musiconn PUBLISH

Title: Hans Werner Henzes künstlerisches Netzwerk : Digitale Briefedition (Henze digital)

Author(s): Irmlind Capelle, Elena Minetti, Dennis Ried, Antje Tumat

Source: *Musik, Netzwerke, Selbstzeugnisse* : *Aktuelle Forschung zu Hans Werner Henze*, ed. by Antje Tumat, Elena Minetti, Dennis Ried, Irmlind Capelle; Detmold, 2025, p. 1–22.

DOI: https://doi.org/10.25366/2025.157

Creative Commons license: CC-BY-SA

Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: https://musiconn.qucosa.de/

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: https://www.musiconn.de/

SLUB Wir führen Wissen.

Sächsische Landesbibliothek –
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
Zellescher Weg 18
01069 Dresden

www.slub-dresden.de

Irmlind Capelle / Elena Minetti / Dennis Ried / Antje Tumat

Hans Werner Henzes künstlerisches Netzwerk. Digitale Briefedition (*Henze digital*)

Einführung

Das Projekt *Hans Werner Henzes künstlerisches Netzwerk. Digitale Briefedition* (kurz: *Henze digital*) startete 2021 als erste digitale Briefausgabe von Hans Werner Henze und seinen Briefpartnerinnen und Briefpartnern. Henze hat zahlreiche Schriftzeugnisse verfasst, er ließ dem Schreiben über seine Musik ungewöhnlich großes Gewicht zukommen und sah seine „Prosa im Musikleben" als „Teil der kompositorischen Arbeit".[1] Literarische Eigenqualität wird seinen schriftlichen Zeugnissen nicht nur von Alfred Andersch bestätigt.[2] Neben seinen vielen publizierten Texten (Autobiografie,[3] Werkstattberichte – von Henze meist „Tagebücher" genannt,[4] Essays) sind Henzes Briefe, in denen er im intellektuellen Austausch mit prominenten Künstlerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts stand, bis auf wenige Ausnahmen – etwa den Briefwechsel Henze-Hartmann[5] oder Henze-Bachmann[6] – unveröffentlicht.[7] Zieht man gesperrte Schriftwechsel[8] ab und fasst die Briefe ins Auge, die seine künstlerische Arbeit anhand einzelner Werke, Fragen zur Ästhetik, zur Institution Oper oder Künstlerkooperationen thematisieren, so offenbart sich ein Korpus, das bisher unbekanntes Quellenmaterial zu Werkgenese-Prozessen liefert sowie wertvolle

[1] Hans Werner Henze: *Die Englische Katze. Ein Arbeitstagebuch 1978–1982*, Frankfurt am Main 1983, S. 217; Vgl. auch ders.: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984*, hrsg. v. Jens Brockmeier, erw. Neuausgabe, München 1984.

[2] Vgl. Alfred Andersch: *Vorwort*, in: Hans Werner Henze: *Undine. Tagebuch eines Balletts*, München 1959, S. 7–9.

[3] Hans Werner Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926–1995*, Frankfurt am Main 1996.

[4] Vgl. Andersch: *Vorwort* (wie Anm. 2); Hans Magnus Enzensberger u. a.: *El Cimarrón. Ein Werkbericht*, hrsg. v. Claus H. Henneberg, Mainz 1971; Henze: *Die Englische Katze* (wie Anm. 1); ders.: *An eine Äolsharfe. Ein Tagebuch*, in: Dieter Rexroth (Hrsg.): *Der Komponist Hans Werner Henze. Ein Buch der Alten Oper Frankfurt*, Mainz 1986, S. 291–306; ders.: *Phaedra-Tagebuch*, in: Hans Werner Henze/Christian Lehnert (Hrsg.): *Phaedra. Ein Werkbuch*, Berlin 2007, S. 13–50.

[5] Vgl. hierzu den Beitrag in diesem Band ab S. 41.

[6] Ingeborg Bachmann/Hans Werner Henze: *Briefe einer Freundschaft*, hrsg. v. Hans Höller, München 2004.

[7] Ausschnitte aus Briefwechseln finden sich in Ausstellungskatalogen (Peter Cahn: *Aus frühen Briefen Hans Werner Henzes*, in: Dieter Rexroth (Hrsg.): *Der Komponist Hans Werner Henze. Ein Buch der Alten Oper Frankfurt*, Mainz 1986, S. 20–30; Hans Werner Henze: *Briefe an Dietrich Fischer-Dieskau (1959–1964)*, in: *Verzeichnis zur Ausstellung Einblicke. Dietrich Fischer-Dieskau: Maler und Musiker*, Berlin 1994, S. 12ff.), in Einzelpublikationen oder ausschnittweise in Henzes Autobiografie, Tagebüchern und Programmheften wiedergegeben (z. B. ders.: *Brief vom 19.4.1990 an die Deutsche Oper Berlin über ‚Das verratene Meer'*, in: *Programmheft zur Uraufführung am 05.05.1990*, S. 2f.).

[8] Gesperrt sind bis 50 Jahre nach Henzes Tod (2062) der finanzielle und rechtliche Schriftverkehr mit Theatern, Rundfunkanstalten, dem Musikverlag Schott sowie intime Briefwechsel.

Erkenntnisse zur Aufführungspraxis, nicht nur von Henzes Werk im Besonderen, sondern auch zur gesamten Musikgeschichte der Nachkriegszeit im Allgemeinen beisteuert. Als zentrale Person des öffentlichen Kulturlebens arbeitete Henze bei der Entstehung seiner Werke eng und gleichberechtigt mit namhaften Autorinnen und Autoren als Librettisten sowie mit renommierten Choreografen, Bühnenbildnern, Regisseuren und anderen Künstlerinnen und Künstlern bei Produktionen im In- und Ausland zusammen. Seine Mäzene und Förderer wie etwa Paul Sacher waren zentrale Akteure im Kontext Neuer Musik. Henzes Briefe liefern Erkenntnisse zur Aufführungspraxis, zu (oft kollektiver) Werkentstehung sowie zur gesamten Musik- und Kulturgeschichte der Nachkriegszeit und der 1968er Bewegung, zur politisch-kulturellen Vernetzung des Komponisten in Italien, England, Kuba und anderswo und nicht zuletzt zu den vielen Facetten seiner Persönlichkeit und den unterschiedlichen Graden an Öffentlichkeit, die in Briefen ihren Ausdruck finden.

Briefe bilden eine eigene Textform, indem sie einen spezifischen Blick ins Private ermöglichen.[9] Dieser eröffnet – gerade im Falle von Henzes künstlerischer Migrationsbiografie – eine Fülle sekundärer Forschungsperspektiven. In der Bundesrepublik der 1950er-Jahre nahm er als Homosexueller eine Außenseiterposition ein und verlegte seinen Lebensmittelpunkt 1953 nicht nur aus künstlerischen Gründen nach Italien. Seine Briefe geben Auskunft über gesellschaftspolitische Kontexte der Nachkriegszeit und der 1968er-Jahre in der Phase von Henzes politischem Engagement. Weiterhin lassen sich Kooperationen und Künstlerfreundschaften[10] analysieren oder Fragen zum Schreiben als Strategie ästhetischer Selbstvergewisserung, Legitimation bzw. Rezeptionssteuerung beantworten.

[9] Vgl. hierzu Marie Isabel Matthews-Schlinzig u. a. (Hrsg.): *Handbuch Brief. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, 2 Bände, Berlin 2020.

[10] Vgl. zu Henzes Freundschaften allgemein etwa Jürg Stenzl: *Hans Werner Henze und Luigi Nono – eine besondere Freundschaft*, in: Hans-Klaus Jungheinrich (Hrsg.): *Im Laufe der Zeit. Kontinuität und Veränderung bei Hans Werner Henze. Symposium, 8. und 9. September 2001, Alte Oper Frankfurt am Main*, Mainz 2002, S. 23–34; Hanns-Werner Heister: *Zur Bedeutung Karl Amadeus Hartmanns für Hans Werner Henze*, in: Peter Petersen (Hrsg.): *Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposions am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg (28. bis 30. Juni 2001)*, Frankfurt am Main 2003, S. 215–230; Peter Petersen: *Hans Werner Henze und Karl Amadeus Hartmann: Ein Rückblick auf ihre Freundschaft und Zusammenarbeit*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 71 (2014), S. 65–83; Antje Tumat: *Künstlerische Zusammenarbeit zwischen Ehekonvention und Sublimation: Hans Werner Henzes Bühnenschaffen mit Ingeborg Bachmann, W.H. Auden und Chester Kallman*, in: Maren Bagge u. a. (Hrsg.): *(Wahl-)Verwandtschaften. Gemeinschaftliches kulturelles Handeln*, Köln 2025, S. 209–224.

Henzes umfangreiches Werk ist inzwischen rege erforscht und reicht in seiner Diversität bis in die Medien Radio[11] und Film.[12] Seine künstlerische Entwicklung vollzog sich entlang eines Bildungsprozesses, der durch das Rezipieren von Kunst und Kultur aller Fächer bestimmt ist.[13] Aus musikwissenschaftlicher Perspektive gilt es nach wie vor, die ‚ernste' Musikkultur jenseits der Darmstädter Avantgarde, die immer noch die Musikhistoriografie dominiert,[14] stärker wahrzunehmen. Dabei können Fragen nach Ein- und Ausschlussmechanismen, Netzwerken, Selbstinszenierung und dem Selbstverständnis Neuer Musik neu gestellt werden. Henzes Briefe offenbaren dazu bisher unbekannte Perspektiven, die jene von ihm zu Lebzeiten zur Veröffentlichung bestimmten Schriften aussparen, denn die Spanne von öffentlich und privat Verhandeltem ist in seinen Briefen besonders weit. Der Austausch mit zahlreichen kanonisierten Autoren, die für seine Opern Libretti verfassten, ist auch für die Literaturwissenschaft anschlussfähig, wie etwa das Interesse an der Nachkriegs-Künstlergeneration im Umfeld der literarischen „Gruppe 47", besonders im Rahmen der aktuellen Ingeborg Bachmann-Briefausgaben, zeigt.[15] Schließlich sind Henzes Briefe wertvolles Erbe jener Generation, die den fundamentalen Medienwechsel vom Brief hin zur digitalen und funktionalen E-Mail erst im Alter erlebte und nicht mehr eigentlich vollzog.

