

## Erlkönigs Kinder

Hans Werner Henzes Ballettmusik *Le fils de l'air*  
*ou L'enfant changé en jeune homme*  
und das Orchesterwerk *Erlkönig. Orchesterfantasie*  
*über Goethes Gedicht und Schuberts Opus 1* (1996)

Kadja Grönke

Noch bevor Hans Werner Henzes Ballettmusik *Le fils de l'air ou L'enfant changé en jeune homme* am 25. Mai 1997 in der Choreografie von Jean-Pierre Aviotte seine Uraufführung erlebt,<sup>1</sup> koppelt Henze das mittlere Drittel seiner Partitur aus und lässt es am 31. Januar 1997 in Paris als eigenständiges Orchesterstück aufführen – und zwar unter dem Titel *Erlkönig. Orchesterfantasie über Goethes Gedicht und Schuberts Opus 1*. Dieser Titel bietet einen Schlüssel zum Verständnis des Balletts, der in der Tanzpartitur verborgen bleibt, und verweist ganz offenbar auf das Zentrum von Henzes künstlerischer Intention. Denn in der kurz vor Kompositionsbeginn verfassten Passage seiner Autobiografie beschreibt Henze sein Ballettprojekt folgendermaßen: »In *Le Fils de l'air ou L'enfant changé en jeune homme* geht es um das Erlkönigmotiv, um Versuchung, Verführung, Verzauberung, Verwandlung.«<sup>2</sup>

Tatsächlich funktionieren Elemente aus Schuberts *Erlkönig* als kompositorischer Bezugspol nicht nur des separat uraufgeführten Ausschnitts, sondern der gesamten Ballettmusik. Für das Verständnis des Balletts ist es also sinnvoll, Schubert und Goethe in die Betrachtung mit einzubeziehen – und dabei den Umweg über die Orchesterfantasie zu nehmen als diejenige Partitur, in der Henze einen komponierten Hinweis auf seine künstlerischen Absichten gibt. Dabei geht es keineswegs darum, den Notentext philologisch detailliert auf seine Quellen zurückzuverfolgen oder gar nach Henzes spezifischen Kenntnissen der Goethe- und Schubert-Forschung seiner Zeit zu fra-

- 1 *Le fils de l'air* wurde 1962 angedacht, 1995/1996 als Auftragswerk der Schwetzingen Festspiele fertiggestellt und am 25.5.1997 im Rokokotheater Schwetzingen als Mittelteil des Ballett-Tryptichons *Tanzstunden* zwischen *Le disperazioni del Signor Pulcinella* und *Labyrinth* uraufgeführt. Ausführende: Ballett der Berliner Staatsoper Unter den Linden (Choreografie Jean-Pierre Aviotte), Radio-Sinfonieorchester Stuttgart (Leitung Sebastian Weigle).
- 2 Hans Werner Henze, *Reiseliieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926–1995*, Frankfurt am Main 1996, S. 234.

gen. Beides widerspräche dem spielerisch-auktorialen Charakter von Henzes Arbeitsweise. Vielmehr soll sein assoziatives, zum Teil sicher auch unterbewusstes oder willentlich im Unklaren belassenes Verknüpfen heterogener künstlerischer Impulse und biografischer Erlebnisse zum Anlass genommen werden, auf ähnlich assoziative Art Werke, Biografien und Deutungen zueinander in Beziehung zu setzen. Diese Vorgehensweise der gedanklichen Annäherung von nicht nachweislich aufeinander Bezogenem trägt Züge eines künstlerischen Verfahrens, das auch Henze bewegt haben mag, sodass über das vom Komponisten im Werktitel aufgespannte engere Dreieck ›Henze – Schubert – Goethe‹ hinaus der hermeneutische Blick auf thematisch ähnlich ausgerichtete Werke der Literatur und der Philosophie gelenkt wird, die in das Netz des Verstehens mit eingeflochten werden.

### Goethe, Schubert, Henze

Auch wenn der Verweis auf ›Goethes Gedicht‹ im Titel der Orchesterfantasie an erster Stelle steht, verzichtet Henze auf die menschliche Stimme. Die Verse gelangen lediglich indirekt in das Werk hinein, nämlich auf dem Umweg über Fragmente aus Schuberts Lied, das in Henzes Partitur instrumental »umkreist«<sup>3</sup> und in die Partitur hineingesogen wird. Damit setzt Henze die Kenntnis von Goethes Ballade zwar voraus, ebenso, wie er davon ausgeht, dass Schuberts Vertonung wiedererkannt wird. Aber seine Komposition lebt nicht aus dem Spannungsfeld von Wort und Musik, sondern aus dem Mit- und Gegeneinander von kultureller Vergangenheit und Gegenwart. Sein Ausdruck vom »Erlkönigmotiv«<sup>4</sup> (und nicht von Goethes oder Schuberts *Erlkönig*) ist also sehr ernst zu nehmen, denn mit Hilfe von Goethe und Schubert gestaltet Henze seine eigene Deutung des Erlkönigmotivs.

Dass Goethes *Erlkönig*-Ballade zu Schuberts Opus 1 wird, ist kein Zufall. Schubert plant und überwacht die Drucklegung seiner Musik sehr genau und wählt dieses Lied ganz bewusst als Einstieg in seinen offiziellen Werkkatalog. Für die Opus-Nummer 1 nimmt er sogar eine Verzögerung von sechs Jahren zwischen Entstehung (1815) und Drucklegung (1821) in Kauf. Damit markiert das Werk eine Übergangsphase mit Happy End nämlich die von Schu-

3 Andreas Krause, »Erlkönig als Tanzmeister. Hans Werner Henzes Orchesterfantasie nach Goethe, Schubert – und Cocteau«, in: *NZfM* 157/ 4 (1996), S. 36-39, hier: S. 38 f.

4 Henze, *Reiselieder* (wie Anm. 2), S. 234.

bert, dem musikalisch begabten 18-jährigen Jüngling, der seinen *Erlkönig* im Freundeskreis vorträgt, hin zum professionellen Künstler und Komponisten, der durch den Druck dieser Goethe-Vertonung öffentlich wahrnehmbar wird. Dieser Schritt erfolgt mit Hilfe der Gattung Lied, die durch Schubert in ihre Reifephase eintritt, und auf der Basis eines zentralen Texts der deutschen Klassik, den Schubert komponierend derart in die Unsterblichkeit führt, dass der *Erlkönig* 2010 sogar Bestandteil des nordrheinwestfälischen Zentralabiturs wird, mit dem die Jugend von heute ihre Matura erreicht.

Damit leuchtet die Idee eines Reifungsprozesses oder des Übergangs auf eine neue Entwicklungsstufe in mehrfacher Weise hinter der Musik auf – oder, um es mit dem Gedicht *Stufen* (1941) von Hermann Hesse zu sagen:

»Wie jede Blüte welkt und jede Jugend  
Dem Alter weicht, blüht jede Lebensstufe,  
Blüht jede Weisheit auch und jede Tugend  
Zu ihrer Zeit und darf nicht ewig dauern.«<sup>5</sup>

Übergangsphasen gehören also zum menschlichen Dasein dazu und sind vielleicht sogar – laut Hesse – der Kern dessen, was wir als Leben bezeichnen. Indem Henze seine Umsetzung der Erlkönig-Idee zwischen zwei Schlüsselwerken der deutschen Kulturgeschichte aufspannt, gestaltet er 1996 seinen momentanen Ort in der Musikgeschichte ausdrücklich unter der Prämisse eines solchen Übergangs: Musikhistorischer Rückblick und eigenschöpferischer Ausblick verbinden sich zu einem dynamischen, künstlerisch gestalteten Prozedere, das wie das Leben selbst unablässig voranstrebt – analog zu Hesses weiteren Versen:

»Es muß das Herz bei jedem Lebensrufe  
Bereit zum Abschied sein und Neubeginne,  
Um sich in Tapferkeit und ohne Trauern  
In andre, neue Bindungen zu geben.  
Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne,  
Der uns beschützt und der uns hilft, zu leben.«<sup>6</sup>

Um diesen Anfang, diesen Aufbruch oder auch um diese Auffassung von Leben, so wie Henze es in seiner Orchesterfantasie und seinem Ballett deutet, soll es im Folgenden gehen, wobei schrittweise die Nähe und die Ferne zu Goethe und Schubert mit ausgelotet wird.

5 Hier und im Weiteren: Hermann Hesse, *Sämtliche Werke in 20 Bänden und einem Registerband*, hrsg. von Volker Michels, Bd. 10: Die Gedichte, bearbeitet von Peter Huber, Berlin 2002, S. 366.

