



Abbildung von Heinz-Albert Heindrichs

Heinz-Albert Heindricks (*1930, Brühl)

Gezählte Tage

wie viele

noch

ist

da einer

der sie gezählt

wie gut

das nicht zu wissen

aber es doch zu erwarten.

Quelle: *Gezählte Tage / Im freien Fall*

Heinz-Albert Heindrichs kannte weder das gleichnamige Gedicht von Peter Huchel noch das von Dagmar Nick.

Sein Gedicht ist ganz auf die Frage nach einem möglichen „Zähler“ gerichtet und gewinnt an literarischer Tiefe, wenn wir auf Canettis Theaterstück *Die Befristen* verweisen. Hier ist die Zeit des Einzelnen tatsächlich befristet, insofern die festgelegten Lebensjahre sogar Bestandteil des Namens sind. Jahre und auch Tage sind „gezählt“.

Persönliches „Geheimnis“ bleibt dagegen, wie alt man augenblicklich ist; „Niemand weiß, wie viele Jahre der andere noch zu leben hat. Du aber weißt es und kannst nach deinen Verhältnissen eben.“ Doch ein Tatbestand, wovon in den Gedichten überhaupt nicht die Rede ist, bleibt auch bei Canetti ungelöst: Die Angst vor der Angst: „Ich fürchte mich vor meinem Augenblick.“

Aber wie ist dieser Augenblick? Dazu schreibt mein Bukowiner Autor Gregor von Rezzori, was ich an anderer Stelle schon zitiert habe: „Eben werde ich auf besondere Weise wach: Ich schärfe mein Bewusstsein bis zur Verzweiflung. Ich möchte einen winzigen Vorschuss aufs Erlebnis des Sterbens nehmen: Die Bewusstseinsauslöschung bewusst erleben – Nichts zu machen. Ich bin weggekippt ohne dass ich wusste wie und wann. Welches war mein letzter Gedanke?“

Heinz-Albert Heindrichs ist wie Ernst Meister Lyriker und Maler. Nach einem Musikstudium in Köln und Bonn war er zunächst Dirigent, Film-, Hörspiel- und Bühnenkomponist, dann von 1970-96 Professor für Musik und Komposition an der Universität Essen und an der Folkwang-Hochschule. Er hat Gedichte Ernst Meisters vertont.

Im Widerstand gegen die Vereinnahmung im Kulturbetrieb begann er nach eigener Aussage in den sechziger Jahren bewusst Gedichte zu schreiben. Seine Frau Ursula, die ich von Ernst Meister Tagungen her kannte, machte mich mit einigen Gedichten bekannt. Es war ein großes Experiment, eine chronologische Ausgabe seiner Gedichte, die fast alle unveröffentlicht waren, in sechzehn Bänden zu realisieren. Ohne das Lektorat von Frank Schablewski wäre das Unternehmen gescheitert. Heinz-Albert Heindrichs hat mit seinen musikgeschichtlichen Beiträgen viele Verlagsfeste bereichert.



Heinz-Albert Heindrichs: *Zur Entstehung der Liederbücher*

In einer multimedialen Szene aufgewachsen, begann ich seit den siebziger Jahren, die Medien zunehmend zu trennen und mich auf ihre Innenbereiche zu konzentrieren: auf Gedicht, Zeichnung und Lied. Zeichnen - das war zunächst die Zerstörung der Notenschrift, die Verweigerung der Buchstaben, der Ausbruch aus kompositorischer Arbeit: Notation. Das Schreiben von Noten und Gedichten schlug um in die bloße Zeichnung; aber dieser Sprung ins Verstummen - zunächst nichts als ein Ende - ist dann unvermutet ein Sprung in unbekannte Zusammenhänge geworden. Denn offenbar werden in den Notationen nicht nur Musik und Sprache zum Schweigen gebracht, offenbar assoziieren sie nicht nur das Ende abendländischer Notation und Semantik, sondern auch deren Anfänge - Neumen und Mönchshandschriften - und darüber hinaus außereuropäische Bild- und Schriftzeichen; sie lassen sich als Fortentwicklung grafischer Notation nach Cage, aber auch in bildnerischen Zusammenhängen mit Klee, Wols, Tobey, Michaux, und schließlich als Sonderfall visueller Poesie verstehen. Das Überraschende, ja Paradoxe: erst Trennung machte die Medien allseits beziehungsfähig - sie begannen, Analogien zu entwickeln.