---

[11] Vgl. Antje Tumat: *„Oper auf der Couch": Die Funkoper der Nachkriegszeit zwischen Technik und Tradition*, in: Ute Holl (Hrsg.): *Radiophonic*, Bd. 1 *Cultures*, Heidelberg 2018, S. 53–72; Antje Tumat/Jost Eickmeyer: *„…, als habe dort niemals eine Insel gestanden." Wolfgang Hildesheimers und Hans Werner Henzes „Das Ende einer Welt" als Erzählung und Rundfunkoper*, in: *Literatur für Leser* 38 (2015), S. 169–186; Andrew Oster: *Radio, Rubble, and Reconstruction: The Genre of Funkoper in postwar occupied Germany and the German federal republic, 1946–1957*, Princeton 2010

[12] Vgl. Marie-Luise Bolte: *Hans Werner Henzes Beitrag zur Filmmusik*, in: Peter Petersen (Hrsg.): *Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposions am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg (28. bis 30. Juni 2001)*, Frankfurt am Main 2003, S. 65–72; Jürg Stenzl: *Musik/Film. Konstellationen zwischen Claude Debussy/Dudley Murphy und Hans Werner Henze/Alain Resnais*, München 2016 sowie den Beitrag von Benedikt Leßmann in diesem Band ab S. 113.

[13] Peter Petersen: *Hans Werner Henze. Ein politischer Musiker. Zwölf Vorlesungen*, Hamburg 1988, S. 19.

[14] Vgl. Inge Kovács: *V. Neue Musik abseits der Avantgarde? Zwei Fallbeispiele*, in: Gianmario Borio/Hermann Danuser (Hrsg.): *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, Bd. 2 *Teil A. Geschichte*, 4 Bde., Freiburg 1997, S. 13–61 und Morag Josephine Grant: *Serial music, serial aesthetics. Compositional theory in post-war Europe*, Cambridge u. a. 2001; Angela Ida De Benedictis: *Indeterminacy and Open Form in the United States and Europe: Freedom from Control vs. Control of Freedom*, in: Felix Meyer u. a. (Hrsg.): *Crosscurrents: American and European music in interaction, 1900–2000*, Basel 2014, S. 411–424.

[15] Bachmann/Henze: *Briefe einer Freundschaft* (wie Anm. 6); Ingeborg Bachmann/Paul Celan: *Herzzeit. Der Briefwechsel, mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange*, hrsg. v. Bertrand Badiou u. a., Frankfurt am Main 2008; Ingeborg Bachmann/Hans Magnus Enzensberger: *„schreib alles was wahr ist auf". Der Briefwechsel*, hrsg. v. Hubert Lengauer, München, Berlin und Zürich 2018; Ingeborg Bachmann/Max Frisch: *„Wir haben es nicht gut gemacht". Der Briefwechsel*, hrsg. v. Hans Höller/Renate Langer u. a., München u.a. 2022.

Zur Auswahl der edierten Briefwechsel

Der größte Teil von Henzes bisher bekannten Briefen[16] ging seit 1988 mit seinen Musikmanuskripten[17] an die Paul Sacher Stiftung Basel. 2020 konnte die Sammlung Hans Werner Henze im Zuge des Erwerbs wichtiger Archivbestände des Schott-Verlags Mainz, bei dem die Werke Henzes verlegt sind, nochmals „immensen Zuwachs“ an Briefen (wie Musikhandschriften) verzeichnen.[18] Nach der Sichtung des Korrespondenzbestandes der Basler Henze Sammlung, dessen gewaltiger Umfang und komplexe Rechtslage (speziell hinsichtlich der Korrespondenz-Gegenseiten) sich sowohl einer Gesamtedition als auch segmentspezifischem Vollständigkeitsstreben entzieht, kam es bei der Projektplanung darauf an, inhaltlich wie materiell relevante sowie in übergeordnetem kulturgeschichtlichen Zusammenhang stehende Briefwechsel über einen gestreuten Zeitraum zu ermitteln. Dabei war gleichzeitig eine Beschränkung auf die Konvolute nötig, für deren Publikation Rechteeinräumungen eingeholt werden konnten. Um die Edition übergreifend anlegen zu können und mit diesem Projekt einen ersten repräsentativen Überblick über die kulturellen Verflechtungen im Rahmen von Henzes künstlerischer Arbeit zu schaffen, wurde als Editionstitel die durchlässige und integrative Kategorie „künstlerisches Netzwerk“[19] gewählt, denn eine digitale Edition bietet immer die Möglichkeit unkomplizierter Erweiterung im Zuge künftiger zu beantragender Fortsetzungsprojekte. Vollständigkeit konnte und sollte daher nur innerhalb der einzelnen Briefkonvolute so weit wie möglich angestrebt werden, nicht aber im Hinblick auf Henzes unzählige Briefe insgesamt. Aus den Briefpartnerinnen und -partnern ergab sich in diesem ersten Projektteil als prioritär verfolgte Gruppe der Kreis von Henzes Librettistinnen und Librettisten:[20] Zur Edition ausgewählt wurden die Korrespondenzen mit dem

[16] Wie viele Briefe die Henze-Sammlung insgesamt enthält, ist unklar, da die Inventarisierung noch im Prozess begriffen ist, vgl. hierzu den Roundtable in diesem Band ab S. 137.

[17] Zum Vertrag zwischen Henze und der Paul-Sacher-Stiftung vgl. die *Korrespondenz Henze | Sacher*, URL: `https://henze-digital.zenmem.de/A1500A7E`, in: *Hans Werner Henzes künstlerisches Netzwerk. Digitale Briefedition*, hrsg. v. Antje Tumat, Version 6.1.0 vom 30. Nov. 2024, DOI: `10.5281/zenodo.14227711`. Anders als im Falle der Briefe existiert zu den Musikmanuskripten ein publiziertes Inventarverzeichnis (Stand 2002): Paul Sacher Striftung (Hrsg.): *Sammlung Hans Werner Henze. Musikmanuskripte* (=Inventare der Paul Sacher Stiftung, Bd. 23), Mainz 2003, URL: `https://www.paul-sacher-stiftung.ch/archiv/f-j/hans-werner-henze.html` (21. 01. 2025).

[18] *Die Paul Sacher Stiftung erwirbt wichtige Teile des Schott-Archivs Mainz (8. April 2020)*, URL: `https://www.paul-sacher-stiftung.ch/de/news/2020/2020-04-08-schott-archiv.html` (10. 07. 2025).

[19] Zum Begriff und seiner wachsenden Bedeutung für kulturwissenschaftliche Forschungen vgl. etwa Morten Reitmayer/Christian Marx: *Netzwerkansätze in der Geschichtswissenschaft*, in: Christian Stegbauer/Roger Häußling (Hrsg.): *Handbuch Netzwerkforschung* (=Netzwerkforschung, Bd. 4), Wiesbaden 2010, S. 869–880.

[20] Librettist oder Librettistin wird hier verstanden als Verfasser vertonbarer Texte für einen dramatischen Kontext, vgl. Albert Gier: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998, S. 6; mit Perspektive auf Henze vgl. Antje Tumat: *Dichterin und Komponist. Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes „Prinz von Homburg“*, Kassel 2004, S. 21–26.

Künstlerpaar Wystan Hugh Auden und Chester Kallman, Hans Magnus Enzensberger, Miguel Barnet, Friedrich Hitzer sowie dem Ehepaar Grete Weil und Walter Jockisch. Der Briefwechsel mit Henzes Mäzen Paul Sacher fand zudem Eingang in die Edition, da er die ästhetischen Aushandlungen mit Henzes Librettistinnen und Librettisten durch die mit seinem musikalisch sehr gebildeten Mäzen ergänzt. Die in dem genannten Material insgesamt gegebene größte Briefdichte in der Zeit kurz vor und inmitten von Henzes aktivem politischen Engagement führte insgesamt zu relevanten Einsichten in die internationale Kulturgeschichte vom Ende der 1950er-Jahre bis in die Zeit der 68er-Bewegung, die unten exemplarisch an den einzelnen Briefwechseln erläutert wird.

In einem Fortsetzungsantrag zur Veröffentlichung des brieflichen Austauschs Henzes wurde nunmehr sein Komponistenkollegium adressiert, um Diskurse auf verschiedenen künstlerischen Ebenen abzubilden: Briefe von Luigi Nono, Benjamin Britten, Ruth Zechlin und Paul Dessau sollen im Dialog mit Henze – im internationalen Kontext von England, Italien und der ehemaligen DDR – in einem zweiten Projektteil ediert werden. Dazu werden Briefwechsel mit vor allem aus Henzes früher Zeit (1945–1960) relevanten Auftraggebern, Vertretern von Institutionen Neuer Musik wie Herbert Hübner oder Wolfgang Steinecke einerseits und Interpretinnen und Interpreten wie Peter Pears und Ruth Berghaus andererseits, ediert. Mit dieser zweiten Projektphase soll unter anderem ein neuer Blick Henzes und seiner Briefpartner auf politische Kontroversen der europäischen Linken in Italien und der DDR geworfen werden. Auch hier steht der Aspekt der Internationalität von Henzes Netzwerk im Rahmen seiner Migrationsbiografie im Vordergrund. Damit wird das von ihm selbst gestützte Narrativ von seinem Außenseitertum in der Avantgarde der Nachkriegszeit durch eine Perspektive erweitert, die seinen andauernden Erfolg vor allem aus seinem internationalen Netzwerk erklären kann und damit für die Musikgeschichtsschreibung der Nachkriegszeit einen neuen Fokus setzt.

Mit der Edition der genannten ausgewählten Briefwechsel werden musikwissenschaftlich, literarisch und zeitgeschichtlich relevante Teile eines unerschlossenen, und für das Verständnis der Kulturgeschichte der Nachkriegszeit und der 1968er-Bewegung zentralen Schriftenkorpus' öffentlich zugänglich gemacht – in der Hoffnung, dass die Edition weitere Forschung zu Henzes Werk zu seinem 100. Geburtstag anregt.