6 Ebd.

## Das Pferd

»Der Komponist hat sich [...] vom Puls und Impuls des gleichnamigen Liedes inspirieren lassen und eine Art Toccatà geschaffen, die ohne wirkliche Zitate auskommt und dabei den Eindruck erweckt, daß Vater und Sohn auf der Flucht vor dem geisterhaften Spuk nicht ein Pferd, sondern ein Dampfproß [...] benutzten.«<sup>7</sup>

So heißt es 2004 in einer Rezension der *Orchesterfantasie*. Der zentrale Höreindruck ist also – das Pferd, oder, allgemeiner gesprochen, ein Kompositionsverfahren, für das sich (zurückgehend auf den Schubert-Forscher Walther Dürr) der Begriff des ›Tons‹ im Schubertlied eingebürgert hat.<sup>8</sup> Dieser ›Ton‹ konkretisiert sich in einem charakteristischen, rhythmisch klar konturierten Grundmotiv, das zu Beginn eingeführt wird und die gesamte Partitur prägt. Im *Erlkönig* handelt es sich um den durchgehenden Triolenpuls des Klaviers, der sich sowohl bildlich (als galoppierendes Pferd) als auch emotional (als Träger der beklemmenden Grundstimmung) als auch ganz abstrakt (als Einheit stiftendes Kompositionsprinzip) deuten lässt.

### op.1 Erlkönig

Johann Wolfgang von Goethe  
D 328  
Vierte Fassung\*)

erschienen: Ende März 1821

Schnell (M.M. ♩ = 152)

Notenbeispiel 1: Franz Schubert, *Erlkönig* (Druckfassung), Wien 1821, in: Ders., *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft, Serie IV: Lieder, Bd. 1, Teil b, vorgelegt von Walther Dürr, Kassel u. a. 1970, S. 3 ff.

- 7 Rasmus van Rijn, CD-Besprechung »Schubert Epilog« (CD mit den Bamberger Symphonikern – Bayerische Staatsphilharmonie, Jonathan Nott, Tudor 7131), erschienen am 4.6.2004 auf [http://www.klassik-heute.com/4daction/www\\_medien\\_einzel?id=15299](http://www.klassik-heute.com/4daction/www_medien_einzel?id=15299), zuletzt abgefragt am 27.9.2017.
- 8 *Schuberts Lieder nach Gedichten aus seinem literarischen Freundeskreis. Auf der Suche nach dem Ton der Dichtung in der Musik. Kongreßbericht Ettlingen 1997* (= Karlsruher Beiträge zur Musikwissenschaft 1), hrsg. von Walther Dürr, Siegfried Schmalzriedt und Thomas Seybold, Frankfurt am Main u. a. 1999.



Henze greift in seinem Orchesterwerk die Mehrdimensionalität dieses ›Tons‹ auf, indem er ihn einer kompositorischen Modifikation und Bedeutungstransformation unterwirft. Doch diesem Prinzip begegnen wir bereits bei Schubert selbst.<sup>9</sup> Denn zwischen der ersten Niederschrift des Lieds (die verschollen ist) und der heute üblicherweise genutzten Druckfassung von 1821 existieren mehrere Zwischenstadien, die nicht als stringente künstlerische Entwicklung hin zu der Fassung letzter Hand misszuverstehen sind,<sup>10</sup> sondern als alternative Kompositionskonzepte ein generelles Charakteristikum von Schuberts musikalischem Denken darstellen.<sup>11</sup> In Hinblick auf

### 1b. Erlkönig

Johann Wolfgang von Goethe  
D 328  
Zweite Fassung

Schnell April (?) 1816

Notenbeispiel 2: Franz Schubert, *Erlkönig* (2. Fassung, 1816), in: NSA IV/1b (wie Notenbsp. 1), S. 180 ff.

- 9 Vgl. Schubert, NSA IV/1a (wie Notenbsp. 1).
- 10 »Die Klavierbegleitung schließlich konnte nicht nur nach den Fähigkeiten des Begleiters verändert, sie konnte auch, wenn dies nötig war, statt auf dem Pianoforte auf verwandten Instrumenten ausgeführt und diesen angepasst werden« (ebd., S. XVIII f.). »Somit lässt auch Schuberts oft gründliche Revision des Notentextes für den Druck die Umgestaltung des Werkes für den Vortrag offen. Freilich: sie bleibt stets an die Person des Vortragenden und an die Gegebenheiten der Aufführung gebunden« (ebd., S. XIX). Dazu gehört auch die Möglichkeit, das Lied mit verteilten Rollen aufzuführen, statt des Klaviers eine Gitarre oder eine Harfe zu nutzen oder Verzierungen zu singen: »[K]aum eines seiner Lieder ist unverändert zum Druck gelangt« (ebd., S. XVII). Dementsprechend dokumentiert die *Neue Schubert-Ausgabe* zwischen Entstehungsjahr 1815 und Drucklegung 1821 drei weitere Fassungen, also drei »Varianten ein und derselben Komposition« (ebd., S. XI).
- 11 Handschriftliche »Varianten [...] sind häufig [...] Zubereitungen desselben [Lieds] für eine bestimmte Gelegenheit«, ebd., S. XVIII.

Henze ist besonders diejenige Version interessant, die Schubert im April 1816 als autografe Reinschrift an Goethe schickt:<sup>12</sup> Im Vergleich mit der Druckfassung von 1821 ist in dieser Reinschrift das Hauptmoment der Komposition, nämlich ihr motorisch dahinstürmender rhythmischer Puls, in der rechten Hand des Klaviers von Triolen-Achteln auf reine Achtel reduziert. Das mag diese Fassung als pianistischen Notbehelf diskreditieren, zumal Schubert selbst gesagt haben soll: »die [Triolen] mögen andere spielen, für mich sind sie zu schwer!«<sup>13</sup> Dass er diese reduzierte Fassung aber nicht nur selbst gespielt,<sup>14</sup> sondern auch an den verehrten Dichter und Textautor Goethe geschickt hat, lässt erahnen, dass es sich um eine gestalterische Grundüberlegung handelt, die er im Verlauf des Kompositionsprozesses sehr ernsthaft in Erwägung zog. Denn auch wenn diese binäre Version gemäßigter wirken mag als die Druckfassung, die alle musikalischen Ereignisse dem ununterbrochenen Triolenpuls unterordnet,<sup>15</sup> kennt sie doch bereits die in Triolen aufsteigende Figuration der linken Hand. Folglich geht es in dieser frühen Fassung nicht um eine gleichmäßige Grundgeschwindigkeit, sondern um rhythmische Komplexität. Die Kombination ›zwei gegen drei‹ lässt letztlich sogar acht statt sechs Impulse pro Takthälfte erklingen und weckt durch den dabei entstehenden irregulären Rhythmus nicht den Eindruck des zielgerichtet Voranstürmenden, sondern des Überstürzten und Gehetzten. Das genaue Gegenteil ist im Autograf der dritten Fassung<sup>16</sup> dokumentiert. Hier probiert Schubert in der Oberstimme Sextolenfolgen aus. Die Balkensetzung verdeutlicht dabei, dass er in halbtaktigen Einheiten denkt. Durch diese größeren Segmente wirkt die Sextolen-Version glatter, fließender als die letztlich gedruckte triolische Fassung, die mit ihren vier Impulsen pro Takt den vorgegebenen Viervierteltakt betont.

12 Vgl. ebd., S. XX, Anm. 35, dort zitiert nach Max Friedlaender, »Die erste Form des Schubert'schen ›Erlkönigs‹«, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 3 (1887), S. 125, wo dieser den entsprechenden Bericht von Gustav Barth referiert.

13 Friedlaender, »Erlkönig« (wie Anm. 12), S. 125.

14 »Die erleichterte Klavierfassung scheint also nicht allein für Goethe und seine Pianisten bestimmt gewesen zu sein – Schubert hat sie wohl auch selbst gespielt«, NSA IV/1a (wie Notenbsp. 1), S. XX.

15 Bei der Deutung der Triolen als Analogie zum Hufschlag eines Pferdes würde sich das Tier hier nur im Trab bewegen.

16 Zählung nach der *Neuen Schubert-Ausgabe*.

## 1c. Erlkönig

Johann Wolfgang von Goethe  
D 328  
Dritte Fassung

Schnell 1816?

Notenbeispiel 3: Franz Schubert, *Erlkönig*, 3. Fassung (1816, nach einem Autograf aus dem Besitz von Benedikt Randhartinger), in: NSA IV/1b (wie Notenbsp. 1), S. 187–193.

