

Mir erscheint nach Lektüre der Arbeit, dass man auf die Typologie durchaus verzichten könnte und besser gleich nur sagen sollte, ob schneller oder langsamer gespielt wird und ob mit mehr oder weniger Rubato. Das Rubato stellt für Laubhold ohnehin das zentrale Kriterium dar, um eine Interpretation als der „Espressivo-Tradition“ zugehörig zu bezeichnen.

5. Für bedenklich halte ich schließlich den musikkritischen Jargon, dessen Laubhold sich im Historischen Teil – entgegen seiner eigenen Ankündigung, er betreibe keine Musikkritik (S. 89) – zuweilen bedient. Zwar resultieren bei ihm tatsächlich keine Werturteile aus Messergebnissen, doch gehen Werturteile immer wieder, gerade auch solche, die mit den Kategorien Tempo und Tempomodifikationen verschränkt sind, in seine Beschreibungen ein – eine Verschränkung, die man eher explizit machen sollte, anstatt sie nur subkutan mitzuführen. Dazu gehören die Begriffe „adagioselig“ und „fern jeder Gefühlsduselei“ (S. 282), ebenso wie „bieder geradlinig“ (S. 285), „brav“ (S. 504) oder der Zusatz „ohne Beethovens Tempi verbissen erreichen zu müssen“ (S. 569). Wirklich nicht klar ist mir auch, was eine „teutonische Ästhetik“ (S. 371) oder ein „teutonischer Grundton“ (S. 511) sein sollen – umso weniger, als sich bei Tempountersuchungen zu Beethoven'schen Klaviersonaten die Einspielungen von deutschen und österreichischen Pianisten als die schnellsten und tempokonstantesten erwiesen.

6. Ein Wort noch zu den graphischen Darstellungen und Tabellen. Ist die Arbeit reich an verschiedenen und zum Teil sehr instruktiven graphischen Darstellungen, so sind die Tempokurven einzelner Aufnahmen (siehe etwa die im Nikisch-Kapitel gleich zu Anfang) schlichtweg zu klein und nicht ausreichend bezeichnet. Sie ermöglichen nur unter Mühen, wenn überhaupt, eine genaue Zuordnung von Kurvenverlauf und einzelnen Takten. Dasselbe gilt für die Streugraphiken zu Satz dauern und Aufnahmejahren,

wo eine präzise Zuordnung gleichfalls kaum möglich erscheint (z. B. S. 124ff.).

Doch bei aller Kritikfreudigkeit im Detail – Laubholds Arbeit leistet einen Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im 20. Jahrhundert, an dem so schnell keiner vorbeikommen wird. Nicht zuletzt zeigt sie in eindringlicher Weise, wie fruchtbar die Verbindung einer messenden, technikgestützten, mit einer ästhetisch-deskriptiven Interpretationsforschung bei intensivem „close listening“ sein kann. Dass der Autor überdies fesselnd zu schreiben versteht, macht die Lektüre des Buches ungeachtet der Tatsache, dass es eigentlich zu dick geraten ist, immer wieder zu einem großen Vergnügen.

(September 2015)

Heinz von Loesch

*Igor Strawinskys und Ernst Kreneks Spätwerke. Hrsg. von Claudia MAURER ZENCK. Schliengen: Edition Argus 2014. 324 S., Abb., Nbsp. (Ernst Krenek Studien. Band 5.)*

In ihrem Vorwort formuliert Claudia Maurer Zenck deutlich ihre Motivationen, Strawinsky und Krenek vergleichend zu betrachten: Beide sind in die USA emigriert, haben verschiedene künstlerische Richtungswechsel durchlaufen und mussten zudem erleben, wie ihre späteren, seit den 1940er und 1950er Jahren geschriebenen Werke sowohl bei einer breiteren Öffentlichkeit als auch bei der musikalischen Elite gegenüber ihren früheren zurückblieben. Entsprechend sollen die 15 Beiträge des auf eine 2008 von Maurer Zenck organisierte Tagung zurückgehenden Bandes einerseits Forschungslücken füllen helfen. Einen in der Musikwissenschaft mittlerweile wohl als traditionell zu bezeichnenden Forschungsstrang aufgreifend, entschied man sich andererseits, der Frage nachzugehen, inwiefern sich Kreneks und Strawinskys späte Werke von ihren früheren unterscheiden und in-

wiefern sie vielleicht sogar als „emphatische Spätwerke“ begriffen werden können. Entsprechend fragt ein großer Teil der Beiträge auch nach „Kriterien und Charakteristika“, „die eine Bestimmung als Spät- (oder Alters-)Werk ermöglichen“ (S. 11). Abgerundet wird der Band durch biographische, begriffshistorische sowie drei kunst- und literaturhistorische Beiträge.