Antje Tumat

Zu den Korrespondenzen

Die folgenden Projektbeschreibungen geben einen kurzen Einblick in die inhaltlichen Schwerpunkte der Korrespondenzen und ihre Bedeutung für die Forschung. Statistische Angaben und weitere Details zu den Korrespondenzen sind in den jeweiligen Einleitungen ausgeführt. Die URLs zur den Einführungen finden sich in der Fußnote zur Überschrift der entsprechenden Korrespondenz. Zu Einzelheiten bei den Zitaten aus der Briefedition sei grundsätzlich auf die dortige Kommentierung verwiesen.

Henze | Weil | Jockisch[21]

Der Einstieg in eine Briefedition ist immer wieder spannend, da man einen Autor neu kennenlernt – auch wenn man andere persönliche Äußerungen, wie z. B. bei Henze seine Autobiografie[22] bereits gelesen hat. Natürlich bleibt ein gewisser Sprachduktus, der aus bereits erschienenen Briefwechseln bekannt ist, – wie mit Ingeborg Bachmann[23] und Karl Amadeus Hartmann[24] – gleich, doch fallen der je nach Ansprechpartner verschiedene Stil und auch die jeweils unterschiedlichen oder zumindest unterschiedlich ausführlich behandelten Themen auf. So hätte Henze einen Brief an Paul Sacher sicherlich nie „mit sozialistischen Grüßen“ unterschrieben, wie er dies bei Friedrich Hitzer tat.

Inhaltlich ist zu beobachten, dass zwar in allen Briefen Konzertereignisse und die kompositorische Arbeit erwähnt werden, aber z. B. in dem Briefwechsel mit Auden/Kallman[25] die Beschreibungen von Partnersuchen und Begegnungen einen sehr viel größeren Raum einnehmen als bei der Korrespondenz mit Enzensberger und diese verständlicherweise bei Sacher und Hitzer gar nicht vorkommen.

Vor diesem Hintergrund ist der Briefwechsel mit der Schriftstellerin Grete Weil und dem Regisseur Walter Jockisch eine Besonderheit, denn, wie Henze es selbst in seiner Autobiografie zusammenfasst:

> Das Schönste mit Walter und Grete war, daß man ihnen alles, aber auch alles erzählen und vorjammern konnte, was man wollte.
> Sie verwöhnten einen, und sie ließen einem alles durchgehen, was man so an Ungezogenheiten zu bieten hatte. Entweder fühlten sie sich nicht erziehungsberechtigt, oder sie betrachteten meinen Fall als hoffnungslos. Aber gerade deswegen schätzte ich die beiden ja so sehr![26]

Henze lernte Grete Weil und Walter Jockisch, die beide zwanzig Jahre älter als er waren, 1947 bei den Ferienkursen in Darmstadt kennen. Der erste erhaltene Brief ist aus dem Jahr 1948. Diese Briefe dokumentieren somit Henzes frühe persönliche und berufliche Entwicklung und geben zugleich einen sehr guten Einblick in die Entwicklung der Theater- und Konzertlandschaft in Deutschland in den 1950er-Jahren.

Da man Weil/Jockisch alles erzählen konnte, erfuhren sie von Henze auch Vieles über seine ersten Beziehungen:

---

[21] Zu Details vgl. Capelle: *Einführung zur Korrespondenz von Hans Werner Henze mit Grete Weil und Walter Jockisch*, URL: `https://henze-digital.zenmem.de/A0900514`, in: *Henze digital* (wie Anm. 17).

[22] Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten* (wie Anm. 3).

[23] Bachmann/Henze: *Briefe einer Freundschaft* (wie Anm. 6).

[24] Andreas Hérm Baumgartner/Wolfgang Rathert (Hrsg.): *„Offenheit, Treue, Brüderlichkeit…“. Karl Amadeus und Elisabeth Hartmann im Briefwechsel mit Hans Werner Henze*, München 2022.

[25] *Korrespondenz Henze | Auden | Kallman*, URL: `https://henze-digital.zenmem.de/A150034F`, in: *Henze digital* (wie Anm. 17).

[26] Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten* (wie Anm. 3), S. 115.

> fasching war prima, war 3x mal auf dem fest der kunstschule in mainz und 1x auf dem der hiesigen, war wirklich ganz gelöst und glücklich, das sexual behavior, das es nach sich zog, war sehr erfreulich und kann sich zu einer neuen grande affair entwickeln, zumal sehr anders als das „chilenische“ von dunnemals und mit viel intelligenz. wohnort würzburg.[27]

Da aber Henzes erste Beziehungen fast alle eine enge Verbindung zum Ballett bzw. zum Theater hatten, erfährt der Leser oder die Leserin gleichzeitig viel über den (Wieder-)Aufbau der Theaterlandschaft in den frühen 1950er-Jahren, speziell zu den Theatern in Göttingen, Konstanz und Heidelberg und zur Ballettszene in Deutschland, England und Frankreich. So schreibt er im Januar 1949 an Walter Jockisch:

> Sie wissen vielleicht, daß ich mich für tanz so stark interessiere, genauer gesagt für klassisches ballet[sic], weswegen ich auch eines schreibe, das, falls es ashton gefällt, vom sadler's wells ballet in london getanzt werden soll, ein „ballet blanc“. (ich lasse es aber in deutschland erst mal konzertmäßig spielen und auf platten schneiden und fahre denn selbst nach england). also hier [= Göttingen] gibt es eine tanzgruppe unter krüger. sie ist besser als sonst wo, wenn auch die maiden noch sehr mit den monatsbinden von „glaube und schönheit“ winken. diese gruppe wird reduziert werden aus geldgründen. jetzt will ich Sie (ganz privat) fragen, ob in stuttgart das bedürfnis nach einem noch ganz jungen, sehr guten tänzer mit großer begabung und technik, lyrischer typ, besteht, und ich bitte Sie, mir diese frage sobald Sie können zu beantworten. ich kenne ihn gut, er tanzt heute in hamburg vor und hat auch noch zwei andere angebote, die aber von schlechteren instituten als stuttgart kommen, und in hamburg droht die dame dore hoyer balletmeisterin zu werden, was ich für verhängnisvoll halte.[28]

Aber natürlich finden sich in den Briefen auch Informationen zu *Boulevard Solitude*, an der Henze und Weil/Jockisch 1950/1951 gemeinsam arbeiteten. So schreibt Henze am 1. April 1951:

> in der ersten etage von café flore sitze ich nachmittage lang und arbeite am 6. bild, dem jetzt nur noch die schlusstretta fehlt, die mir aber soeben eingefallen ist. Den schluss des 7. bildes werde ich ganz ändern, statt des religieusen missverständlichen gesanges werden die kinder singen „jubilate“, und andere chöre werden eingeschaltet mit irgendwelchen rufen, wie man es auf den strassen hört. das mikrophon, das schon im 5. Bild hinzugezogen werden musste, wird auch hier nicht ausbleiben. der ganze schluss der oper wird meine letzte höchstleistung sein müssen. Ich bin sehr angeregt von der musique concréte, einer richtung, die sich hier langsam bahn bricht und der ich mich evtl. ganz anschliesse. nachher: so schnell nicht wieder eine oper![29]

[27] Vgl. Brief von H. W. Henze an W. Jockisch/G. Weil vom 10. Feb. 1951, URL: `https://henze-digital.zenmem.de/A042B8F6`, in: *Henze digital* (wie Anm. 17).

[28] Brief von H. W. Henze an W. Jockisch vom Jan. 1949, URL: `https://henze-digital.zenmem.de/A042BB19`, in: ebd.

[29] Brief von H. W. Henze an W. Jockisch/G. Weil vom 1. Apr. 1951, URL: `https://henze-digital.zenmem.de/A042BA3A`, in: ebd.

Der Briefwechsel Henzes mit Grete Weil und Walter Jockisch, der zu einem ganz überwiegenden Teil aus Briefen Henzes besteht, da leider fast alle Briefe an Henze aus den 1940er/1950er-Jahren verloren gegangen sind, wurde bislang weder in der Forschung zu der gemeinsamen Oper[30] noch in biographischen Arbeiten[31] ausgewertet[32]. Darüber hinaus zeigte sich bei der Kommentierung, dass viele Fakten zur Musik- und Operngeschichte um 1950 bislang – nicht nur online – schwer zu recherchieren sind und somit diese Egodokumente große Bedeutung haben.

Irmlind Capelle

Henze | Auden | Kallman[33]

Korrespondenzen bieten oft einen privilegierten Zugang, um die kreative Zusammenarbeit, die zur Entstehung von musikalischen Werken mit Text führte, genau und unmittelbar zu untersuchen. Dies ist zweifelsohne der Fall bei dem Briefwechsel zwischen Henze und seinen beiden Librettisten: Wystan H. Auden und Chester Kallman.

Ihre Korrespondenz, deren 61 postalische Dokumente in der Paul Sacher Stiftung in Basel aufbewahrt und jetzt erstmals kritisch ediert und kommentiert in der digitalen Edition verfügbar sind, ist eine wesentliche Quelle für ein vertieftes Verständnis der Entstehung von zwei wichtigen Werken in Henzes Schaffen: den Opern *Elegy for Young Lovers* (1959–61) und *The Bassarids* (1964–65). Angesichts der Bedeutung dieser beiden Werke im Briefwechsel lässt sich dieser in zwei Teile gliedern. Der thematische Schwerpunkt des ersten Teils der Korrespondenz (von 1959 bis 1961) ist die Oper *Elegy for Young Lovers*, die am 20. Mai 1961 im Schlosstheater Schwetzingen uraufgeführt wurde. Im Sommer 1964 begann die Arbeit an *The Bassarids*,

[30] Hans-Joachim Wagner (Hans-Joachim Wagner: *Studie zu Boulevard Solitude. Lyrisches Drama in 7 Bildern von Hans Werner Henze* (=Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 154), Köln 1988) stand dieser Briefwechsel noch nicht zur Verfügung, aber auch Mathias Brzoska (Matthias Brzoska: *Von Manon Lescaut zu Boulevard Solitude. Dramaturgie eines Sittenromans auf der Opernbühne*, in: Nobert Abels/Elisabeth Schmierer (Hrsg.): *Hans Werner Henze und seine Zeit*, Laaber 2013, S. 64–74) wertete ihn nicht aus.