Aber die Idee halbtaktiger Bögen bleibt auf die rechte Hand beschränkt: In der linken verlangt Schubert auch in dieser dritten Fassung eine Vier-Viertel-Gliederung. Das Klavier ist also in der Oberstimme in halben Takten, in der linken im Vier-Viertel-Puls strukturiert. Wie in der frühen Reinschrift arbeitet Schubert also auch hier mit der Idee der Störung, bevor er sich letztlich in beiden Händen für den einheitlichen, ungebrochenen Triolenpuls der Druckfassung entscheidet.

Die grundsätzliche Aufmerksamkeit für Störungen und für interne Verunsicherungen, die Schubert vor der Drucklegung in seinen parallelen Fassungen ausprobiert, finden sich als zentrales Moment auch in Henzes Partitur: Diese entlehnt von Schubert die Idee einer raschen Pulsfolge zu aufsteigenden Skalen und versieht sie mit unterschiedlichen Verfahren der Destabilisierung. So markieren Pauke und Streicher zwar einen durchgehenden Grundpuls – aber nicht in Schubert'schem Viervierteltakt, sondern in einem taktweisen Wechsel von sechs, fünf, sechs und sieben Achteln pro Takteinheit.

X. Scène et danse des doubles

$\frac{6}{8}$  ca.84  $\frac{5}{8}$   $\frac{6}{8}$   $\frac{7}{8}$   $\frac{6}{8}$   $\frac{7}{8}$  [24]

Fl. 1  
Fl. 2  
Clar. 1  
Clar. b. (2)  
Ob. 1  
Cl. (2)  
Fag. 1  
Fag. 2  
Cr. 1  
Cr. 2  
Tr. 1  
Tr. 2  
Tub. 1  
Tub. 2  
Timp.  
Perc.  
Arpa  
Pno.  
minu in Celesta

La mère et le père forains, afin de séduir complètement l'enfant, prennent un drap et le tendent devant l'ouverture de la palissade.  
Es wird deutlich, daß Vagantenvater und -mutter heubühnigen, das Kind zu verzaubern. Sie nehmen ein Tuch und hängen es wie einen Theatervorhang an die Öffnung in der Palissade.  
The mother and father juggler completely fascinate the little boy, take a sheet and hang it in front of the door of the housing.

VL I div.  
VL II div.  
Va. div.  
Vc. div.  
Cb.

Notenbeispiel 4: Hans Werner Henze, *Le fils de l'air ou L'enfant changé en jeune homme* (Studienpartitur), Mainz 2001, S. 62, © mit freundlicher Genehmigung von Schott Music, Mainz.

Henze geht es also um Diskontinuität. Wer beim Dirigieren diese Aufgabe ernst nimmt, wird nicht mit gleichmäßigen Achtelschlägen arbeiten, sondern den 5/8- und den 7/8-Takt gegenüber dem 6/8-Takt als eine winzige Abweichung fühlbar machen. Darüber hinaus wären die nichtbinären Taktarten gemäß ihrer ungleichmäßigen Füllung jeweils unterschiedlich zu taktieren, da der erste 7/8-Takt laut Balkensetzung aus 3 plus 4 Achteln, der zweite aber aus 4 plus 3 Achteln besteht.

Mit analoger Intention der Differenzierung und Destabilisierung formt Henze auch Schuberts aufsteigende Triolen-Bassfigur um: Aus zwei Dreiergruppen mit anschließendem fallendem Dreiklang bei Schubert werden bei Henze Sechzehntel in Zweiergruppen. Diese winden sich unaufhaltsam, aber unberechenbar teils chromatisch, teils diatonisch in die Höhe und fächern sich über die gesamte Breite des Orchesters auf. Auch münden sie nicht in die regelmäßige fallende Dreiklangfigur, die bei Schubert die Funktion hat, die Musik zu stabilisieren und die Taktgruppengliederung zu verdeutlichen. Vielmehr scheint Henze mit seinen Zweiergruppen die Partitur unstrukturiert zu überwuchern. Zwar gibt es zusätzlich punktuelle Akzente der Blechbläser, die wie Relikte von Schuberts fallendem Dreiklang wirken (beispielsweise in den Posaunen, Takt 4 in Notenbeispiel 4). Aber sie besitzen keinerlei harmonisch und rhythmisch festigende Funktion und wirken teilweise geradezu asynchron zum musikalischen Verlauf gesetzt.

Im Unterschied zu Schuberts Druckfassung des *Erlkönigs* weiß Henzes Musik zu Beginn also keineswegs, in welche Richtung, zu welchem Ziel sie sich bewegt. Henzes Partitur bringt den Grundpuls ganz bewusst aus dem Tritt: Das Pferd, das sein Ziel nicht kennt, kommt geradezu zwangsläufig vom Wege ab, und schon jetzt lässt sich erahnen, dass es, anders als bei Goethe und Schubert, weder »mit Müh« noch »mit Not« den väterlichen Hof erreichen wird.<sup>17</sup>

Ob Henze die unterschiedlichen Fassungen von Schuberts Lied gekannt hat, ist in diesem Zusammenhang weniger entscheidend als die Einsicht, dass beide Werke um dasselbe musikalische Kernproblem kreisen. Während Schubert sich am Ende für Kontinuität entscheidet, verfolgt Henze stringent den Weg der internen Differenzierungen und Brechungen weiter, und der vorandrängende, aber störungsanfällige, ja störungswillige Grundrhythmus wird zum entscheidenden Antrieb für seine kreative Umarbeitung.

17 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Berliner Ausgabe. Poetische Werke* (Band 1–16), Band 1, Berlin 1960 ff., S. 115 f.

## Der Vater

Ein gleichartiges Problembewusstsein bei letztlich unterschiedlicher Lösung verbindet Henze und Schubert auch hinsichtlich der Dramatik des *Erlkönig*-Stoffs. Mit seiner Entscheidung, Goethes Ballade mit einem Tanzstück zu verbinden, denkt Henze nämlich bewusst oder unbewusst ein Verfahren weiter, das letztlich auf Schubert selbst zurückgeht:

»Im Sommer 1819, so berichtet Albert Stadler, habe Schubert in Steyr den Erlkönig auch mit verteilten Rollen aufgeführt. Schubert sang dabei den Vater, [der Bariton] Michael Vogl den Erlkönig, [die Sopranistin] Josefine Koller das Kind und Stadler selbst begleitete. [...] Ein dem Szenischen angenäherter Vortrag [...] war Schubert also keineswegs fremd.«<sup>18</sup>

Kompositorisch legt Schubert diese szenische Möglichkeit nahe, indem er für die Partien von Vater, Sohn, Erlkönig und Erzähler vier unterschiedliche Stimmlagen wählt. Das Kind singt in der höchsten Lage, der Erzähler bleibt im stimmlichen Mittelfeld, und der Erlkönig reizt die Höhen und die Tiefen eines (hier im Violinschlüssel, d. h. um eine Oktave höher notierten) Baritons gleichermaßen aus. Einzig der Vater scheint von Schubert als Bass imaginiert zu werden, denn seine Partie reicht sogar noch einen Ton unter die Partie des Erlkönigs und bleibt auch insgesamt tiefer.

Bariton: $G - g'$	Sohn (notiert): $f'' - g''$
	Erlkönig (notiert): $d' - g''$
	Erzähler (notiert): $cis' - g''$
Bass: $E - e'$	Vater (notiert): $c' - d''$

Abbildung 1: Stimmumfänge von Bariton und Bass und Schuberts Stimmverteilungen.<sup>19</sup>

Gemäß der im 19. Jahrhundert üblichen Zuordnungen von tiefen Partien zu älteren Bühnenpersonen und hohen Stimmen zu Frauen und Kindern komponiert Schubert also auf geradezu opernhafte Weise personencharakterisierend: Wir assoziieren einen alten Vater, ein noch ganz junges Kind sowie – vielleicht überraschend – einen stimmlich in der Mittellage angesiedelten und daher zumindest nicht alten Erlkönig.

18 Schubert, NSA IV/1a (wie Notenbeispiel 1), S. XX.

19 Stimmumfänge nach: [de.wikipedia.org/wiki/Stimmelage](http://de.wikipedia.org/wiki/Stimmelage), zuletzt abgefragt am 28.9.2017.