Der eröffnende Aufsatz der Herausgeberin nimmt „Schnittpunkte zweier Biographien“ in den Blick und bietet aufschlussreich Einblick in die Beziehung zwischen Strawinsky und Krenek. Überzeugend wird die Bedeutung des Austauschs zwischen den beiden Komponisten gerade während ihrer späteren Schaffensphasen herausgearbeitet, als sie sich beide mit der „Verständnislosigkeit der Jüngerer“ (S. 18) konfrontiert sahen. Maurer Zencks Perspektive komplettierend, bietet Eva Maria Stöckler eine Übersicht über Kontexte und Anlässe einer Auswahl von späten Werken Strawinskys und Kreneks. Demgegenüber führt eine grundsätzliche begriffs- und wissenschaftsgeschichtliche Rundschau Matthias Schmidt zum Schluss, dass eine Anwendung von Adornos Spätwerkkonzept Strawinsky und Krenek nur begrenzt gerecht wird, da die beiden Komponisten sich vom emphatischen Werkbegriff genauso distanziert haben wie von einem „weltanschauliche[n] Pathos des ‚Späten‘“ (S. 53). Auch Jürg Stenzl spricht Adornos Konzept Tauglichkeit für das Verständnis von späten Werken ab; anhand von *Horizon circled* (1967) und des achten Streichquartetts (1980–81) erarbeitet er dafür alternative Spätstilcharakteristika, wie die souveräne Vermengung aus unterschiedlichen Schaffensperioden stammender Kompositionstechniken (S. 153). Friedrich Geiger wiederum zeigt die Problematik scharfer Schaffensperiodisierungen bei Strawinsky auf: Die üblicherweise in der *Cantata* (1951–52) erblickte „Schwelle zum Spätwerk“ stellt er plausibel in Frage, indem er „Spätstilkriterien“ wie die Reihentechnik in

*The Rake's Progress* (1947–1951) nachweist, dem gemeinhin letzten „neoklassischen“ Werk Strawinskys.

Diesen kritischen, sich mitunter stark an Adorno abarbeitenden Betrachtungen stehen solche gegenüber, die Argumente und Kriterien für einen (emphatischen) Spätstil zu versammeln wissen. So scheint Strawinskys Ballett *Agon*, das in enger Zusammenarbeit mit George Balanchine entstand und 1957 uraufgeführt wurde, in Monika Woitas' Interpretation insofern als Spätwerk, als es Vergangenes (impulsive Rhythmik à la *Sacre*) mit Gegenwärtigem bzw. Neuem (Reihentechniken, abstrakt-choreographische Visualisierung musikalischer Strukturen) zu einer „Vollendung und Reife“ (S. 80) voraussetzenden Synthese vereint. Ganz ähnlich und ebenso unter Verzicht auf eine Problematisierung Adornos argumentiert Christoph Tagatz in seinem hauptsächlich analytischen Beitrag. Als Charakteristikum für Kreneks Spätwerk bezeichnet er ganz ähnlich wie Jürg Stenzl die Nebeneinanderstellung „der eigenen technischen Errungenschaften“ (S. 179), und zwar in Kompositionen wie *Exercises of a Late Hour* (1967) und *Static and Ecstatic* (1972). Auch Barbara Zuber erkennt in ihrer Untersuchung von Kreneks Oper *Der goldene Bock* (1963) eine gleichsam „plurale musikalische Schreibweise“ als Hinweis auf einen möglichen Spätwerkcharakter (S. 247); in erster Linie ist ihr Beitrag aber eine ausführliche und fundierte Analyse des Werks. In einem zweiten Aufsatz widmet sich Maurer Zenck analytisch nicht weniger fundiert mit *Spätlese* (1972), *The Dissembler* (1978) und *Opus sine nomine* (1988) drei späten Stücken Kreneks und wertet sie aufgrund verschiedener Kriterien – darunter u. a. „lange Schaffenszeit“, „Neigung zur Bilanz“ und „Intertextualität“ – als „Alterswerke“ (S. 272).