Zu den Notationen verhielten sich die Gedichte und Vertonungen indessen wie Kontrapunkte; denn sie bemühten sich nun erneut um ein genaues Notieren von Bedeutungen. Indem ich von einem Medium zum anderen umpolte, war es mir möglich geworden, verschiedene Positionen einzunehmen. In einer Zeit, in der sich alte Zusammenhänge auflösten und unüberschaubar neue bildeten, schien ein geschlossenes Ganzes nicht mehr möglich, wohl aber punktuelle Verdichtung in Analogien, die übergreifende Anschauungen imaginieren: Intermedia. So sah ich meine Versuche insgesamt als Grenzerfahrungen, nicht in der Mitte, sondern an verschiedenen Punkten auf der Peripherie eines Kreises; und mit dem Medium wechselten nun die Blicke - in den Kulturkreis

hinein, aus ihm heraus. Gedicht, Zeichnung und Lied - sie wurden für mich zu punkthaften Konzentrationen in einem rotierenden Raum, und ich nahm wahr, wie sie sich in ihren Konstellationen zueinander verhielten.

Seit Mai 1980 stellten das Musiktheater im Revier, das Folkwang-Museum Essen, die Biennale Ruhr, die Wittener Kammermusiktage und verschiedene Galerien meine Lieder, Zeichnungen und Gedichte erstmals zusammenhängend vor. Damals waren die Notationen noch mit schwarzer Tusche geschrieben und der Notenschrift nah, mittlerweile sind die Zeichnungen farbig geworden und in verschiedenen Schichten übereinandergeschrieben; dabei wurden die Notenzeichen zurückgedrängt und von unlesbaren Schriftzeichen überlagert (Palimpseste). Erst später bemerkte ich, dass die Zeichnungen die veränderte Konstellation spiegelten: die semantische Arbeit an den Gedichten, auch sie hatte sich ihren nichtsemantischen Gegenpol gesucht - es entstand der Band *Die Nonnensense* mit ihren 111 Laut- und Unsinnsgedichten.

Dass die lebenslange Bemühung um das eigene Gedicht mein Verhältnis zur Komposition bestimmt hat, liegt auf der Hand - und das war schon früh so. Das „erste Liederbuch für Singstimme und Klavier“ nach Gedichten von Litaïpe, Sappho und dem afroamerikanischen Dichter Langston Hughes entstand 1954, noch unberührt von der seriellen Phase der Nachkriegsmusik; ich war 23 und als Student sehr überrascht, dafür im gleichen Jahr den Kölner Kompositionspreis zu erhalten. Der Grund, nicht deutsche, sondern außereuropäische Gedichte zu wählen, war wohl die Erkenntnis, dass sowohl das deutsche Kunstlied als auch die europäische Lyrik ihren letzten Höhepunkt im Expressionismus und Surrealismus hatten. Karlheinz Stockhausen, der eine der Aufführungen besuchte, brachte mein Problem auf den Punkt, als er sagte: „der Heindrichs könnte der Liederkomponist unserer Generation werden, wenn das Zeitalter des Liedes nicht unwiederbringlich vorbei wäre.“ Mein Vorhaben, Trakl zu vertonen, das ich schon 1950, als Pennäler, verfolgte, zerfiel zum Beispiel in sich selbst, als ich die außerordentlichen Vertonungen Anton Weberns kennenlernte.

So entstand das zweite Liederbuch erst 25 Jahre später - 1979 - und im Mai 1980 erklang es erstmals, konfrontiert mit dem ersten Liederbuch, im Musiktheater im Revier. Diese Konfrontation war für mich eine Schlüsselerfahrung; sie bestätigte mich in der Ansicht, die Tradition des deutschen Kunstliedes, auch die der Wiener Schule, nun doch überspringen zu können. Seitdem sah ich mich herausgefordert, es mit den Traditionen aufzunehmen und sie - mit den gewählten deutschen Dichtern und Gedichten - an ihre vielleicht letztmögliche Grenze zu bringen: ich konzentrierte mich nun ganz bewusst auf die Vertonung deutscher Lyrik seit 1950 - und der entscheidende Anstoß hierzu war, neben den späten Gedichtfragmenten Günter Eichs, vor allem Ernst Meisters letzter Gedichtband *Wandloser*

Raum, der im Frühjahr 1979, noch bei Luchterhand, erschien: Wandloser Raum - diese Metapher der Grenzerfahrung, der Aufhebung des Lebens im Tod; eine Sprache, aufs letzte reduziert, die sich ihrer selbst zu entäußern schien - sie war wohl der Auslöser, nach dem ich solange gesucht hatte - und ich war mit der Vertonung des Zyklus fast fertig, als die Nachricht von Meisters Tod kam. Erst Jahre später erfuhr ich, durch Vermittlung des Hagener Malers Emil Schumacher, dass es da einen geheimen synästhetischen Zusammenhang zwischen mir und Meister gibt: ich lernte seine Aquarelle kennen.