Auffällig ist nun die Rollenverteilung in Schuberts musikdramatischem Experiment. Denn eigentlich sang der Komponist, der als Sängerknabe in den hohen Lagen eingesetzt wurde und später die Tenorpartie seiner *Winterreise* übernahm, »Bariton und Tenor; im Notfalle, wenn eben eine Dame fehlte, übernahm er, da er ein umfangreiches Falsett besaß, die Alt- und Sopranstimme«,<sup>20</sup> wie sein Freund Anselm Hüttenbrenner sich erinnert. Die Entscheidung, im *Erlkönig* die seiner Stimme ganz fernliegende Basspartie zu übernehmen, verblüfft also – und das nicht allein aus musikalischen Gründen: Angesichts der doch eher problematischen Beziehung zu seinem eigenen Vater stellt sich die Frage, warum Schubert ausgerechnet diese Rolle zu seiner eigenen machte.

Der Vater aus Goethes Ballade ist der Inbegriff des treusorgenden ›pater familias‹. Er sorgt sich um seinen Sohn, er vermittelt ihm Schutz und Geborgenheit, und er weiß für alles eine rationale Erklärung: Statt des Erlkönigs und seiner Töchter erkennt er »Weiden« und »Nebelstreif«, statt Worten hört er »in dünnen Blättern« das Geräusch des Windes.<sup>21</sup> Er sieht die Natur mit den Augen der aufgeklärten Vernunft und entzaubert sie durch verstandesgemäße Betrachtung.

Für seinen Sohn dagegen sind Nebel und Weiden beseelt, er vernimmt Stimmen im Wind, die Natur ist ihm fremd und daher bedrohlich und erscheint ihm von Geistern belebt. Er befindet sich also noch ganz in jenem Entwicklungsstadium, das die Psychologie als sogenannte ›magische Phase‹ bezeichnet: In früher Jugend, etwa zwischen dem dritten und fünften Lebensjahr, wenn ein Kind die Kausalketten von Ursache und Wirkung noch nicht durchschaut, versucht es mit viel Fantasie, Phänomene, die es nicht versteht, aus seinem eigenen Erfahrungshorizont heraus zu deuten, und konstruiert ganz individuelle Welterklärungen: Beispielsweise regnet es, weil die Wolken traurig sind, und so können die unheimlichen Schatten der sich im Sturm bewegenden Bäume zum Naturgeist werden, der das reitende Pferd verfolgt. Um solche bedrohlichen Bilder zu bannen, müsste der Vater sich zunächst auf die kindliche Wahrnehmung einlassen. Das tut er jedoch nicht. Er hält es nicht einmal für nötig, die klaren Entscheidungsfragen seines Sohnes zu beantworten. Statt auf »Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?«<sup>22</sup> mit

20 Richard Heuberger, *Franz Schubert* (= Berühmte Musiker. Lebens- und Charakterbilder), Berlin 1908, S. 33.

21 Goethe, *Poetische Werke* (wie Anm. 17).

22 Ebd.

›nein‹ zu antworten – oder besser noch mit ›ja, aber der kann uns nichts tun; er muss bei seinen alten Weiden bleiben‹ –, ist er, ganz wie sein Sohn, in seinem eigenen Verständnis der Wirklichkeit gefangen, und Vater und Sohn bewegen sich gewissermaßen in getrennten Welten.

Was nun mag Schubert an dieser Vatergestalt zur singenden Einfühlung gereizt haben? Ist es das Beschützende, Beruhigende, Zuwendungsvolle, das er bei seinem eigenen Vater wohl eher nicht gefunden hat? Oder erkennt er im Gegenteil in Goethes Vatergestalt reale Züge von Franz Theodor Schubert, der in seiner so ganz im Diesseitigen verhafteten Lebensführung dem Irrationalen, Fantasievollen und damit auch dem Künstlerisch-Kreativen seines Sohnes abhold ist? – Die Frage muss ohne Antwort bleiben. Schuberts Entscheidung, mit seiner »schwach[en], aber sehr gemütlich[en]«<sup>23</sup> Stimme nicht den Erzähler, sondern ausgerechnet den seiner (Stimm-)Natur ganz fernen Vater zu singen, spricht aber für eine mehr oder weniger bewusste Auseinandersetzung mit seiner ersehnten oder erlebten Vorstellung von Väterlichkeit.

Dem Lehrer Franz Theodor Schubert (1763–1830) gelingt es mit großer Strebsamkeit, vom armen Jungen aus der Mährischen Provinz zum beruflich etablierten und mit Bürgerrecht versehenen Wiener Stadtbewohner aufzusteigen. Seine bürgerlichen Werte Fleiß und Bildungsstreben möchte er offenbar auch seinen Kindern vermitteln und ermöglicht seinen Söhnen an seiner Schule eine der eigenen Existenz ähnliche soziale Verankerung. Die hierfür erforderlichen Lebenswerte scheinen ihn jedoch taub zu machen gegenüber dem Künstlertum seines jüngsten Sohnes (bis hin zum Komponierverbot, das er dem 14-Jährigen erteilt haben soll). In sein von Nützlichkeits- und Aufstiegsdenken geprägtes Leben passt Kunst nur bedingt hinein, und das »Verhältnis zu Franz, dessen musikal. Entwicklung er anfangs gefördert hatte, erfuhr eine Trübung [...], deren Ursachen jedoch letztl. ungeklärt sind«,<sup>24</sup> wie es das *Österreichische Biographische Lexikon* formuliert. Fakt ist, dass der 19-Jährige im Mai 1816, kurz nach der Komposition des *Erlkönigs*, von zu Hause auszieht und die Familie verlässt. Die »Trübung« im Verhältnis

23 Heuberger, *Franz Schubert* (wie Anm. 20).

24 Hubert Reitterer, Artikel »Franz Theodor Schubert«, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, Bd. 11: Scho–Schw, hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Lfg. 53 (1998), S. 274, Online-Edition auf [http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl\\_s/Schubert\\_Franz-Theodor\\_1763\\_1830.xml](http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_s/Schubert_Franz-Theodor_1763_1830.xml), zuletzt abgefragt am 27.9.2017.



zum Vater ist wohl auch deshalb nicht auflösbar, weil Schubert fortan dem bürgerlichen Lebensweg und den Lebenszielen seines Erzeugers eine klare Absage erteilt.

Parallelen zu Hans Werner Henze drängen sich auf – nicht nur hinsichtlich des väterlichen Vornamens: Auch Franz Henze (1898–1945) ist, wie Franz Theodor Schubert, als Lehrer tätig und zeugt für seine Zeit eine beachtliche Kinderschar (Henze hat fünf Geschwister, von Schuberts 13 leiblichen Geschwistern erreichen vier das Erwachsenenalter).<sup>25</sup> Auch Henzes Vater spielt für den Hausgebrauch ein Streichinstrument und fördert zunächst das Musizieren seines Sohnes im Rahmen gutbürgerlicher Verhaltensnormen – reagiert aber gleichfalls mit Verständnislosigkeit auf den Wunsch nach Selbstaussdruck im Komponieren und nach neuen künstlerischen Anregungen (ebenfalls bis hin zum Komponierverbot). Und während Franz Schuberts Leben als Bohémien ohne feste Anstellung mit dem gesellschaftlichen Etablierungsstreben seines Vaters kollidiert, ist es bei Hans Werner Henze die Opposition zu dem mehr und mehr der NSDAP hörigen Familienoberhaupt, die trennend wirkt. Beide Väter scheinen in dem Wunsch, den Sohn in ein nach ihren eigenen Werten ausgerichtetes bürgerliches Leben zu drängen, eine Strenge an den Tag zu legen, die den Kindern schwer zu vermitteln ist – mit der Folge, dass beide Söhne noch vor ihrem 20. Lebensjahr das Elternhaus verlassen und dauerhaft auf Distanz gehen. Henze äußert noch 30 Jahre nach dem Tod des Vaters, dass die Erinnerungen an ihn »Magenkrämpfe« auslösen würden.<sup>26</sup>

## Der Erlkönig

Wenn also der eigene Vater nicht als Lebensvorbild dienen kann, suchen Kinder – Söhne zumal – nach anderem Halt. Je vollständiger sich etwas vom Vorgelebten abhebt, desto anziehender mag es zunächst erscheinen. Franz Liszt hat diese Aura des Verführerischen musikalisch sehr plastisch eingefangen, indem er in seiner Klavierbearbeitung von Schuberts Lied die Passagen des Erlkönigs durch arpeggierte Akkorde reizvoll einfärbt, die Melodie in sehr hohe Lage hebt und sie dadurch quasi körperlos wie aus einer anderen Klangwelt herübertönen lässt:

25 Heinrich Kreissle von Hellborn, *Franz Schubert*, Wien 1865, S. 2.

26 Henze, *Reiseliieder* (wie Anm. 2), S. 406.

Notenbeispiel 5: Franz Liszt, »Erlkönig«, in: ders., *12 Lieder von Franz Schubert*, Wien 1838, S. 2.