[31] Die Arbeit von Klaus Geitel (Klaus Geitel: *Hans Werner Henze*, Berlin 1968) ist stark von persönlichen Erfahrungen geprägt und behandelt Weil/Jockisch nur am Rande. Die ausführliche Biografie von Jens Rosteck (Jens Rosteck: *Hans Werner Henze. Rosen und Revolutionen. Die Biographie*, Berlin 2009) wertet verständlicherweise ausschließlich gedruckte Materialien aus und kann nur nach diesen das Verhältnis von Henze zu Weil/Jockisch beschreiben. Lisbeth Exner: *Land meiner Mörder, Land meiner Sprache*, München 1998 (basierend auf Gesprächen mit Grete Weil und auch einigen Dokumenten aus Weils Nachlass) und Paul Maurer: *Und ich? Zeugin des Schmerzes: Leben und Werk der deutsch-jüdischen Schriftstellerin Grete Weil*, Jerusalem 2015, behandeln die Zusammenarbeit und Freundschaft mit Henze ebenfalls nur sehr knapp.

[32] Dagegen enthält aber dieser Briefwechsel zum Abschluss einen interessanten Austausch zu den Autobiografien der beiden Protagonist*innen: Grete Weil: *Leb ich denn, wenn andere leben*, Zürich 1998, wobei Weils Autobiografie nach dem Krieg endet und die Zeit mit Henze nicht behandelt, und Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten* (wie Anm. 3).

[33] Zu Details vgl. Minetti: *Einführung zur Korrespondenz von Hans Werner Henze, Wystan Hugh Auden und Chester Kallman*, URL: `https://henze-digital.zenmem.de/A0900251`, in: *Henze digital* (wie Anm. 17).

die sich über zwei Jahre hinzog und das thematische Zentrum des zweiten Teils des Briefwechsels zwischen den drei Autoren (von 1964 bis 1966) nach einer Pause zwischen 1961 und 1964 bildet. Darüber hinaus findet man in den letzten Briefen einige wenige Informationen zu Audens und Henzes letztem musikalischem Projekt (an dem Kallman nicht beteiligt war), *Moralities*, drei ‚szenische Spiele' von Auden nach Fabeln von Aesop, deren Uraufführung am 18. Mai 1968 beim May Festival in Cincinnati stattfand.

Das Besondere an diesem Briefwechsel ist, dass er wie bei der Korrespondenz Weil/Jockisch zwischen drei Briefpartnern stattfindet, wobei hier beide Briefpartner gleichberechtigt als Librettisten aktiv sind. Obwohl in der Paul Sacher Stiftung die Korrespondenzen zwischen Henze und Auden und zwischen Henze und Kallman in getrennten Mappen aufbewahrt werden, wurde die Entscheidung getroffen, diese als Einheit zu behandeln. Denn Henzes Briefe sind oft an beide Librettisten gerichtet, ebenso wie ihre Briefe von beiden unterzeichnet sind. Auch unter thematischen Gesichtspunkten schien es ergiebiger, alle Briefe der drei Partner chronologisch zu ordnen, um die künstlerische Arbeit bei der Entwicklung der gemeinsamen Werke transparent zu machen. Wie so oft ist die Korrespondenz nicht vollständig: während die meisten Briefe Audens und Kallmans erhalten geblieben sind, sind die Briefe Henzes größtenteils verloren gegangen. Nur die maschinengeschriebenen Briefe des Komponisten sind als Durchschläge überliefert.

Aus dem Briefwechsel lässt sich nachvollziehen, wie sich die Beziehung von Henze, Auden und Kallman im Laufe der Zeit verändert hat. Die drei lernten sich lange vor Beginn der künstlerischen Zusammenarbeit im Sommer 1951 in Forio d'Ischia, in Italien kennen, einem Ort, der – wie Henze in seiner Autobiografie schreibt – zu einer „Künstlerkolonie"[34] geworden war und in dem das angloamerikanische Paar seine Sommerferien verbrachte. Einige Jahre später, im Dezember 1958, hatte Henze erstmals Auden „geschrieben mit der bescheidenen Frage, ob er nicht eventuell geneigt wäre, mit oder ohne Chester Kallman, für [ihn] zu arbeiten".[35] Henze war stark fasziniert von dem 19 Jahre älteren, bereits berühmten Librettisten, der zusammen mit seinem Partner Kallman einen großen Erfolg mit dem Libretto zu Strawinskys *The Rake's Progress* (1951) erzielt hatte. Auden reagierte positiv auf Henzes Brief und schlug einen möglichen Stoff als Grundlage für eine Oper vor.[36] Von diesem Moment an begann eine lebendige und zunehmend gleichberechtigte künstlerische Zusammenarbeit.

Neben mehreren (Arbeits-)Besuchen, die zumeist in Kirchstetten (Niederösterreich) stattfanden, wo die beiden Librettisten seit den 1960er-Jahren ihre Sommerresidenz hatten, entfaltete sich die künstlerische Kommunikation zur Entwicklung der Werke in der Korrespondenz. Der Austausch über musikalische Vorschläge, literarische Ergänzungen und Kürzungen des Librettos war intensiv und gleichberechtigt,

[34] Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten* (wie Anm. 3), S. 154.
[35] Ebd., S. 202.
[36] Brief von W. H. Auden an H. W. Henze vom 6. Jan. 1959, URL: `https://henze-digital.zenmem.de/A0402725`, in: *Henze digital* (wie Anm. 17).

ein „Dreierpingpong“[37] – wie Henze seine Zusammenarbeit mit den beiden in Bezug auf die Arbeit an *Elegy for Young Lovers* definiert –, das von der Wahl der Namen der Figuren und der Handlungsorte bis zu musikalischem Tempo und Stimmung von Szenen reicht. Einerseits hatten die Librettisten einen gewissen Einfluss auf den musikalischen Charakter bestimmter Passagen, andererseits schlug Henze auch manchmal Änderungen am Libretto und oft Kürzungen vor, denen die Librettisten nicht gerne nachkamen.

Die Korrespondenz bietet aber nicht nur Hinweise auf Henzes Musik, auf Texte der beiden Librettisten und zum Teil deren Übersetzungen sowie auf die Inszenierungen insbesondere der Uraufführungen der gemeinsam entwickelten Opern, sondern auch zahlreiche biographische Details, etwa über internationale Reisen, Arbeitsgemeinschaften und Liebesaffären, und ihre Schilderungen der „Kunstwelt“[38], wie Henze in einem Brief an Auden das Musikleben der Zeit nennt. Als häufige Besucher von Opernaufführungen, Konzerten und Uraufführungen geben Henze, Auden und Kallman darüber hinaus interessante Eindrücke von Konzerten und Opern wieder, die sie vor allem im mitteleuropäischen Raum hörten.

Elena Minetti

Henze | Enzensberger[39]

Der Briefwechsel zwischen Hans Werner Henze und Hans Magnus Enzensberger umfasst 100 postalische Dokumente aus den Jahren 1960 bis 1987, die bislang bis auf den Aufsatz von Hans-Jürgen Keller zu der Beziehung Henze–Enzensberger[40] wenig beachtet und ausgewertet wurden, da auch die gemeinsamen Werke und darunter vor allem *La Cubana*, die den Hauptgegenstand des Briefwechsels bildet, bisher in der Forschung sowohl zu Henze[41] als auch zu Enzensberger[42] wenig behandelt worden sind.

[37] Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten* (wie Anm. 3), S. 204.

[38] Brief von H. W. Henze an W. H. Auden vom 26. Okt. 1964, URL: `https://henze-digital.zenmem.de/A04027EE`, in: *Henze digital* (wie Anm. 17).

[39] Zu Details vgl. Capelle: *Einführung zur Korrespondenz von Hans Werner Henze mit Hans Magnus Enzensberger*, URL: `https://henze-digital.zenmem.de/A090070B`, in: ebd.

[40] Hans-Jürgen Keller: *Hans Werner Henze und Hans Magnus Enzensberger. Anmerkungen zu einem ästhetischen und politischen Diskurs*, in: Peter Petersen (Hrsg.): *Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposions am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg (28. bis 30. Juni 2001)*, Frankfurt am Main 2003, S. 231–239. Keller hat für diesen Beitrag nur die Briefe Enzensbergers eingesehen.

[41] Neben Henzes eigenem Text zur Entstehung der *Cubana* (Hans Werner Henze: *„Ein Vaudeville“*, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.): *Festschrift für einen Verleger. Ludwig Strecker zum 90. Geburtstag*, Mainz 1973, S. 29–36 (auch in: ders.: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1975*, München 1975, S. 203–212) und den Texten der Beteiligten in den Programmheften, sind dies vor allem: Reinhard Oehlschlägel: *„Musikalischer Realismus“, Hans Werner Henze im Gespräch über „La Cubana oder Ein Leben für die Kunst“ mit Reinhard Oehlschlägel*, in: *Musik-Texte. Zeitschrift für neue Musik* 2014, S. 35–39 und der Artikel in Peter Petersen: *Hans Werner Henze. Ein Handbuch*, München 2022, S. 42–44.

[42] Reinhold Grimm: *Enzensberger. Kuba und La Cubana*, in: *Basis* 6 (1976), S. 65–77.

