erschließen. Der Satz »Der neu Anfangende, der die Tradition nicht beherrscht, fällt leicht unter die Herrschaft der Tradition zurück« aus dem in »Voices« zitierten Brecht-Text, meint Petersen, »kann sicherlich als ein Credo Hans Werner Henzes gelten«.

Entgeistigung

Jens Brockmeier betont, dass Henze mit den Apologeten der »Ästhetik der Revolution des musikalischen Materials« nicht wegen der Zwölftonmusik (»eines der schönsten Geschenke des Jahrhunderts«, wie der Komponist meinte), nicht wegen Serialität, Aleatorik, Mikrotonalität, Cluster aneinandergeriet (das alles und vieles mehr findet sich in seinen Werken): Nein, es war das Abstraktionsprinzip. »Er möchte die Musik von dem Nimbus der Abstraktheit befreien und ihr die Fähigkeit zuwachsen lassen, konkret zu sein, realistisch zu werden, als künstlerische Wirklichkeit auf gesellschaftliche und ideologische Wirklichkeiten beziehbar zu sein«, führt Petersen aus. Er erklärt Henzes Aversion gegen Abstraktionen auch mit dessen feinem Gespür als »ideologiekritischer Musiker« für die niedrigen Beweggründe hinter der Fetischisierung hehrer Ideale, die auf schwammige Begriffe wie »Freiheit« gebracht werden, um schließlich damit imperialistische Kriege, Massenmord und Ausbeutung zu rechtfertigen.

Aber Henzes Insistieren auf Konkretheit, das durchaus im Sinne Lenins zu verstehen ist, und Mahnung, »der Mensch kann im Objekt verloren gehen, wenn das Objekt nicht vermenschlicht worden ist«, lassen ebenso ein Misstrauen gegenüber der Erhebung des Abstrakten zur Maxime vermuten, wie es Alfred Hrdlicka hegte. Der Bildhauer und Maler, der seine Arbeit noch intensiver den Opfern faschistischer Gewalt gewidmet hatte als Henze, polemisierte gegen eine Kunstwelt, die einen »Avantariernachweis« verlange, »den Menschen aus seiner bildnerischen Vorstellungswelt eliminiert« und durch »Quadrate, Ornamente, Strukturen, Nirostapplatten und -röhren, Stangen, Kugeln, Würfel« ersetzt.

Henzes sinnliche Klänge gelten dem Menschen als verletzlichem und vergänglichem Wesen aus Fleisch und Blut. Wie Jens Brockmeier am Beispiel von Henzes »Requiem« (hier protestierte er mit einem »Klang der Gewalt« gegen den Golfkrieg als erstes in Echtzeit übertragenes Hightech-Gemetzel) darlegt, zielte der Komponist auf »Entgeistigung« und »Verweltlichung« und versuchte, die Vorstellung einer »physischen Anwesenheit des Abwesenden« und »sinnlichen Präsenz« Verstorbener zu erzeugen. Ähnlich wie bei Hrdlicka, der als manifest historisch-materialistischer Künstler mit lebendiger Arbeit »menschliches Fleisch« aus »toten« Steinen schlug – ein antiidealistischer Prozess.

Schönheit des Lebens

Das alles übersehen Kritiker, die, meist wegen fatalen Verzichts auf die Trennung von Werk und Person sowie Ignoranz gegenüber objektiven Werkgehalten, Henzes Huldigung der Schönheit in der Tonkunst mit seinem irritierend opulenten Lebensstil auf seinem Anwesen in Marino bei Rom mit Dienerschaft und Jaguar vermengen und damit Prunk und Protz, Eskapismus oder gar Dünkel assoziieren. »Schön ist eigentlich nur das, was von der Norm abweicht« – solche Aussagen Henzes zeugen nicht von einem Streben nach machtgestützter Ästhetik. Erst recht nicht seine universalistische Vorstellung, dass das Leben selbst als Schönheit zu verteidigen sei, für die er 1986 in einer Rede warb: »Die Leiden der Menschen, der Völker, ihrer Kämpfe, die Schönheit ihres Daseins, ihr Wunderbares, ihre Würde, aber auch die Verletzung dieser Würde, dieser Schönheit durch die Menschenfeinde, durch die Feinde des Lebens, das alles hat mich immer wieder aufs Stärkste berührt.«

Der Idee von einer proletarischen Kunst blieb Henze zwar skeptisch gegenüber, in der Auffassung, Marxismus bringe keine neue Ästhetik hervor, »weil er selbst schon Ästhetik im gründlichen Sinne des Wortes ist« – er weise die Künstler an, »brüderlich unter den Menschen zu leben, als Lernende und Lehrende«. Aber Henze machte deutlich, dass seine Ästhetik an das Bedürfnis, »Kunst fürs Proletariat« zu gestalten und für dieses in der Gesellschaft Räume für Bildung und Teilhabe zu erobern (wie mit seiner Musikwerkstatt »Cantiere« in Montepulciano), rückgebunden ist. Davon waren auch die Gattungen und Tempel der etablierten Hochkultur nicht ausgenommen: »Nicht die Oper ist reaktionär«, schrieb er 1974 mit Verweis auf das Vorbild Kuba, wo die Arbeiter und Bauern sie als ihr »Eigentum« besuchten und »ihren« Verdi genossen. »Bürgerlich (= bourgeois) ist ein lineares (undialektisches) Fortschrittsdenken an modischen Vorstellungen aufgegeilt, frustriert und elitär, das nach andersartigen Formen von Musik und Musikmachen ruft, wie um der Realität