Diesen quasi außerirdischen Klangreiz gibt es bereits bei Goethe, und zwar durch die auffällige Häufung des Vokals ›i‹ in der Rede des Erlkönigs: »Du *liebes Kind*, komm geh *mit mir* [...]. *Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt, und bist du nicht willig, so brauch ich – Gewalt.*»<sup>27</sup> (Man hört und sieht bei dem unerwarteten ›a‹ am Ende geradezu, wie das Untier sein Maul aufreißt, um die Beute zu verschlingen.)

Was ist es nun, was der Erlkönig dem seinem Vater entfremdeten Knaben verspricht? Ungeachtet mannigfacher jugendfreier Deutungsmöglichkeiten von Goethes Ballade sei an des Dichters Obsession für die Blumen am Wegesrand erinnert (»Sah ein Knab ein Röslein stehn«,<sup>28</sup> »Ein Veilchen auf der Wiese stand«<sup>29</sup>), bei der das *Heidenröslein* (1789/1827) so symbolisch-überdeutlich »gebrochen«, *Das Veilchen* (1774) »ertreten« und die Blume defloriert wird. In diesem Kontext wirkt Erlkönigs Reich mit seinen bunten Blüten, güldenen Gewändern und tanzenden Töchtern wie die Erwachsenen-Version des ›hortus amoenus‹, wie eine Spielart von Hieronymus Boschs *Garten der Lüste* (1503–1515). Hinzu kommt die unverhüllte Drohung an den Knaben: »mich reizt deine schöne Gestalt«,<sup>30</sup> bei der die ›Wil-

27 Goethe, *Poetische Werke* (wie Anm. 17). Hervorhebungen hier und im Folgenden von der Autorin.

28 Ebd., S. 16 f.

29 Ebd., S. 113 f.

30 Ebd., S. 115 f.

ligkeit« und die ›Gewalt« nur zwei Seiten einer Medaille, zwei untrennbare Aspekte des Liebes-Spiels, des Blumen-Brechens und der bei Goethe so klar ausgesprochenen mann-männlichen Verführung sind.

Liszts extremes Spiel mit Klang und Stimmumfang hilft bei dem Verständnis dessen, was Schubert und später Henze aus diesen erotisch-gewaltfantasierenden Subtexten der Goethe'schen Ballade machen: Schuberts Erlkönig singt über alle Lagen hinweg und nutzt im Rahmen einer Undezime fast den gesamten Ambitus des Liedes aus. Damit setzt er sich über die Grenzen der Rollenprofile ebenso hinweg wie über die Grenze, die das Menschliche vom Magischen trennt. Diese Transgression passt (wie erwähnt) nicht in das Rollenschema hinein, demgemäß hohe Stimmen für Jugend, tiefe für Alter stehen. Dadurch wirkt die Figur alters- und geschlechtslos. Ihr sind keine Grenzen gesetzt bzw. sie hat die Macht, Grenzen zu ignorieren und zu überschreiten.

Diese Möglichkeit mag für einen Heranwachsenden an der Schwelle zur Bewusstwerdung seiner sozialen Rolle, seines Körpers, seiner Geschlechtlichkeit eine mächtige Verlockung darstellen. Bei Schubert handelt es sich jedoch gerade nicht um einen adoleszenten Knaben, sondern – charakterisiert durch die sehr hohen Töne – um ein Kind noch vor Beginn der Pubertät: Die Musik enthält klanglich nichts, was auf anbrechende Männlichkeit hindeuten würde, und dass Goethe die Geschichte in der sogenannten ›magischen Phase« ansiedelt, legt ja auch in der Textvorlage ein sehr junges Kind nahe. Indem der Erlkönig diesem Kind Eros verspricht, reißt er den Jungen verfrüht aus der Kindheit in eine geschlechtlich definierte Lebensphase hinüber. Das geht bei Goethe und Schubert nicht ohne Schmerz. Dementsprechend prägt das Gewaltpotential von Sexualität auch die Musik des Liedes.

Ein Blick auf die Harmonik bestätigt, dass der Erlkönig gegenüber dem Vater kompositorisch das ganz Andere verkörpert: Während die bassgesicherte Kadenzharmonik des Vaters stets die Sicherheit der verlässlichen Dur-Tonika und den Dur-Dominantbereich sucht, betört der Erlkönig in den instabileren subdominantischen Sphären; und bei seiner Liebeserklärung reißt der Erlkönig in Takt 117 die Harmonik abrupt von d-Moll nach Es-Dur – eine neapolitanische Wendung, die Schuberts Zeitgenossen noch sehr intensiv mit dem Ausdruck von Leid verbunden haben. Auch den Schockeffekt des alle damaligen Kompositionsregeln sprengenden, aber expressiv-textausdeutenden Schlussakkords in Moll dürften sie weit drastischer empfunden haben als das heutige Publikum.

## Erlkönigs Kinder

Vor dem Hintergrund gewandelter Kompositionstraditionen und sich auflösender tonaler Verbindlichkeiten kann Hans Werner Henze einen solchen harmonischen Schockeffekt kaum mehr bewirken. Doch auch er sucht nach Ausdrucksintensität in der Sphäre des Klanglichen – und setzt dabei sein Prinzip des Störungsanfälligen, Diskontinuierlichen und in seiner Ausdifferenzierung Verunsichernden fort. Darüber hinaus wecken Rhythmik und Instrumentation seines Orchesterwerks Assoziationen an Strawinskys *Sacre du printemps* (1913) – mit der Konsequenz, dass das dort inszenierte Dreieck von Sexualität, Gewalt und Tod auch in Henzes Partitur assoziiert werden kann. Das großbesetzte Orchester lotet vor allem im Schlagwerk polychrome Sonderfarben aus: Klangfelder in der Kopplung von Harfe, Celesta, Vibraphon und Marimbaphon stehen neben der Kombination von Kastagnetten, Tamtam und Becken oder dem Miteinander von Klavier, kleiner und großer Trommel plus Kastagnetten sowie von Harfe, Klavier und Celesta. Der Rezensent Michael Boldhaus deutet: »Schillernde Klänge von Vibra- und Marimbaphon in Kombination mit Harfe und Celesta verleihen diesen irisierenden Lockrufen des Erlkönigs fast schon exotische Untertöne.«<sup>31</sup> Jedoch ist dieses Verfahren nicht an die Gestalt des Erlkönigs gebunden. Vielmehr fällt auf, dass Henze die Klangfarben nicht nur im Schlagwerk, sondern in allen Instrumenten höchst differenziert verwendet. Vortrags- und Spielanweisungen werden akribisch notiert: Kaum ein Ton bleibt ohne Angabe, und oft betreffen diese Ausdifferenzierungen sogar nur Einzelnoten. Die Pauke wird zunächst mit Holzschlägeln geschlagen, die Trompete spielt mit Flatterzunge, die Hörner sind gestopft, später streichen die Violinen am Griffbrett. In gleicher Wirkungsabsicht schlagen auch die Lautstärken auf engstem Raum in Extreme um: von Sforzattissimo zu Pianissimo in den Streichern, von Sforzato-Piano zu Pianissimo in Klarinette und Hörnern u. s. w. Auf diese Weise entsteht ein in sich feinteilig abgestuftes Ineinander von Sonderklängen, das von eigentümlichem, geradezu sinnlichem Reichtum ist. Mit seinem großbesetzten Orchester strebt Henze also keinen dichten und homogenen sinfonischen Tuttiklang an, sondern eine durchsichtige Textur, bei der die individuellen Sonderfarben aller Instrumentengruppen das Orchestergewebe punktuell durchsetzen, grobkörnig machen und mannigfach aufrauen.

31 Michael Boldhaus, *Schubert-Epilog*, veröffentlicht am 16.5.2005 auf <http://www.cinemusic.de/2005-3491-hans-werner-henzel/>, zuletzt abgefragt am 27.9.2017.