Heute weiß ich, dass das zweite Liederbuch erst entstehen konnte, nachdem ich den Sprung in die Notation, in die Verweigerung bisheriger Zusammenhänge gewagt hatte - der Knoten, der die Möglichkeiten verschnürte, war zerschlagen, erst danach konnte sich auch ein neues Verhalten zum kompositorischen Material freisetzen. Dass aber das Zeichnen das Komponieren so direkt und grundlegend veränderte, bedarf wohl der Erklärung. Wie jeder, der in unserem Kulturkreis komponiert, habe ich gelernt, der Harmonik, der Organisation der Zusammenklänge, die Hauptaufmerksamkeit zu widmen und komplex mit ihr die anderen Parameter zu entwickeln.

Seit dem zweiten Liederbuch stellte ich jedoch zunehmend fest, dass für mich Harmonik und Zusammenklang beim Erfinden fast keine Rolle mehr spielten; ich sah mich ihrer Möglichkeiten beraubt, aber auch ihrer Fesseln entledigt. Stattdessen komponierte ich auf einmal so, wie ich zeichnete: ich schrieb eine Schicht nach der anderen übereinander - und dabei hat sich die rhythmische Schicht immer mehr in den Vordergrund geschoben. Ausgehend vom Sprechen, notierte ich sie, nur mit Hilfe von Stoppuhr und Metronom, bis in die kleinste Einzelheit aus, wobei sich zwischen Takt und Rhythmus ein Kampf ereignet. Die Zählzeit für den Interpreten ist bewusst einfach, wie der Herzschlag, meist eine pulsierende Drei; aber durch dieses Zeitgitter wird der Rhythmus gepresst, gestaucht, bäumt sich, schießt heraus - der Hörer bemerkt den Takt nicht; er ist allein im Vollzug des Interpretieren vorhanden, als Widerstand sozusagen, an dem sich das rhythmische Kraftfeld erzeugt. Dabei sind die Proportionen so verspannt, dass sie über Verdichtungen und Kulminationspunkte ins Offene hinausstürzen: der Rhythmus ist also zum primären Parameter der Erfindung geworden, der nicht nur elementare und emotionale Vorgänge unterhalb des Sprachverlaufs freilegt, sondern auch die Form reguliert. Ist ein Zyklus rhythmisch zu Ende gebracht, beginne ich ihn mit der zweiten Schicht - den Tonhöhen - wieder von vorne, komponiere ihn gewissermaßen auf einer anderen Ebene neu. Ich vermag mich so nun auf diese Schicht und ihre eigenständige Rolle im Ganzen voll zu konzentrieren und sie, bis in mikrointerwallische Nuancen, aber auch als Bogen, genau auszuhören und zu notieren. Der Gewinn: die Annäherung an das Gedicht, an seinen Autor, vollzieht sich auf mehreren Ebenen und setzt so reichere, auch widerstrebende Assoziationsfelder frei. Die dritte Schicht ist schließlich die Ausdrucksebene, in der mit der rasch wechselnden Artikulation zugleich stimmtechnisches Verhalten wie auch Dynamik als eine Art Erlebenskurve - teils verbal - beschrieben werden. Das Ziel: höchste Ausdrucksdichte bei äußerster, aber geballter Reduktion der Mittel. Was

mir so wohl gelang, war die existentielle, ja minidramatische Aussage der gewählten Gedichte enorm zu verstärken: Interpret und Zuhörer erfuhren sie wie im freien Fall: denn da der eigentlich erwartete Parameter Harmonik gänzlich fehlte, schien einem der Boden unter den Füßen weggezogen.