Henze und Enzensberger lernten sich bei den Treffen der Gruppe 47 in den 1950er-Jahren kennen und blieben seither – ev. über Ingeborg Bachmann – in losem Kontakt. In den Briefen wird ein persönliches Treffen 1958 erwähnt und vermutlich haben sich beide auch während Enzensbergers Italien-Aufenthalt anlässlich seines Stipendiums der Villa Massimo 1959 getroffen. Aus dem Jahr 1960 sind zwei Briefe Henzes, welche die Unterstützung Enzensbergers bei der Übersetzung des Librettos von *Elegy for Young Lovers* betreffen, überliefert.[43]

Der Hauptteil der Briefe stammt jedoch aus der Zeit von Ende 1967 bis Anfang 1976. Die wenigen späteren Briefe sind nur noch kurze Grüße. In seiner Rückschau in dem Buch *Tumult*[44] schreibt Enzensberger: „Er schrieb mir Briefe auf blauem Reispapier, in seiner nervösen Handschrift. Aber eines Tages, ich weiß nicht warum, war unsere Freundschaft erloschen, und wir haben nie wieder voneinander gehört.“[45]

Wie Henze selbst in seiner Autobiografie[46] schreibt, wurde der engere Kontakt zwischen den beiden Künstlern durch die politischen Ereignisse 1967, speziell durch die Demonstration gegen den Schah von Persien am 2. Juni 1967 ausgelöst. Henze fuhr nach Berlin, lernte in Enzensbergers Wohnung die führenden Köpfe der Studentenrevolte kennen, und umgehend wechselte die Anrede vom damals auch zwischen jungen Menschen üblichen „Sie“ zum genossenschaftlichen „Du“.[47] In der dann ab dem 11. Oktober 1967 einsetzenden Korrespondenz geht es aber sofort um die Frage: Wie muss Kunst auf diese Ereignisse reagieren? „[...] es müßte etwas neues sein, das sommergedicht ist schon zwei jahre alt, wir sind nicht mehr dieselben die wir vor zwei jahren waren, jetzt muß man schon ganz anders reden“, schreibt Enzensberger im Januar 1968.[48]

Darüber hinaus spielt in der Korrespondenz sehr bald eine gemeinsame Arbeit eine Rolle: die Vorstellung von einer „andere[n] Oper“, auch in Verbindung mit den neuen Medien Radio, Film und Fernsehen, die bekanntlich beide früh für ihr künstlerisches Schaffen genutzt haben.[49]

Die Äußerungen zu Kuba sind durch den gemeinsamen Aufenthalt im Frühjahr 1969 stärker auf Personen ausgerichtet als auf die künstlerischen Folgen, so dass es recht wenig Austausch zu *El Cimarrón* gibt. Auch bei der Komposition des Liederzyklus' *Voices* hat sich Henze mit Enzensberger zwar über die Auswahl und Anordnung der Gedichte ausgetauscht, nicht aber über die musikalische Umsetzung.

Ganz anders bei *La Cubana*, die – noch unter dem Arbeitstitel Rachel – den Briefwechsel seit Juni 1969 prägt. Zwar geht es dabei auch viel um Aufführungs-

[43] Vgl. hierzu die beiden ersten Briefe der *Korrespondenz Henze | Enzensberger*, URL: `https://henze-digital.zenmem.de/A1500CCC`, in: *Henze digital* (wie Anm. 17).

[44] Hans Magnus Enzensberger: *Tumult*, Berlin 2014.

[45] Ebd., S. 214. Vgl. zu diesem Themenkomplex auch die Ausführungen von Michael Kerstan im Roundtable (ab S. 137).

[46] Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten* (wie Anm. 3), S. 286ff.

[47] Dabei gehörten Henze und Enzensberger mit ihren 41 bzw. 38 Jahren zu den ‚Alten‘ der Studentenrevolte.

[48] Brief von H. M. Enzensberger an H. W. Henze vom 22. Jan. 1968, URL: `https://henze-digital.zenmem.de/A040C885`, in: *Henze digital* (wie Anm. 17).

[49] Vgl. hierzu zu Henze die unter Anm. 12 genannte Literatur.

möglichkeiten, Besetzungsfragen, Verträge und Geld, aber vor allem um die Gestalt der „Oper“.[50]

Nachdem die Grundstruktur – eine Darstellung aus Sicht der alten Rachel mit Rückblenden in ihre Lebensgeschichte – 1969 bei einem Besuch Enzensbergers in Marino festgelegt worden war, wurden Details der Figuren, der Szene, des Dialogs, der gesungenen Texte, aber auch der musikalischen Struktur, die Henze streng den einzelnen Personengruppen zuordnet, diskutiert.

Zu Beginn geht es dabei auch grundsätzlich um den Tonfall in den Texten und der Musik. Enzensberger schreibt am 6. November 1970:

> Die Songs sind von einer unbeschreiblichen Banalität und Vulgarität, darauf bin ich sehr stolz, hätte mir nie die Chuzpe zugetraut, so etwas zu schreiben. Ich hoffe auch du wirst Mut fassen und eine schamlos populäre Musik dazu schreiben. Es ist ganz klar, daß die Raffiniertheit und sophistication bei diesem Stück in der Diskontinuität der Teile und ihrer Komposition liegen muß und nicht in den einzelnen Phrasen.[51]

Später erörtern beide auch Details wie die Fragen: zu viel oder zu wenig Text, Reime und Musikstile – oder: wie lange darf ein Anklang an die Musik Kurt Weills dauern?

Nach Fertigstellung der Komposition schrieb Henze an Enzensberger am 26. September 1972:

> habe auch gedacht dass unser briefwechsel eine ganz muntere und unterhaltsam-lehrreiche lektüre sein könnte. hast Du meine briefe aufgehoben? (ich hab ja keine Kopien davon) und ich habe natürlich die Deinen aufgehoben alle, schon von den ersten anfängen der Rachel-idee. vielleicht könnte es ein hübsches Buch ergeben, und es wäre für uns völlig mühelos. denk mal darüber nach.[52]

Aus der Auswertung des Suhrkamp-Archivs bezüglich Enzensbergers Position als Redakteur und Autor durch Tobias Amslinger[53] wissen wir, dass Enzensberger 1975 (wohl im Zusammenhang mit der szenischen Uraufführung von *La Cubana* am Gärtnerplatz-Theater in München) diese Idee einer Publikation aufgriff – ob er dabei wie Henze an ein Arbeitstagebuch dachte oder doch eher an eine Publikation des Librettos mit Essays und Songs von Henze (wie in Brechts *Hauspostille*) lässt sich nicht sagen, denn auf Grund von Meinungsunterschieden mit Unseld wurde das

[50] *La Cubana* wird im Werkverzeichnis als „Fernsehoper (Vaudeville)“ bezeichnet. In den Diskussionen von Enzensberger und Henze geht es aber vor allem um die Konkretisierung dieser „anderen Oper“.

[51] Brief von H. M. Enzensberger an H. W. Henze vom 6. Nov. 1970, URL: `https://henze-digital.zenmem.de/A040C902`, in: *Henze digital* (wie Anm. 17).

[52] Brief von H. W. Henze an H. M. Enzensberger vom 26. bis 29. Sep. 1972, URL: `https://henze-digital.zenmem.de/A042BEA8`, in: ebd.

[53] Tobias Amslinger: *Verlagsautorschaft. Enzensberger und Suhrkamp*, Göttingen 2018, S. 247. Im Anhang des Buches sind auf S. 359–364 vier Briefe aus April/Mai 1975 zu diesem Thema veröffentlicht.

Buch nicht publiziert[54] und vielleicht auch wegen des recht geringen Erfolgs von *La Cubana* die Idee nicht weiterverfolgt.[55]

Der Briefwechsel dokumentiert bei der Arbeit eine große Einigkeit, doch rückblickend ordnete Enzensberger *La Cubana* unter seine „Lieblings-Flops“ ein, und schrieb zur szenischen Uraufführung in München:

> An der Musik kann es nicht gelegen haben, daß der Abend zu einem Desaster wurde. Henze nämlich, berauscht vom Charme der cubanischen Musik, die er sehr gut kennt, verstieß gegen sämtliche Vorschriften, die damals für alle ernsthafte Komponisten de rigueur waren und auch heute noch gelten, wenngleich sie nicht mehr ganz so streng eingehalten werden. Der Komponist erlaubte sich, Chansons zu schreiben, die nicht nur sangbar waren, sondern geradezu ins Ohr gingen.[56]

Irmlind Capelle

Henze | Barnet[57]

Ende der 1960er-Jahre hatte Henze die revolutionäre Geschichte Kubas bereits seit einigen Jahren aufmerksam verfolgt. Ernesto Che Guevaras Reflexion *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965)[58] und seine Tagebücher hatten ihn „mit ihrem humanitären, sozialen, fast religiösen Engagement“[59] tief beeindruckt. Diese Faszination für Kuba veranlasste ihn zu einem persönlichen Besuch, um Kubas Geschichte, Kunst, Politik direkt zu studieren: Er wollte die revolutionäre kubanische Musik und ihre Künstler:innen kennen lernen. Er wollte sehen, „hören und lernen, mitten in einer spontanen, tatkräftigen Umsturzwelt. Wie wurde da mit den Künsten verfahren? Was erwartete man sich von den Autoren, welche Art von Mitwirkung? Wer oder was ist ein revolutionärer Künstler?“[60] Henze wollte in Kuba auch Miguel Barnet kennenlernen, den kubanischen Ethnologen, Dichter und Verfasser der Dokumentarromane *Biografía de un cimarrón* (1966) und *La Canción de Rachel* (1969), welche die Vorlage für *El Cimarrón* (1970) und für *La Cubana oder Ein Leben für die Kunst* (1974) bildeten. Mit einer offiziellen Einladung der kubanischen Behörden,

[54] Vgl. hierzu den Brief von H. M. Enzensberger an H. W. Henze vom 4. Mai 1975, URL: `https://henze-digital.zenmem.de/A040CAC3`, in: *Henze digital* (wie Anm. 17).

[55] Zu Henzes Versuchen dieses Bühnenwerk mit Hilfe einer Hörfunkfassung und einer ‚kleinen‘ Fassung sowie einer Auswahl einiger Songs zu ‚retten‘, vgl. Irmlind Capelle: *Einführung zur Korrespondenz von Hans Werner Henze mit Hans Magnus Enzensberger*, in: *Hans Werner Henzes künstlerisches Netzwerk. Digitale Briefedition*, Version 6.1.0 vom 30. Nov. 2024, URL: `https://henze-digital.zenmem.de/A090070B`.