Die bildhafte Formulierung vom ›aufgerauten Orchesterklang‹ erfolgt an dieser Stelle ganz bewusst in Anlehnung an den französischen Semiotiker und Literaturphilosophen Roland Barthes (1915–1980). In seinem Schlüsseltext *Le grain de la voix* (wörtlich ›Die Körnung der Stimme‹, gern auch mit ›Die Rauheit der Stimme‹ übersetzt)<sup>32</sup> entwirft Barthes 1972 ein zeichentheoretisches Modell der singenden Stimme, das noch weit vor der wortgebundenen Semantik des Gesungenen ansetzt. Denn Barthes erlebt bereits im reinen Akt des Singens eine Symbiose des singenden Körpers mit der Sprache und spürt dabei eine Körnigkeit oder Rauheit, die er als »die Materialität des in seiner Muttersprache sprechenden Körpers«<sup>33</sup> definiert. Diese Materialität umfasst auch und gerade die für den klassischen Schöngesang inakzeptablen Aspekte von Körperbeteiligung: die sinnliche Erfahrbarkeit von Luftgeräuschen, Atemholen oder Körperresonanzen.<sup>34</sup>

Diese körnige Materialität des Klingenden beschränkt sich für Barthes nicht auf den Körper des jeweils singenden Menschen, sondern steht in unmittelbarer Beziehung zum Körper auch des hörenden Gegenübers – und lässt sich letztlich auf jede Art kreativer Tätigkeit ausweiten: »Die Rauheit – das ist der Körper in der Stimme, die singt, in der Hand, die schreibt, im Körperteil, das agiert. Wenn ich die Rauheit einer Musik wahrnehme [...], entscheide ich mich, meine Beziehung zum Körper desjenigen oder derje-

32 Roland Barthes, »Le grain de la voix« (Erstveröffentlichung in: *Musique en jeu*, November 1972), in: *Roland Barthes, Œuvres complètes tom 2. Livres, textes, entretiens, 1962–1967*, Paris-Montrouge 2002, S. 1436–1442. Im Folgenden zitiert nach: Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris 1992, S. 236–245. Übersetzungen aller Passagen durch die Verfasserin.

33 »Le ›grain‹, ce serait cela: la matérialité du corps parlant sa langue maternelle: peut-être la lettre; presque sûrement la signifiante« (ebd., S. 238).

34 »Le souffle, c'est le pneuma, c'est l'âme qui se gonfle ou se brise, et out l'art exclusif du souffle a chance d'être un art secrètement mythique (d'un mysticisme aplati à la mesure du microsillon de masse). Le poumon, organe stupide (le mou des chat!), se gonfle mais ne bande pas; c'est dans le gosier, lieu où le métal phonétique se durcit et se découpe, c'est dans le masque que la signifiante éclate, fait surgir, non l'âme, mais la jouissance« (ebd., S. 239 f.); »Chez [Dietrich] F.[ischer]-D.[ieskau], je crois n'entendre que les poumons, jamais la langue, la glotte, les dents, les parois, le nez. Tout l'art de [Charles] Panzéra, au contraire, était dans les lettres, non dans le soufflet (simple trait technique: on ne l'entendait pas respirer, mais seulement découper la phrase). Une pensée extrême réglait la prosodie de l'énonciation et l'économie phonique de la langue française« (ebd., S. 240); »Le grain de la voix n'en est pas - ou n'est pas seulement - son timbre; la signifiante qu'il ouvre ne peut précisément mieux se définir que par la friction même de la musique et d'autre chose qui est la langue (et pas du tout le message). Il faut que la chant parle, ou mieux encore écrive, car ce qui est produit au niveau du géno-chant est finalement de l'écriture. Cette écriture chantée de la langue [...]« (ebd., S. 241).

nigen zu hören, der singt oder spielt, und diese Beziehung ist erotisch.«<sup>35</sup> Hinter *Le grain de la voix*, hinter der ›Rauheit der Stimme‹ verbirgt sich also eine erotisch gefärbte Verbindung zwischen dem hörenden Körper und dem singenden Körper, vermittelt nicht durch das Wort, sondern durch die spezifische Art des Umgangs mit Klang, Geräusch, Sprache und Bedeutung. Der singende Körper – und in einem analogen Schritt auch der schreibende, der sich bewegende, der gestalterisch aktive Körper – und das, was er produziert, verwandeln sich dabei für Barthes in ein Objekt des Begehrens.<sup>36</sup>

Auch wenn Henze die Texte des französischen Denkers vermutlich nicht gekannt hat,<sup>37</sup> lassen sich Barthes' ›Rauheit der Stimme‹ und seine Theorie vom Hören als Begehren durchaus fruchtbringend auf Henzes Orchesterfantasie *Erlkönig* übertragen. Denn wenn das Hören einer singenden Stimme zugleich Wahrnehmung von Körperlichkeit ist und diese wiederum in jeder Hinsicht erotisch, dann ist jede Art von musikalischer Kreativität erotisch gefärbt. Analog zur Materialität des Singens erzeugt auch das Erfinden eines entsprechend rau, könig und widerständig gestalteten Orchesterwerks eine Erotik, die im kreativen Akt des Komponierens zum Eigenen wird. Indem der

35 »Le ›grain‹, c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute. Si je perçois le ›grain‹ d'une musique (et si j'attribue à ce ›grain‹ une valeur théorique [...]), je ne puis que me refaire une nouvelle table d'évaluation, individuelle sans doute, puisque] je suis décidé à écouter mon rapport au corps de celui ou de celle qui chante ou qui joue et que ce rapport est érotique, mais nullement ›subjective‹« (ebd., S. 243 f.).

36 Barthes unterstreicht diese Verbindung zwischen kreativer Tätigkeit und Erotik durch die Formulierung ›Fortpflanzung‹, die zugleich verdeutlicht, dass Kreativität und Eros Wege sind, dem Tod oder der Angst vor dem Tod etwas entgegenzusetzen: »Das Schreiben ist eine Kreation; und in dem Maße ist es auch ein Verfahren der Fortpflanzung, der Prokreation. Es stellt ganz einfach eine Art und Weise dar, das Gefühl des Todes und der allumfassenden Vernichtung zu bekämpfen und zu bezwingen. [...] Während des Schreibens streut man Keime aus; man mag sich vorstellen, daß man so etwas wie Samen austreut und folglich in den allgemeinen Kreislauf der Samen eintritt.« (Roland Barthes, »Interview«, in: *Le Nouvel Observateur*, 20.4.1980, zit. nach Klaus Englert, »Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980«, aus dem Französischen von Agnès Bucaille-Euler, Birgit Spielmann, Gerhard Mahlberg, Semdemanuskript Deutschlandfunk 29.7.2003, [http://www.deutschlandfunk.de/die-koernung-der-stimme-interviews-1962-1980.700.de.html?dram:article\\_id=80976](http://www.deutschlandfunk.de/die-koernung-der-stimme-interviews-1962-1980.700.de.html?dram:article_id=80976), zuletzt abgefragt am 27.9.2017).

37 Freundliche Auskunft von Peter Petersen (Mail an die Verfasserin vom 19.2.2017): »Liebe Frau Grönke, ich habe bei Michael Kerstan, der zur Zeit die gesamte Bibliothek Henzes in Marino registriert, nachgefragt, und er hat mir bestätigt, dass es keinerlei Publikation von Roland Barthes in den Beständen gibt. Er selbst kann sich auch nicht erinnern, dass Henze den Sexualitätsforscher jemals erwähnt hat.«

Komponist sich von der Eigentümlichkeit seines Tuns verzaubern lässt, wird sein Werk zugleich Subjekt und Objekt des Begehrens, und das verführte Kind aus Goethes Ballade erweist sich als Erlkönigs verführerisches Kind.

Der Reiz des Erotischen und der Reiz des Schaffens fallen also in eins und öffnen dabei einen Raum der Freiheit, in dem alles möglich ist. Denn Erlkönigs Kinder sind bei Goethe nicht auf dem Weg nach Hause: Sie spielen zielverloren am Strand, pflücken Blumen, singen und tanzen und verlieren sich im Augenblick. Kurz: Sie wenden sich den Künsten zu, Tätigkeiten, die weder vernünftig noch produktiv noch gesellschaftlich nützlich sind. Das ist der Weg, den Schubert geht, wenn er sich von einer kleinbürgerlichen Anstellung als Schulhilfe ab- und den freien Künsten zuwendet. Das ist derselbe Weg, den auch Henze geht, wenn er nach dem Tod des Vaters zum freien Komponisten wird und zu diesem Zweck schließlich sogar seiner deutschen Heimat den Rücken kehrt und nach Italien zieht, um sich dort neu zu definieren.