zu entgehen.« Eine Forderung von 1971 hat er sogar 1996 noch einmal unterstrichen: »Wir dürfen nicht in den Fehler verfallen, unseren Weg in die Solidarisierung mit der Arbeiterklasse als einen Weg der Selbstverstümmelung zu sehen.« Davor war Henze schon deshalb gefeit, weil er mit Brecht dafür kämpfen wollte, die »proletarischen Züge« als Wundmale der Klassenherrschaft »aus dem Antlitz der Menschheit auszutilgen«, und Sozialismus nicht als »Vergröberung, sondern Verfeinerung, Vermenschlichung, im Sinne der in den Menschen angelegten Möglichkeiten« betrachtete. Nicht zuletzt an dieser Vorstellung orientierte der »antifaschistische Schönheitsbegriff«, den er hochhielt. »Alles, was die Faschisten verfolgen und hassen, ist für mich schön« – Henze meinte besonders das Zarte und Zärtliche, das Zerbrechliche, Schwache, aber auch das Unreine seiner »Musica impura«.

Wer einer Ästhetik der Sprachhaftigkeit der Musik nachgeht, läuft Gefahr, diese geschwätzig werden und das dumme Zeug der Reaktion reden zu lassen (allemaal wer, wie Henze, hier und da die Auseinandersetzung mit dem Material der Romantik zum Flirt mit ihr auswachsen ließ). Bei Weitem nicht nur, aber auch eingedenk der Tatsache, dass selbst Adorno zu der Einsicht kommen musste, dass in der Kunst »das perennierende Leiden so viel Recht auf Ausdruck hat wie der Gemartete zu brüllen« und nicht einmal das Schweigen dem Circulus vitiosus der Ideologie, allemal der deutschen, entrinnen kann, ist »We Come to the River« als gelungenes antifaschistisches Kunstwerk zu würdigen (das gilt unter anderem auch für seine 9. Sinfonie). Dass Henze mit seinem »Klang der Gewalt« die Täter mit gleicher Intensität anklagte, wie er die Opfer beredt werden ließ, ist in einem Deutschland mit Neigung, erstere aus dem Kollektivgedächtnis verschwinden zu lassen, um sich als letztere zu inszenieren, von hoher Bedeutung – um so mehr in der gegenwärtigen militaristischen »Zeitenwende«.

Trotz alledem

Ob »We Come to the River« wirklich nur wegen der hohen Produktionskosten und des enormen Aufwands seit 2012 nicht mehr aufgeführt wurde – diese Frage bleibt offen. Auf der Hand hingegen liegt, warum das bundesrepublikanische Feuilleton es nach der Uraufführung vor 50 Jahren für »altmodisch« erklärte und ihm Moralismus gegenüber einer kapitalistischen Gewaltherrschaft vorwarf, die gar nicht mehr existiere. Allemaal, warum heute dasselbe Feuilleton, das in die Leere von Deutsche-Staatsräson-Pop wie »Danger Dan« und anderem Kulturindustriemüll (Henze nannte das zu Recht »repressive Produkte«) »Antifaschismus« hinein halluziniert und nicht einmal mehr Einspruch erhebt, wenn völkischer Nationalismus aus der Ukraine über die hiesigen Theaterbühnen fegt, den sozialistischen Komponisten als Verräter an der Moderne schmäht. Denn es hält nur noch Kunst und Kultur aus, die der Kriegsertüchtigung des deutschen Imperialismus bestenfalls nicht im Wege stehen, aber nicht die Konfrontation mit den Zuständen, die Henze in seiner »We Come to the River«-Musik verarbeitet hatte und die heute der »Pestleiche« zur Herzmassage verhelfen: die Restauration unter Adenauer und Globke, die drohende und später realisierte Wiederbewaffnung, der Maskentausch des Faschismus, nicht zuletzt die Abwesenheit des »fruchtbaren Internationalismus« und andere Nachwirkungen der »deutschen Musik« in der BRD (deren Kulturpolitik heute kritische Künstler drangsaliert, cancelt und

ihnen die Existenz entzieht) – alles, was Henze 1953 zur Auswanderung nach Italien bewogen hatte.

Nur Zyniker können für rückwärtsgewandt halten, was in Wahrheit revolutionäre Hoffnung war, an der Henze trotz alledem festhielt. »Ich hatte den Eindruck, dass das Stück diesmal wie ein Warnruf wirkte, das Publikum hörte ihn und war spürbar erschreckt, betroffen, es war, als hätte sich eine Trauer gerührt, Mitgefühl für die Schwachen, die Leidenden, die Unterdrückten«, meinte der Komponist nach der Stuttgarter Premiere von »We Come to the River« am 1. Oktober 1982, dem Tag, als Helmut Kohl erstmals als Bundeskanzler vereidigt wurde. »Eine Arbeit wie diese könnte eine erste künstlerische Manifestation der Gegenbewegung sein, die nun beginnt, beginnen muss.« Selbst nachdem 1989/90 genau das Gegenteil eingetreten war, sagte Hans Werner Henze: »Man resigniert nicht. Man arbeitet weiter.«

→

Literaturhinweis: Jens Brockmeier: Es dauert nicht lange. Über Sprache, Zeit und die Musik von Hans Werner Henze. Wien 2026, S. 33

→ Susann Witt-Stahl schrieb an dieser Stelle zuletzt am 21. August 2025 über »Asow« und den ukrainischen Nationalismus: [»Ukraine über alles!«](#)

<https://www.jungewelt.de/artikel/525943.musik-antifaschistischer-grundimpuls.html>