[56] Hans Magnus Enzensberger: *Meine Lieblings-Flops, gefolgt von einem Ideen-Magazin*, Frankfurt 2012, S. 57–59, hier S. 57.

[57] Zu Details vgl. Minetti: *Einführung zur Korrespondenz von Hans Werner Henze mit Miguel Barnet*, URL: `https://henze-digital.zenmem.de/A0900796`, in: *Henze digital* (wie Anm. 17).

[58] Ernesto Che Guevara: *El socialismo y el hombre en Cuba*, im Brief an Carlos Quijano, dem Herausgeber der Wochenzeitung „Marcha“ in Montevideo, vom 12. März 1965.

[59] Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten* (wie Anm. 3), S. 283.

[60] Ebd., S. 312.

dank der Vermittlung von Enzensberger, konnte Henze am 21. März 1969 in Havanna landen.[61] Auf eigene Initiative suchte Henze dann im Telefonbuch die Nummer von Barnet und rief ihn an.[62] Sie trafen sich in seinem Hotel und begannen eine intensive Freundschaft, die durch einen zwanzigjährigen Briefwechsel dokumentiert ist.

Ein Großteil der Korrespondenz ist von der Vorfreude und der Hoffnung auf ein neues Treffen sowie von der Erinnerung an glückliche Begegnungen geprägt. Aus ihrem Briefwechsel von 1969 bis 1989 geht hervor, dass sie sich in drei Zeiträumen persönlich begegneten: während Henzes erstem Aufenthalt in Kuba vom 21. März bis 16. April 1969[63]; während Henzes zweitem Aufenthalt in Kuba vom 8. November 1969 (Abflug nach Kuba am 6. November 1969) bis 28./29. Januar 1970[64] und schließlich während Barnets Aufenthalt in Marino und in Rostock im Mai 1982, wo Barnet zum ersten Mal *El Cimarrón* und *La Cubana* von Henze live hören konnte.[65] Es mag zwar plausibel sein, dass sich die beiden später noch bei anderen Gelegenheiten trafen, aus der Korrespondenz geht jedoch nur hervor, dass der Kontakt nach ihrem Treffen 1982 allmählich abnahm, was zum Teil darauf zurückzuführen war, dass Henze sich von der kubanischen Regierung ignoriert fühlte, da er keine offizielle Einladung zur Rückkehr nach Kuba erhalten hatte.

Der Briefwechsel behandelt Barnets literarische Tätigkeiten sowie Henzes musikalische Projekte, insbesondere zu *El Cimarrón* und in geringerem Umfang zu *La Cubana*, beide auf Libretti ihres gemeinsamen Freundes Hans Magnus Enzensberger. Der Austausch zu Henzes Werken bezieht sich vor allem auf deren Rezeption und Erfolg und ist eingebettet in einen breiteren Diskurs über politische Fragen und die Reflexion über die Rolle der Kunst und der Künstler:innen in der Gesellschaft. In den Briefen artikuliert sich die persönliche und politische Nähe der Korrespondierenden, in dem gemeinsame Ideale für die Bedeutung von Kunst in revolutionären Zeiten formuliert werden. Nach der Verhaftung des Dichters Heberto Padilla und seiner Frau Belkis Cuza Malé am 20. März 1971 wegen ihrer Kritik an Fidel Castros Regierung nehmen politische Themen einen breiten Raum ein, zu denen sowohl Henze als auch Barnet aktiv Stellung bezogen. Eine besondere Eigenschaft dieser Korrespondenz betrifft die Sprachen, in denen sie verfasst ist: Die Briefpartner kommunizieren, anders als in den anderen genannten Briefwechseln auf Spanisch und Englisch. Um den Inhalt der Korrespondenz einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, wurde bei allen auf Spanisch verfassten postalischen Dokumenten eine englische Übersetzung zur Verfügung gestellt.

Im Zuge der Arbeit an der Edition wurden die 65 in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrten postalischen Dokumente um weitere 11 Briefe ergänzt, die in Barnets Privatarchiv aufbewahrt werden und freundlicherweise von der Agencia Literaria Latinoamericana in Havanna zur Verfügung gestellt wurden. Dies ermöglicht erstmals

[61] Vgl. Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten* (wie Anm. 3), S. 312.
[62] Vgl. ebd., S. 313.
[63] Vgl. ebd., S. 311, 319.
[64] Vgl. ebd., S. 326.
[65] Vgl. ebd., S. 485.

die Veröffentlichung einer Korrespondenz, deren Originale sich auf zwei verschiedenen Kontinenten befinden und die zum Teil der Öffentlichkeit nicht zugänglich sind.

Elena Minetti

Henze | Hitzer[66]

Die kleine Korrespondenz zwischen Friedrich Hitzer und Henze betont die politische Seite von dessen Persönlichkeit, zumal sie auch in Henzes dezidiert politischer Zeit von 1969 bis 1975 geschrieben wurde.

Friedrich Hitzer war Mitglied der DKP und Herausgeber der Zeitschrift *kürbiskern. Literatur, Kritik, Klassenkampf*, die ähnliche Ziele verfolgte wie Enzensbergers *Kursbuch*, aber deutlich parteipolitischer geprägt war.

Die Korrespondenz ging von Hitzer aus, der Henze nach einer sehr kritischen Rundfunksendung Ende Dezember 1969[67] seine Solidarität bezeugte. Da Henze in dieser Zeit sehr stark über die Funktion der Musik beim „Zerbrechen der Macht der europäischen Bourgeoisie“[68] nachdachte, fanden Hitzer und er leicht zueinander. Henze plante einen Beitrag für dessen Zeitschrift und engagierte sich später mit der Münchner Songgruppe für die Möglichkeiten dezidiert politischer Musik.[69]

In dieses Engagement fällt auch die Zusammenarbeit bei *Michel und Rosi* (späterer Titel: *Der heiße Ofen*). Hitzer und sein Herausgeberkollege Klaus Konjetzky schrieben das Libretto und die COOPERATIVA MARZOCCO vertonte dieses gemeinsam mit Henze.

Weder diese Oper noch der Kontakt mit Friedrich Hitzer finden in Henzes Autobiografie[70] Erwähnung, so dass dieser Briefwechsel, der eventuell durch Korrespondenz aus dem *kürbiskern*-Archiv im Literaturarchiv Marbach noch zu erweitern wäre[71], einen ersten Einblick in diese Zusammenarbeit gibt.

Irmlind Capelle

[66] Zu Details vgl. Capelle: *Einführung zur Korrespondenz von Hans Werner Henze mit Friedrich Hitzer*, URL: `https://henze-digital.zenmem.de/A090070B`, in: *Henze digital* (wie Anm. 17).

[67] Vgl. ebd.

[68] Brief von H. W. Henze an F. Hitzer vom 20. Jan. 1969, URL: `https://henze-digital.zenmem.de/A042BBF8`, in: *Henze digital* (wie Anm. 17).

[69] Vgl. das Gespräch, das in Heft 3 (1971) im *kürbiskern* veröffentlicht wurde.

[70] Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten* (wie Anm. 3).

[71] Vgl. den Bestand BF000123691 im Literaturarchiv Marbach: `https://www.dla-marbach.de/find/opac/id/BF00012369/?tx_find_find%5Baction%5D=detail&tx_find_find%5Bcontroller%5D=Search&tx_find_find%5BqParam%5D=1&cHash=c40122fb62e72f186abf5f8093b6f43e` (10.07.2025).

Henze | Sacher[72]

Trotz der vielfältigen Kontakte zwischen Paul Sacher und Hans Werner Henze wird diese Beziehung in der Autobiografie kaum angesprochen: Henze erwähnt Sacher als Dirigenten und Widmungsträger, gibt aber im Gegensatz zu anderen Persönlichkeiten keine genauere Charakterisierung von Sachers Person und ihrem langjährigen Verhältnis. Im Zusammenhang mit der Uraufführung des *Doppio Concerto* schreibt er nur:

> Paul Sacher ist Dirigent, sein Kunst- und Musikverständnis von der Praxis genährt und geprägt. Er unterhielt zwei Orchester: das Basler Kammerorchester und das Zürcher Collegium musicum, deren Repertoire fast ausschließlich aus Musik des 20. Jahrhunderts stammte. Unter den Stücken, die zur Aufführung kamen, meist unter Sachers Leitung, befanden sich Werke, die der Mäzen selbst bestellt und fürstlich honoriert hatte und von denen einige zu internationaler Berühmtheit gelangt sind, wie Straussens Metamorphosen, Bartóks Divertimento, sein Konzert für zwei Klaviere und Schlagzeug, die Musik für Saiteninstrumente, Klavier, Celesta und Perkussion, Strawinskys Concerto in ré für Streichorchester.[73]

Aber auch Sacher hat sich in seinen allerdings nur knappen autobiographischen Äußerungen[74] sehr wenig zu Henze geäußert.

Somit gibt der jetzt veröffentlichte Briefwechsel erstmals die Gelegenheit, sich ausführlicher mit dieser Beziehung auseinanderzusetzen. Sie ist vor allem geschäftlicher Natur, doch wird von Anfang an eine gegenseitige Hochachtung gegenüber dem Dirigenten bzw. Komponisten deutlich und zeigt die Korrespondenz zunehmend auch eine menschliche Wertschätzung und am Ende echte Freundschaft.

Für die Forschung ist neben den Details zur Entstehung und Aufführung der Auftragswerke vor allem der zum Teil umfangreiche Austausch zur Programmgestaltung der Konzerte, die Henze beim Zürcher Collegium musicum dirigierte, von großem Interesse, denn das Thema „Henze als Dirigent“ ist wenig erforscht.[75]

* * *

Die fünf Korrespondenzen, die unter dem Aspekt der Zusammenarbeit von Hans Werner Henze mit seinen Librettisten ausgewählt wurden, haben darüber hinaus untereinander enge Verbindungen. Gerade die Korrespondenzen mit Miguel Barnet und Friedrich Hitzer, die nicht direkt auf ein gemeinsames Werk bezogen sind, ergänzen die Korrespondenz zwischen Henze und Enzensberger inhaltlich hervorragend. Ist dies im Falle von Barnet nicht verwunderlich, da seine Werke die Vorlage zu den gemeinsamen Werken Henzes und Enzensbergers *El Cimarrón* und *La Cubana* sind,

[72] Zu Details vgl. Capelle: *Einführung zur Korrespondenz von Hans Werner Henze mit Paul Sacher*, URL: `https://henze-digital.zenmem.de/A09008F2`, in: *Henze digital* (wie Anm. 17).