Dass dieses Neue auch die eigene Sexualität mit einbezieht, ist bei Henze sehr deutlich. Er, der wegen seiner Homosexualität vom Vater aufs Drastischste zurückgewiesen wird, findet in Italien seinen Lebensgefährten Fausto Moroni, findet unter der südlichen Sonne eine andere, sinnensfreudigere und emotionalere Musik als die verkopfte Darmstädter und Donaueschinger Avantgarde, findet mit der neuen, romanischen Sprache auch neue Themen, Texte und Ideen, um sich nun in vermehrtem Maße der totgesagten Gattung Oper und anderen szenischen Gattungen zuzuwenden. Gegen die Abstraktion der Neuen Musik setzt er seine theatralische, ganzheitlich-spielfreudige, sinnlich aufgeraute Klang-Sprache, sodass im gelobten Land Italien die Selbstfindung als Komponist wie als homosexueller Mensch gleichermaßen gelingt.

Es wäre nun verführerisch, aber viel zu einfach, erneut die Parallele zu Franz Schubert zu ziehen. Untersuchungen zu dessen Freundeskreis erbrachten zwar, in welchem hohem Maße der Komponist von Homosexuellen umgeben ist, z. T. Wohnung und Schlafstelle mit ihnen teilt,<sup>38</sup> jedoch sind für Schubert weder homosexuelle Beziehungen noch Homosexualität mit Bestimmtheit nachzuweisen. Eindeutig aber erschließt der Aufbruch aus dem Vaterhaus auch Schubert neue Lebensräume, in denen er die Freiheit findet, um sich fortan ausschließlich dem Komponieren zu widmen.

38 Dazu ausführlicher: Christoph Schwandt, »Unaussprechlich, unbegriffen«. Indizien und Argumente aus Leben und Werk für die wahrscheinliche Homosexualität des Franz Peter Schubert«, in: *Franz Schubert: Todesmusik* (= Musik-Konzepte, Heft 97/98), München 1997, S. 112–194.

Was also verspricht Erlkönig seinen Kindern? Eben diese freien Räume, offenen Strukturen und unvertrauten Möglichkeiten: »Du liebes Kind, komm, geh mit *mir!*«<sup>39</sup> Doch während Schuberts Erlkönig zu früh lockt und dem Kind damit »ein Leids« tut, bringt dieser Schmerz für Henze die Befreiung – die er fortan künstlerisch umsetzt. In mannigfachen Masken scheinen Erlkönigs Verheißungen in seiner Musik auf: Die Windgeister, die in der Oper *König Hirsch* (1956) für Gerechtigkeit sorgen, die »an Vergänglichkeit gebunden[e]«<sup>40</sup> Leidenschaft, die nur in Form von Kunst überdauert, wie Henze sie in der *Elegie für junge Liebende* (1961) gestaltet, die im Dionysos-Rausch ihren Sohn zerreißende Mutter in den *Bassariden* (1966), all das sind Spielarten von Erlkönigs Kindern, die zwischen Eros und Thanatos, zwischen Glücksversprechen und lustgezeugter Gewaltfantasie ihren Weg finden – einen Weg, der sie irgendwohin weiterführt, der aber niemals der Weg zurück ins Vaterhaus ist.

Der Aufbruch in Erlkönigs Reich kostet Mut – vor allem im Deutschland der 1950er-Jahre –, lohnt ihn letztlich aber auch. Um es mit Hermann Hesses Worten zu sagen:

»Wir sollen heiter Raum um Raum durchschreiten,  
An keinem wie an einer Heimat hängen,  
Der Weltgeist will nicht fesseln uns und engen,  
Er will uns Stuf' um Stufe heben, weiten.  
Kaum sind wir heimisch einem Lebenskreise  
Und traulich eingewohnt, so droht Erschlaffen,  
Nur wer bereit zu Aufbruch ist und Reise,  
Mag lähmender Gewöhnung sich entrafen.«<sup>41</sup>

### *Le fils de l'air*

Welche Geschichte erzählt die Musik der *Orchesterfantasie über Goethes Gedicht und Schuberts Opus 1*? Zunächst einmal die einer aktiven Verunsicherung und Verführung in und durch das Orchester und seinen rauen, körnigen Klang. Im Unterschied zu Goethes titelgebendem *Erlkönig* handelt es sich aber offenbar um eine gelingende Verführung, die nicht mit dem Tod endet, sondern mit einer Entlassung in die Freiheit und in ein neues Leben.

39 Vgl. Anm. 27.

40 Thomas Beimel, *In der Ferne: ein leuchtender Körper. Betrachtungen über Werke von Karol Szymanowski, Hans Werner Henze und Myriam Marbe*, Oldenburg 2006, S. 58.

41 Hesse, *Stufen* (wie Anm. 5).



Wie sehr eine solche, auch sinnlich erfahrbare Kunst zum Schlüssel für lebendige Weiterentwicklung wird, bestätigt sich, wenn abschließend jetzt auch das Ballett, aus dem die Orchesterfantasie ausgekoppelt ist, in die Überlegungen mit einbezogen wird: *Le fils de l'air ou L'enfant changé en jeune homme*.

1934 veröffentlicht der französische Künstler Jean Cocteau eine Handvoll deutschsprachiger Gedichte. In der aufschlussreichen Widmung an den Komponisten Kurt Weill bemerkt er: »Je ne me rappelle que l'allemand de mon enfance. [...] Je suis formé par Erlkönig et par Struw[w]elpeter.«<sup>42</sup> In diesem beziehungsreichen Raum zwischen Erlkönig und Struwwelpeter findet sich ein kurzer Text mit dem Titel *Das Luftkind*,<sup>43</sup> der im Folgejahr überarbeitet und ins Französische übertragen und 1949 erneut grundlegend überarbeitet und zu einem französischsprachigen *Poème monologue* unter dem Titel *Le fils de l'air* erweitert wird. Dieses wird 1962 die Grundlage für ein Ballettlibretto, zu dem Hans Werner Henze die Musik komponieren soll. Das Projekt bleibt jedoch liegen, weil Cocteau im folgenden Jahr stirbt und Henze zunächst keine rechte Beziehung zu dem Sujet aufbaut. Erst im Alter von 70 Jahren kehrt der Komponist zu dem Thema zurück, gibt dem vom *Luftkind* zum *Fils de l'air* gemauerten Entwurf den Untertitel *L'enfant changé en jeune homme* und verbindet ihn – wie bereits zitiert – mit dem »Erlkönigmotiv« und der Idee von »Versuchung, Verführung, Verzauberung, Verwandlung«.<sup>44</sup> Es ist also ein langer Weg von der deutschen Jugenderinnerung des Franzosen Cocteau zu dem Rückblick des reifen, in Italien heimisch gewordenen deutschen Komponisten Henze auf das Erwachsenwerden. Der rote Faden dabei ist und bleibt der Erlkönig.

Das Ballettszenario Cocteaus und Henzes beginnt in einer Atmosphäre, die zunächst eher an *Die Buddenbrooks* (1901) von Thomas Mann erinnert:<sup>45</sup>

42 »Ich erinnere mich lediglich an das Deutsch meiner Kindheit. Ich bin geprägt durch den Erlkönig und den Struw[w]elpeter.« Jean Cocteau, *Poèmes écrits en allemand*, Den Haag 1944 (n. p.).

43 »Ein Kinderräuber hat kein Gesicht, wie der Wind. / Er ist schon weit. Nur die Mutter schreit noch: »Mein Kind!« / Zuerst schreit das Kind auch; es fragt nach seiner Mutter. / Milch ist süßer als Wein, das Brot hat keine Butter. / In der Luft zu spazieren ist eine schwere Arbeit [...] / Aber das Kind macht es, denn die Mutter ist weit. / Man schlägt es auch; es weint: muss man denn immer lachen? / Im Bette liegt es spät und früh soll es erwachen. / Gemalt ist sein Gesicht, die Trommel fragt nach Geld. / Seine Mutter ist tot. Immer neu ist die Welt. / Viel Leute kennt man, und weiss nicht was sie werden: Die Wagen rollen fort hinter den weissen Pferden« (ebd.).

44 Henze, *Reiselieder* (wie Anm. 2), S. 234.

45 Abgedruckt in Henze, *Le fils de l'air ou L'enfant changé en jeune homme* (wie Notenbsp. 4), n. p. [S. 11 f.].

Eine Mutter mit Hut und Sonnenschirm wendet sich promenierend ihrem Buch zu – eine Verkörperung des Bildungsbürgertums der Jahrhundertwende. In ihrer eigenen Welt befangen, bemerkt sie nicht, dass ihr zehnjähriger Sohn im zeittypischen Matrosenanzug sich bei seinem Spiel mit dem Reifen auf Abwege begibt. Er entdeckt eine Gruppe von Zirkuskünstlern und fühlt sich von dieser fremden Welt magisch angezogen. Das fahrende Volk fungiert also als das analoge Gegenstück zu Goethes Erlkönig. Im Ballett geht es allerdings weniger um eine bedrohliche Verführung als um eine Bezauberung durch die Leichtigkeit und Unbeschwertheit dieses anderen Daseins. Im der Partitur vorangestellten Szenenplan heißt es: Schon bald ist das Kind »bezaubert vom Charme und von der fremdartigen Anziehung dieser wundersamen Familie«. <sup>46</sup> Spielerisch fügt es sich in die fröhliche Offenheit dieser Gemeinschaft ein, schließt sich den Schaustellern an, wird zum Seiltänzer und lässt die Welt seiner Kindheit hinter sich.