Einige der in den musikwissenschaftlichen Beiträgen diskutierten Aspekte sind auch in den drei Aufsätzen anderer Disziplinen anzutreffen. Bei Thomas Mann be-

obachtet Hans Rudolf Vaget, ganz ähnlich wie Friedrich Geiger bei Strawinsky, einen allmählichen Übergang zu einem Spätstil. Außerdem weist er darauf hin, dass Adorno vielleicht durch entsprechende Ideen Manns beeinflusst sein könnte, die dieser schon 1928 in Bezug auf Henrik Ibsen und Richard Wagner geäußert hatte. Die Romanistin Solveig Kristina Malatrait betont demgegenüber, dass in der französischen Literaturwissenschaft ein mit demjenigen Adornos vergleichbarer Begriff nicht etabliert ist, zeigt aber an der späten Gedichtsammlung *Destinées* von Alfred de Vigny (1797–1863) verschiedene Merkmale eines Spätstils auf, darunter etwa Autoreflexivität und Bilanzierung des eigenen Schaffens. Dem späten Pablo Picasso attestiert der Kunsthistoriker Werner Spies eine „panische Angst vor der verfließenden, schwindenden Zeit“, die zu einer notorischen „Arbeitszeitverkürzung“ (S. 315 und 318) und zu spezifischen stilistischen Merkmalen geführt habe. Aber auch er glaubt letztlich, hierin eine reflektierende, bilanzierende Auseinandersetzung mit dem eigenen Gesamtwerk erkennen zu können.

Dass einzelne der Beiträge auf die Thematisierung der Spätwerkproblematik verzichten, darf nicht über deren bereichernde Ansätze hinwegtäuschen: So bietet Frederik Knop anhand der am Massenpublikum kläglich gescheiterten und in der Forschung kaum beachteten Fernsehproduktion *The Flood* (1962), einem Gemeinschaftswerk von Strawinsky, Balanchine und Robert Craft, erhellende medienhistorische Perspektiven, und Matthias Henke unterzieht Kreneks *Lamentatio Jeremiae Prophetae* (1941/42) und Strawinskys *Threni* (1957/58) einem auch religionswissenschaftliche Aspekte einbeziehenden Vergleich. Gesine Schröder untersucht Strawinskys spätes „Timbre“ anhand seiner Ende der 1960er Jahre entstandenen Hugo-Wolf-Instrumentierungen, wobei sie zum Vergleich sowohl Wolfs Original als auch Gérard Griseys *Wolf Lieder* (1997) heranzieht.

Gesamthaft betrachtet, verweisen die sich hinsichtlich der Spätwerkfrage bisweilen widersprechenden Beiträge deutlich auf die Problematik der Anwendung von ohnehin gern zu bloßen Labels verkommenen Konstruktionen wie dem „emphatischen Spätwerk“, gerade auf zwei Komponisten, die der Geschichte hochreflektiert gegenüberstanden. Ganz unabhängig davon trägt die mit diesem Band vorliegende Serie sorgfältiger Fallstudien viel zur Differenzierung und Vertiefung des Bildes vom Spätschaffen Kreneks und Strawinskys bei, wobei die aufgrund der historischen Umstände eigentlich nicht zwingend notwendige Nebeneinanderstellung sowie auch die interdisziplinäre Erweiterung dem Erkenntnisgewinn zweifelsohne förderlich sind.

(August 2015)

Michael Meyer

ANGELO CANTONI: *The Language of Stravinsky*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. 500 S., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 42.)

In den letzten Jahren wurden die Person Stravinskij und sein Werk tiefergehenden musikwissenschaftlichen Betrachtungen unterzogen. Anlässlich des Jubiläums der Uraufführung von *Le Sacre du printemps* (1913) wurde in zahlreichen Veröffentlichungen anhand verschiedener Aspekte jene eigentümliche Verbindung von stilistischer Vielfalt und künstlerischer Einheit hervorgehoben, welche die schöpferische Kraft dieses Komponisten wesenhaft kennzeichnet. Aus dieser Perspektive stellt der vorliegende Band von Angelo Cantoni die erste monographische Studie dar, die durch eine detaillierte Untersuchung der Grundelemente von Stravinskij's kompositorischer Grammatik die stilistische Kohärenz seiner musikalischen Sprache zu deuten versucht.

Auf eine kurze Einleitung folgen acht Kapitel, von denen sich jedes mittels musi-