[73] Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten* (wie Anm. 3), S. 274f.

[74] Vgl. z. B. Jürg Erni: *Paul Sacher. Musiker und Mäzen. Aufzeichnungen und Notizen zu Leben und Werk*, Basel 1999, zu Henze S. 73f.

[75] Dies beklagen auch die Herausgeber des Briefwechsels Hartmann/Henze; vgl. den Beitrag in diesem Band ab S. 41.

so ist die Ergänzung durch die Korrespondenz mit Hitzer eher zufällig, da darin ein interessanter Blick von außen auf *El Cimarrón* überliefert ist. Zusätzlich sind diese drei Briefwechsel durch ihren politischen Charakter und den Schwerpunkt in Henzes kubanischer Zeit geeint.

Die Korrespondenz Henzes mit Grete Weil und Walter Jockisch hat ihren Schwerpunkt in den 1950er-Jahren und liegt damit fast zwanzig Jahre früher als die politisch geprägten Korrespondenzen. Obwohl die Zusammenarbeit an *Boulevard Solitude* Anlass für die Auswahl dieses Briefwechsels war, liegt sein Schwerpunkt in Henzes Entwicklung und Auseinandersetzung mit dem Theater- und Musikleben der Nachkriegszeit.

Die Korrespondenz Henzes mit Auden/Kallman deckt die 1960er-Jahre ab und ist sehr stark bestimmt von der Diskussion um die beiden gemeinsamen Opern *Elegy for Young Lovers* und *The Bassarids* und gewährt damit – ebenso wie das Arbeitstagebuch zu *La Cubana* in der Korrespondenz mit Enzensberger – höchst interessante Einblicke in die Entstehung dieser Bühnenwerke und die enge Zusammenarbeit mit den Librettisten. Eine kleine, aber interessante Verbindung zur Enzensberger-Korrespondenz ergibt sich durch die darin zuerst überlieferten Briefe, die die Übersetzung der *Elegy for Young Lovers* betreffen.

Insgesamt gewähren diese fünf Briefwechsel einen bemerkenswerten, wenn auch zum Teil punktuellen Einblick in Henzes Leben und Arbeitsweise von ca. 1950 bis 1975. Schwerpunkt sind die gemeinsamen Werke, Henzes Entwicklung und Etablierung als Komponist, die Theatergeschichte in Deutschland und Europa sowie der politische Umbruch der 1968er-Jahre.

Diese erhalten eine sehr gute Ergänzung durch den umfangreichen Briefwechsel mit dem Mäzen Paul Sacher, der von den späten 1950er-Jahren bis zur Jahrtausendwende reicht. Diese Korrespondenz erweitert das Bild der übrigen nicht nur durch den deutlich längeren Zeitraum – lediglich der Briefwechsel mit Grete Weil reicht auch bis ans Ende des 20. Jahrhunderts, doch ist dieser in den letzten Jahren sehr lose – und die Einblicke in die Entstehung und Aufführung der Orchesterwerke, die Sacher bei Henze in Auftrag gegeben hat, sondern auch durch neue Details zu Henzes Persönlichkeit, die in der zunehmend privater werdenden Korrespondenz mit dem 20 Jahre älteren Paul Sacher sichtbar werden – ein Aspekt, den man vielleicht am wenigsten in dieser Korrespondenz vermutet hat.

Irmlind Capelle

Zur digitalen Edition

„Digitale Editionen machen durch Erschließung und Wiedergabe unser kulturelles und geistiges Erbe sichtbar, zugänglich und nutzbar. Editionen sind eine Kernaufgabe der Wissenschaften und bilden die Grundlage für weitere Forschung.“[76] Diesem Grundsatz folgend werden Editionen bei *Henze digital* nicht nur als Endergebnis angesehen, sondern als digital-philologische Konzepte, die wiederum als Grundlage für weitere Projekte dienen können und sollen. Um das zu erreichen, ist es notwendig, allgemeine Standards zu verwenden. Da es sich bei *Henze digital* um eine Briefedition handelt, ist die Verwendung des TEI-XML-Standard[77] quasi obligatorisch.

Bereits bei der Vorbereitung der Edition ist deutlich geworden, dass relevante Spezifika postalischer Dokumente des 20. Jahrhunderts in bisherigen Editionen oft nicht abgebildet werden. Dies liegt zum einen daran, dass diese Editionen Inhalte aus früheren Jahrhunderten enthalten, sodass Medien wie das Telegramm oder Fax weniger bis nicht relevant waren. Ein anderer Grund ist der starke Fokus auf den Brief als Zentrum der bisherigen Edition: So wurde bei Telegrammen zwar deren Inhalt (inkl. Sender/Empfänger und Datum) ediert, das (Träger-)Medium jedoch wenig beachtet.[78] Dabei erlauben es digitale Editionen, „unterschiedlichste Aspekte und Perspektiven gleichberechtigt“ zu erfassen.[79] Um diesen Anspruch erfüllen zu können, ist es nötig, das bisherige Datenmodell für Brief-Editionen weiterzuentwickeln. Das Ziel ist eine mediengerechte(re) Edition der Quellen.

Im Zeitraum 2021–2024 konnte auf der Grundlage von 67 Telegrammen und über 30 Karten (vor allem Post-/Ansichtkarten) ein funktionales Datenmodell entwickelt werden, das für die Kodierung von Formularstrukturen (Fokus: Telegramme) ebenso geeignet ist, wie für die Erfassung der Anordnung von Textblöcken[80] (Fokus: Postkarten, Randbemerkungen). Das Ergebnis dieser Modellierungsleistung[81] ist in den Editionsrichtlinien[82] des Projektes dokumentiert und im Open Access publiziert.

---

[76] Christiane Fritze/et al.: *Manifest für digitale Edition*, URL: `https://web.archive.org/web/20230613162146/https://dhd-blog.org/?p=17563` (23. 06. 2023).

[77] Text Encoding Initiative (TEI), `https://tei-c.org/`.

[78] Siehe zu dieser Thematik auch Dennis Ried: *Nur ein Satz. Gedanken zur Edition von Telegrammen*, in: Ulrike Harnisch u. a. (Hrsg.): *„Und alle Sphären klingen“. Musikgeschichtliche Entdeckungen und Reflexionen. Festschrift für Wolfgang Hirschmann zum 65. Geburtstag*, Kassel 2025, S. 341–348.

[79] Vgl. „Der datenzentrierte Ansatz [digitaler Editionen] bedeutet einen grundlegenden Paradigmenwechsel. Er ermöglicht reichhaltigere Editionen, in denen unterschiedlichste Aspekte und Perspektiven gleichberechtigt behandelt und in multiplen Formen für ein differenziertes Publikum nutzbar gemacht werden können.“ Fritze/et al.: *Manifest für digitale Edition* (wie Anm. 76).

[80] Hierunter fallen Abschnitte, aber auch einzelne Sätze und Satzteile sowie deren Ausrichtung, was vor allem bei Randanmerkungen relevant ist, sofern deren Schreibrichtung mit der Leserichtung nicht deckungsgleich ist.

[81] Vgl. Abschnitt 11, in: Fritze/et al.: *Manifest für digitale Edition* (wie Anm. 76).

[82] *Editionsrichtlinien. Kap. 2.1.3 Postalische Dokumente*, URL: `https://henze-digital.zenmem.de/Projekt/Editionsrichtlinien/sec-docTypes.html#DT-postals`, in: *Henze digital* (wie Anm. 17).

Zu den Datenschemata

Henze digital zeigt eindrücklich, wie Editionsrichtlinien und TEI-Datenschemata anderer Ausgaben nachgenutzt werden können – Neuentwicklungen waren meist durch den Forschungsgegenstand bedingt. Trotz der historischen Distanz der Forschungsgegenstände[83] wurden die TEI-Schemata der Carl Maria von Weber-Gesamtausgabe adaptiert, um auf der über zehnjährigen Praxiserfahrung der WeGA im Umgang mit TEI-basierten Briefeditionen aufbauen zu können.

Die ausdifferenzierten und praktisch erprobten Schemata der WeGA sind mit TEI-ODD modelliert und konnten mit der TEI-eigenen Technologie des ODD-Chaining[84] adaptiert werden. Bei dieser Methode werden die projektspezifischen Anpassungen (Customization) nicht auf Basis des TEI-Standards modelliert, sondern stellen eine Weiterentwicklung einer bestehenden Customization dar.[85]

Auch wenn die Möglichkeit bestand, die Datenmodelle der WeGA direkt nachzunutzen, erschien dies nicht an jeder Stelle sinnvoll.[86] Ein anschauliches Beispiel bilden die Referenzdatensätze zu den Werken. Von musikalischen Werken ausgehend, ist das Datenschema der WeGA in MEI modelliert. Im Rahmen von *Henze digital* waren neben musikalischen Werken jedoch auch zahlreiche literarische Werke, Filme und weitere AV-Medien zu erfassen. Während Filme, Tonbänder, CDs und LPs mit dem MEI-Standard zumindest grundlegend beschrieben werden können, gibt es für die Erfassung literarischer Werke einen geeigneteren Standard: die Text Encoding Initiative. Für *Henze digital* wurden daher zwei getrennte Schemata geschaffen – eines von TEI, eines von MEI abgeleitet – um die Referenzdatensätze der Werke zu erfassen. Während das TEI-Schema eine projektspezifische Customization von TEI-all darstellt, liegt dem MEI-Schema das Pendant der WeGA zugrunde. Da in der WeGA allerdings keine AV-Medien erfasst werden, war es nötig dies in der Adaption zu modellieren.