Von 1979 - 85 entstanden so sechs Liederbücher, die sich, quasi konzertanten Formen gleich, aus drei, in einem Fall aus zwei Zyklen zusammensetzen; dabei versuchte jeder Zyklus das Portrait eines Dichters zu erfassen, und jedes Buch setzte, mit jeweils gleichem kompositorischen Material, verschiedene Dichter und ihre Aussagen in ein Spannungsfeld zueinander. Aus der Auflistung der Bücher geht deutlich hervor, dass Ernst Meisters Gedichte der eigentliche Auslöser des Unternehmens waren: in drei Liederbüchern hat er mit jeweils fünf Gedichten das letzte Wort - und so ist vor allem er es, der über die Vertonung ein Beziehungsgeflecht zu Ilse Aichinger und Günter Eich, zu Paul Celan und Nelly Sachs, zu Jürgen Becker und Jesse Thoor erfährt. Meine Vorstellung, mit der Zeit eine umfassendere musikalische Deutung deutscher Nachkriegslyrik zu erarbeiten, gab ich aber auf. Zum einen fand ich im postmodernen Umfeld keine Gedichte mehr, die mein Anliegen gesteigert hätten; zum andern ergaben sich, durch die Doppelprofessur an Uni und Musikhochschule und schließlich auf den Ruhestand hin ganz neue synästhetische Aufgabenfelder. Wie schon immer wurde mir erst später klar, dass die Phase des Liederschreibens wirklich zu Ende war, aber doch einen weiterführenden Sinn bekam: denn auf die neunziger Jahre zu und über sie hinaus begann die Arbeit an den eigenen Gedichten mehr und mehr in den Vordergrund zu rücken. Heute denke ich, dass es notwendig war, gerade die Gedichte dieser Autoren zu vertonen, ja sie zu überwältigen und so mit meinen Gedichten über sie hinauszukommen. Heute weiß ich, dass im synästhetischen Geflecht meiner künstlerischen Arbeit nicht Musik und Zeichnung, sondern das Gedicht den Schwerpunkt übernommen hat; aber es musste durch die anderen Disziplinen hindurch und sowohl das erlernte Komponieren, das Auditive, wie auch, durch die Bilder, das Visuelle, das Sehen von Formen ins Gedicht übersetzen. Beda Alemann, der Herausgeber von Celans Gesamtwerk, kam kurz vor seinem Tod ins Museum Folkwang, um diese Synthese von Musik, Zeichnung, Gedicht in Erfahrung zu bringen, und er meinte, sie sei mein besonderer, originärer Beitrag, um den er sich kümmern wolle, wenn er nur wieder gesund werde.

Wenn man mich heute nach Vorbildern zu meinen Gedichten fragt, so würden mir eher Musiker einfallen, durch die ich gelernt habe, zu ihnen zu finden - etwa Anton Webern, Olivier Messiaen: sie sind mehr und mehr zu komponierten Gebilden geworden, und ich hüte mich davor, sie zu vertonen, denn das würde ihren Gehalt verdoppeln und mindern. Es war ein langer, synästhetischer Weg notwendig, um zur Einfachheit von Lösungen zu gelangen, und ich Ungeduldiger musste lernen, Geduld zu üben. Schließlich ist mir - wenn auch spät - das Glück widerfahren, vom Verleger des Rimbaud Verlags, Bernhard Albers, entdeckt zu werden und - wieder einmal 25 Jahre später - hier Ernst Meister neu zu begegnen.

Lieder nach Gedichten von Georg Trakl (1950)

Erstes Liederbuch für Singstimme und Klavier (1954)

- I Litaipé – Vier Lieder nach Klabund
- II Lieder der Sappho – Sieben Aphorismen nach Manfred Hausmann
- III My dark hands – Five songs by Langston Hughes

Zweites Liederbuch für Stimme und Handtrommeln (1979)

- I Abgezählt – nach fünf Gedichten von Ilse Aichinger
- II 25 Formeln – nach Günter Eich
- III Wandloser Raum – nach fünf Gedichten von Ernst Meister

Drittes Liederbuch für Stimme, Flöte und Handtrommel (1980)

- I Später alles – nach fünf Gedichten von Jürgen Becker
- II Huhediblu – nach Paul Celan
- III Im Zeitspalt – nach fünf Gedichten von Ernst Meister

Viertes Liederbuch für Stimme, Fingerzimbeln und große Fußtrommel (1981/82)

- I Die Niemandrose – nach drei Gedichten von Paul Celan
- II Ende des Vorfrühlings – nach sieben Haikus von Recha Freier
- III Glühende Rätsel – nach drei Gedichten von Nelly Sachs

Fünftes Liederbuch für Stimme und Kontrabass (1982)

- I Hieroglyphen – nach fünf Gedichten von Georg Scherer
- II Rufe – nach fünf Gedichten von Jesse Thoor
- III Traumstücke – nach fünf Gedichten von Ernst Meister

Sechstes Liederbuch für Stimme und Handtrommeln (1984)

- I Malaiische Liebeslieder – nach sieben Gedichten von Ivan Goll
- II Lieder auf der Flucht – nach sechs Gedichten von Ingeborg Bachmann

Siebentes Liederbuch für Stimme und Schlaginstrumente (1985)

- I Engelgeäst – nach sieben Gedichtfragmenten von Ursula Heindrichs
- II Juniabschied – nach sechs Gedichten von Rolf Haufs
- III Ohnengelacht – nach sieben Gedichtfragmenten von Ursula Heindrichs