Die ausgekoppelte *Orchesterfantasie über Goethes Gedicht und Schuberts Opus 1* besteht aus der Musik der Ballettszenen X bis XII, den Kernszenen der Verführung, Verzauberung und Verwandlung, die Henze als dreifaches ›carrousel mystérieux‹ komponiert. Als Besonderheit ist kurz vor Schluss »ein kurzes ›solenne‹ eingefügt (Takt 150 ff.), der Beginn der Verwandlung des Kindes in den Jüngling. – Nur an dieser Stelle kommt der Tanz der unregelmäßigen und wechselnden Metren zur Ruhe«, <sup>47</sup> beobachtet Andreas Krause. Henzes Musik verleiht also dem Übergang vom spielenden Knaben zum künstlerisch tätigen Erwachsenen etwas Feierliches (›solenne‹). Anders als bei Schubert ist sein »fils de l'air« kein Kind mehr, sondern ein junger Mann auf der Schwelle zum Erwachsenwerden, der seinen Weg selbst wählt: Er entscheidet sich für ein Dasein als Seiltänzer, als Artist, als Künstler und findet dabei seine körperliche Schönheit, Selbstsicherheit und damit wohl auch seine eigene Sexualität. Aber in diesem »schönen jungen Mann im Akrobatenkostüm« <sup>48</sup> erkennt die Mutter ihren Sohn nicht mehr. Anders als bei Goethe handelt es sich jedoch nicht um einen endgültigen Verlust. Das Ballettlibretto präzisiert:

»Die Dame weicht zurück. Der Akrobat [in den sich ihr Sohn verwandelt hat] kommt näher. Es ist wie in einer Schlafwandlerszene: Die Dame und der erwachsene Knabe erkennen einander nicht, erleben aber das Unbehagen, das Menschen ankommt, die sich nach langer Trennung wieder begegnen.« <sup>49</sup>

46 Ebd. – Interessanterweise hat der Knabe im Ballettszenario eine »Mutter«, die jungen Gaukler aber eine »Mamma«.

47 Krause, »Tanzmeister« (wie Anm. 3), S. 39.

48 Henze, *Le fils de l'air ou L'enfant changé en jeune homme* (wie Notenbeispiel 4), n. p. [S. 12].

49 Ebd.

Am Ende bleibt die Mutter zwar gealtert und allein zurück, denn ähnlich wie der Vater aus Goethes Ballade hat sie ihr Kind nicht angemessen in sein Erwachsenenleben hinübergeleitet und glaubt es verloren. Bei Henze aber steht die Möglichkeit offen, dass Mutter und Sohn einander verwandelt wiederfinden. Goethes *Erlkönig* und Schuberts Auseinandersetzung mit diesem Stoff, die weit über das Kulturhistorische hinaus Aspekte des eigenen Lebens problematisieren, werden bei Henze zur Chiffre eines gelingenden Emanzipationsprozesses mit einem Hauch von Hoffnung auch für die Zurückbleibenden.

### *L'enfant changé en jeune homme*

Schubert und Henze beschäftigen sich beide mit Goethes Schauergeschichte vom Erlkönig und erproben dabei ähnliche kompositorische und ausdrucksmäßige Problemstellungen. Anders als für Schubert bedeutet die Verführung des Erlkönigs für Henze aber keine Bedrohung, sondern eine Befreiung. Sein – im Unterschied zu Schubert – bereits etwas älteres Kind geht auf die Verzauberung durch das Neue ein, bricht aus dem behüteten Schutzraum der Kindheit aus, und die Abwendung von der Familie wird zum Schritt in die Freiheit. Erst die Lösung aus alten Bindungen ermöglicht ein Leben in Kreativität und Selbstbestimmung. Dass Henze dabei sowohl die düstere Version Schuberts komponierend reflektiert als auch die hoffnungsvolle Cocteaus, zeigt nicht mehr und nicht weniger, als dass Henze sich der Schwierigkeit einer solchen Entscheidung, eines solchen Lebensschrittes sehr wohl bewusst ist. Für Freiheit gibt es kein allgemeingültiges Rezept; sie kann nur individuell gelebt und gestaltet werden.

Der Schlüssel für ein solches Leben in Freiheit liegt für Henze in der Kunst, und sein komponierter Bezug auf Goethe, Schubert und Cocteau kann als Chiffre dafür gelesen werden, wie sehr er im Künstler den wahren, mit sich selbst identischen Menschen sieht. Insofern ist es nur naheliegend, dass das im Ballett-Titel als »fils«, »enfant« und »jeune homme« dreifach bezeichnete ›Kind‹ im Zentrum von Henzes kreativem Interesse steht. Dessen Entrückung aus der gutbürgerlichen Enge in eine andere Welt mit künstlerischen Gesetzen lässt das Eigene und Eigentliche zum Vorschein kommen wie bei der Entpuppung der Raupe zum Schmetterling. Nicht mehr durch familiäre und gesellschaftliche Zwänge eingeengt, vermag der junge Mann zum Akrobaten zu werden, zum Kind der Lüfte, das schwerelos den Drahtseilakt

der Kunst bewältigt. Statt zu sterben wie bei Goethe wird der Protagonist des Balletts neu geboren und geht verändert und gestärkt aus der Situation hervor.

Wenn es noch einer letzten Bestätigung bedarf, wie sehr ein solches Kind als Identifikationsfigur Henzes gedeutet werden kann, dann liegt diese im Titel des Balletts. Cocteaus ursprünglich deutschsprachiges Gedicht heißt *Das Luftkind*, passend zu den Seiltänzern und Akrobaten, und auch der *Erlkönig* aus Goethes und Schuberts Vorlage ist ja ein Luftgeist. Folgerichtig wird im Laufe der Arbeit aus dem ›Luftkind‹ ein ›enfant‹ und sogar ein ›Sohn‹, wie in der Goetheschen Ballade, und das Ballett *Le fils de l'air ou L'enfant changé en jeune homme* heißt in der bei Schott erschienenen Partitur auf Deutsch: *Der Sohn der Luft oder Das Kind, das zum jungen Mann wird*. Die Brechungen und Spiegelungen aber, die unter der Oberfläche dieser nur vordergründig als *Erlkönig*-Paraphrase auftretenden Musik lauern, machen sensibel für sprachliche Mehrdeutigkeiten. Denn ›air‹ ist ja auch ein musikalischer Terminus, und so könnte das Ballett mit gleichem Fug und Recht auch ›Der Sohn der Melodie‹ heißen. Deutlicher kann der Komponist kaum auf die Bedeutung verweisen, die die Musik für den ›jeune homme‹ Henze besitzt: In der kreativen Beschäftigung mit Partituren und Sujets gelingt es ihm, das ihnen innewohnende Überzeitliche und Aktuelle zu entdecken, herauszulösen und auf eigene Art neu zu gestalten. Die Beschäftigung mit Musik aller Epochen gibt ihm die Freiheit, aus vorgegebenen Mustern zu entkommen, seine eigenen Übergangsphasen zu gestalten und das Neue und Eigene zu suchen, ohne den Bezug zur Vergangenheit aufzugeben. Es ist dieser kreative Umgang mit Musik, der ihn bereit zum Aufbruch macht – getreu dem Leit-Gedicht von Herman Hesse, das mit dem Ausblick schließt:

»Es wird vielleicht auch noch die Todesstunde  
 Uns neuen Räumen jung entgegen senden,  
 Des Lebens Ruf an uns wird niemals enden ...  
 Wohlan denn, Herz, nimm Abschied und gesunde!«<sup>50</sup>

Das Mitdenken und Weiterdenken, das am Beispiel von Henzes Partituren von Goethe über Schubert und Cocteau, Barthes und Hesse hinaus ins Unvertraute führt, zeigt eines ganz deutlich: Kunst, ganz gleich welcher Art, hat die Kraft, Denk- und Veränderungsprozesse anzustoßen.

50 Hesse, *Stufen* (wie Anm. 5).