Schwierigkeiten zeigten sich hier bei der Datenkuration. Die Validierungsprozesse der WeGA waren nicht darauf ausgelegt, ein- und denselben Dokumenttyp mit unterschiedlichen Schemata, d. h. bedarfsabhängig, zu validieren. Dies konnte mit einer Erweiterung des zugrundeliegenden build-Prozesses (Technologie: ant) jedoch gelöst werden, sodass nun auch Lösungswege für komplexere Fälle der Schema-Nachnutzung vorhanden sind.[87] Derzeit verfügt *Henze digital* über Datenmodelle für 12 Dokumenttypen, von denen 10 direkt aus den Schemata der WeGA abgelei-

[83] Carl Maria von Weber (1786–1826); Hans Werner Henze (1926–2012).

[84] *ODD-Chaining for beginners*, hg. V. TEI-Consotrium, `https://teic.github.io/TCW/howtoChain.html` [11.10.2023].

[85] In den ODDs bei *Henze digital* ist nicht der TEI-Standard, sondern das entsprechende ODD der Weber-Gesamtausgabe als Source definiert. Dies betrifft auch die Dokumentation und Editionsrichtlinien.

[86] Vgl. auch Dennis Ried: *Reuse and bidirectional further development of research software*, Vortrag, *5th conference for Research Software Engineering in Germany* vom 25.–27.02.2025, Karlsruher Institut für Technologie, DOI: `10.5281/zenodo.15006673`.

[87] Das Skript ist in einem Repository enthalten, das aus Urheberrechtlichen- und Datenschutzgründen nicht öffentlich ist. Das Skript selbst ist von keiner Restriktion betroffen. Nähere Informationen zur Methodik können daher gerne beim Projekt angefragt werden.

tet sind, sowie ein übergreifendes Superset-Schema, in das die Editionsrichtlinien integriert sind.

Zur HenDi-WebApp

Ein nicht zu unterschätzender Faktor in digitalen Editionsprojekten ist die zur Verfügung stehende Zeit. Mit einer Projektlaufzeit von drei Jahren war an eine Neukonzeption und Umsetzung einer eigenen Softwarelösung, welche die digitalen Forschungsdaten zur Ansicht bringen kann, kaum zu denken – zumindest nicht mit dem Funktionsumfang, den bewährte Forschungssoftware wie die WeGA-WebApp[88] bereit stellt.

Während die Voraussetzung gegeben war, eine bestehende Softwarelösung zu verwenden und anzupassen, musste ein individueller Weg gefunden werden, wie dies umgesetzt werden kann. Ein übliches Vorgehen hierbei ist die Anlage eines Derivats, das dann mit einer gewissen Abhängigkeit zum Ursprung weiterentwickelt wird (z. B. git fork). Entfernen sich die einzelnen Produkte jedoch zu weit voneinander, wird es zunehmend schwieriger, Ursprung und Derivat (upstream und origin) synchron zu halten. Dieses Hin und Her muss nicht zwingend möglich sein, jedoch kann durch die Beibehaltung einer gewissen Kongruenz eine bidirektionale Entwicklung stattfinden, die synergetische Effekte erzielen kann.

Die HenDi-WebApp, die verwendet wird, um das Online-Portal bereitzustellen, in dem die Editionen von *Henze digital* präsentiert werden, ist das Produkt eines komplexen technischen Prozesses.[89] Auf das wesentlichste reduziert kann festgehalten werden, dass die HenDi-WebApp dadurch entsteht, dass die WeGA-WebApp mit den Anpassungen und Weiterentwicklungen von *Henze digital* zusammengeführt wird. Der Vorteil liegt hierbei in der Unabhängigkeit der beiden Produkte, die eine große Flexibilität erlaubt.[90] Updates der HenDi-WebApp auf eine neuere Version der WeGA-WebApp sind damit deutlich leichter. Dies ist nötig, da die WeGA-WebApp kein Endprodukt eines abgeschlossenen Projektes darstellt, sondern kontinuierlich weiterentwickelt wird.

Im Rahmen von *Henze digital* gibt es einige projektbedingte Neuentwicklungen. Hierzu zählt unter anderem der Editionszugang über vordefinierte Korrespondenzen.[91] Es besteht nach wie vor die Möglichkeit, den Gesamtbestand nach Autor*innen zu filtern, die Zusammensetzung einer Korrespondenz konnte sich bei *Henze digital* jedoch als komplex erweisen, sodass der vorhandene Facetten-Filter

[88] Die WeGA-WebApp ist die Forschungssoftware der Carl Maria von Weber-Gesamtausgabe, die federführend von Peter Stadler entwickelt wurde. *WeGA-WebApp*, DOI: 10.5281/zenodo.3381141.

[89] Vgl. auch Ried: *Reuse of research software* (wie Anm. 86).

[90] So kann sich das Design des Online-Portals beispielsweise unterscheiden, während die Funktionalitäten gleich bleiben. Diese Flexibilität ist auf nahezu jeder Ebene verfügbar, sodass auch einzelne Aspekte modifiziert werden können, während die Funktionalität als Ganzes erhalten bleibt.

[91] Zugang „Korrespondenz“ bei *Henze digital*, `https://henze-digital.zenmem.de/de/Register/Briefwechsel`.

an Grenzen stieß. Am Beispiel der Korrespondenz Henze | Sacher[92] wird deutlich, warum es nicht ausreicht, nach Henze und Sacher zu filtern: Die zur Korrespondenz gehörenden Dokumente wurden von insgesamt 20 verschiedenen Verfasser*innen – vor allem Sekretärinnen – ausgeführt.

Darüber hinaus war eine Erweiterung in der Darstellung des edierten Textes notwendig, sofern der Edition ein Trägermedium zugrunde lag, das bei der Weber-Ausgabe unüblich oder nicht relevant war (z. B. Telegramm, Briefumschlag, Briefmarke). In Bezug auf Telegramme wurde zudem der Versuch unternommen, das Trägermedium nicht nur optisch nachzubilden, sondern die Formularstruktur zu erfassen, sodass die Edition wiedergeben kann, wie die einzelnen Formularfelder und deren Inhalt auf dem Trägermedium organisiert sind.[93]

Um den auf französisch und spanisch verfassten Dokumenten eine Übersetzung – als zusätzliche Vermittlungsform – beigeben zu können, wurde zudem eine Anzeigemöglichkeit geschaffen, die einen inhaltlichen Zugang erleichtern soll. Da aber auch die auf deutsch bzw. englisch verfassten Texte nicht selten multilinguale Anteile aufweisen, wurde die Funktionalität des Kritischen Apparats so erweitert, dass dieser neben den Kritischen Kommentaren auch Hilfestellungen (konkret: Übersetzungshilfen) anbieten kann.

Wie FAIR ist der Umgang mit den Forschungsdaten?

Bei der Edition von Texten, deren Entstehungszeit so nah an der heutigen Zeit liegt, wie es für die Dokumente bei *Henze digital* der Fall war, ist die Wahrung der Persönlichkeits- und Verwertungsrechte von überaus großer Bedeutung. Daher sind die XML-Dateien des Projektes – sofern sie Volltexte enthalten – grundsätzlich als sensible Daten einzustufen. Ausgenommen hiervon sind Referenzdatensätze und solche, die ausschließlich Metadaten enthalten – hierzu zählen auch Quellenbeschreibungen, die im Rahmen des Projektes angefertigt worden sind.

Innerhalb der dreijährigen Projektlaufzeit konnten sechs Major- (v1.0.0–v6.0.0) und zwei Minor-Releases (v3.1.0, v6.1.0) publiziert werden; jeweils für die Forschungsdaten (HenDi-Data[94]), die XML-Datenschemata (HenDi-ODD[95]) und die Forschungssoftware (HenDi-WebApp[96]). Zusammengefasst: in drei Jahren wurden insgesamt 24 Publikationen vorgelegt, die die Fortschritte des Projektes dokumentieren.

Das Projekt *Henze digital* hat seine Daten auf Zenodo publiziert und unter die CC-BY SA 4.0-Lizenz gestellt. Dabei wurden unkritische Forschungsdaten, wie die Forschungssoftware und die TEI-Schemata vollständig zugänglich gemacht. Für die Editionen gilt grundsätzlich das Gleiche, sofern keine rechtlich bindenden Restrik-

[92] *Korrespondenz Henze | Sacher*, URL: `https://henze-digital.zenmem.de/A1500A7E`, in: *Henze digital* (wie Anm. 17).

[93] Vgl. Telegramm von C. Kallman/W. H. Auden an H. W. Henz vom 29. Sep. 1965, URL: `https://henze-digital.zenmem.de/A04145C8`, in: ebd.

[94] *HenDi-Data (data package)*, DOI: 10.5281/zenodo.8304687.

[95] *HenDi-ODD*, DOI: 10.5281/zenodo.8304803.

[96] *HenDi-WebApp*, DOI: 10.5281/zenodo.8304638.

tionen vorliegen. Bei Dokumenten, die von der Rechtsnachfolge der Verfasser*innen nicht zur Langzeitarchivierung freigegeben worden sind, wurden die im Projekt erhobenen und nicht urheberrechtlich geschützten Metadaten zur Verfügung gestellt – ohne den edierten Text.

Die Forschungsdaten von *Henze digital*, die über den zu publizierenden Stand hinaus reichen – d. h. die nicht Teil der Edition sind und daher im Rahmen des Projekts keinen publikationsfähigen Zustand erreicht haben[97] – sind in der Gitlab-Instanz der Universität Paderborn vorgehalten. Wir danken dem Zentrum Musik – Edition – Medien (ZenMEM) und dem Zentrum für Informations- und Medientechnologien (ZIM) der Universität Paderborn herzlich für das Vorhalten und die Sicherung der Projektdaten.

Dennis Ried

[97] Ein Beispiel sind die Datensätze zu den Werken Henzes. Im Online-Portal sind nur Henze-Werke enthalten, sofern diese in der Edition genannt sind. Für interne Zwecke und zur Recherche ist die Datenbank jedoch deutlich größer und enthält Referenzdatensätze für fast alle bekannten Werke Henzes vor. Diese zusätzlichen Daten müssen vor einer etwaigen Publikation jedoch erneut geprüft und überarbeitet werden.