

eine ausführliche Beschäftigung mit diesem wichtigen Zeugnis der Weltsicht Weberns ist zu hoffen. Im abschließenden Beitrag zu „Weberns Bildern“ fragt Regina Busch nach Einflüssen älterer Musik und Möglichkeiten, deren Spuren im Werk des Komponisten zu verfolgen. Aussagen zu Johann Sebastian Bach werden in Zusammenhang mit dessen Musik wie auch mit Weberns eigenem Schaffen gebracht. Das facettenreiche Thema, welches im begrenzten Rahmen nur angedeutet werden kann, verdiente unbedingt, weiter verfolgt zu werden.

Den zweiten Teil der Publikation eröffnet Nikolaus Urbanek mit Gedanken zu Theodor W. Adornos Webern-Bild, dessen scheinbare Inkohärenzen er als sich stetig aktualisierende Näherungsversuche versteht. In der Auseinandersetzung mit Adornos Haltung zur Avantgarde der 1950er Jahre entwickelt Urbanek darüber hinaus Ideen zu einer Gesamtperspektive auf Weberns Schaffen, die hergebrachte Sichtweisen zur strukturellen Unterscheidung zwischen atonalem und zwölftönigem Werk ins Wanken bringt.

Konzentriert auf die (amerikanische) *set theory* unter Berücksichtigung einiger europäischer Beiträge gewährt Allen Forte eine kritische Übersicht über die Webern-Analyse seit den 1940er Jahren. Catherine Nolan zeichnet in ihrem kurzen, aber anregenden Artikel den Weg von einem wesentlich durch Positionen der Avantgarde beeinflussten Webern-Bild der 1950er Jahre zu einer allmählichen Öffnung für die ganzheitliche Betrachtung des Komponisten. Über die in Europa kaum bekannte, dabei überaus lebendige Auseinandersetzung mit Anton Webern in Südamerika berichtet Manuel Sosa. Sein frappierend einfaches Fazit zu dessen Popularität unter zeitgenössischen Komponisten lässt sich ohne Weiteres auch auf Europa übertragen: „[Webern] constituted not only the most approachable point of reference but also the most tangible point of departure for the progressive and perhaps desperate search of South American composers.“ (S. 315). Am Ende stehen Jörn Peter Hiekels teilweise auf E-Mail-Korrespondenzen beruhende Beispiele zum Webern-Bild jüngerer Musikschaffender. Die Zusammenschau ist zweifelsohne interessant, oft auch amüsant zu lesen, wenngleich manche Aussagen vor allem der Selbstdarstellung zu dienen scheinen. Für die meisten der

Befragten hat die rein technische Faktur von Weberns Musik an Bedeutung verloren, wenngleich bestimmte Stücke, das musikalische Ethos oder auch eine spezifische Herangehensweise an kompositorische Probleme relevant bleiben. Diese Haltung bestätigt auch Christian Ofenbauer im abschließend transkribierten Gespräch, wenngleich er einen konkreten Einfluss Weberns auf sein Schaffen bestreitet, da er sich kompositorisch mit gänzlich „andere[n] Probleme[n]“ (S. 339) konfrontiert sieht.

Die vorliegende Publikation wäre allein schon aufgrund der aktualisierten Bibliographie sowie der derzeit einzig greifbaren Veröffentlichung des Bühnenstücks „Tot“ unentbehrlich. Darüber hinaus vermitteln die Beiträge ein lebendiges Bild der heutigen wie teilweise auch der historischen Webern-Forschung sowie neue Aspekte zum Schaffen des Komponisten. Einer weiten Verbreitung sollte nichts entgegenstehen.

(Juni 2010)

Eike Feß

*MICHAEL CRUMP: Martinů and the Symphony. London: Toccata Press 2010. 512 S., Nbsp. (Symphonic Studies No. 3.)*

Bohuslav Martinůs Orchesterwerke erschweren einen analytischen Zugriff gleich in mehrfacher Hinsicht: Die große Zahl an Kompositionen lässt einen Überblick über das Œuvre ebenso zur Herausforderung werden wie die stilistischen Veränderungen, die Martinůs Tonsprache während fünf Jahrzehnten durchlief. Auch ist einer Auseinandersetzung mit dem Instrumentalschaffen nicht gerade förderlich, dass man zusätzlich die für das 20. Jahrhundert weit verbreitete Problematik bewältigen muss, überhaupt erst adäquate analytische Kriterien zu formulieren. Michael Crumps Leistung, die nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, besteht nun darin, in seiner umfangreichen und sorgfältig ausgestatteten Monographie diese Herausforderung mit der erforderlichen Genauigkeit angenommen zu haben. Darauf zielend, grundsätzliche Parameter von Martinůs instrumentalem Komponieren herauszuarbeiten, fokussieren seine Beschreibungen hauptsächlich das zweifellos zentrale Korpus der sechs Sinfonien, die zwischen 1942 und 1953 allesamt im amerikanischen Exil entstanden sind. Diese Gewichtung birgt den Vorteil,

dass sich ein klarer Gattungszusammenhang voraussetzen lässt – abgesehen von der explizit als „Fantaisies Symphoniques“ überschriebenen sechsten sind die erste bis fünfte als Sinfonien betitelt. Zudem erleichtern die in rascher Folge komponierten Werke und der damit beschriebene relativ enge Zeitraum (von 1942 bis 1946 jährlich eine Sinfonie, die letzte entstand nach einer mehrjährigen Pause 1951–1953) die Vergleichbarkeit, auf deren Grundlage es kompositionstechnische und ästhetische Charakteristika herauszuarbeiten gilt. Crump bettet seine analytische Betrachtung der Sinfonien darüber hinaus in den Kontext von Martinůs gesamtem Orchesterschaffen ein, von den kaum bekannten ‚autodidaktischen‘ Jugendwerken seiner Prager Zeit über die Orchesterkompositionen der Pariser Jahre bis zu denjenigen, die in der Pause zwischen der fünften und sechsten Sinfonie entstanden sind (*Memorial to Lidice* bis *Intermezzo*), und den instrumentalen Spätwerken wie *Les Fresques de Piero della Francesca* oder *Les Paraboles*.

Die Monographie ist insofern übersichtlich gegliedert, als der Aufbau die chronologische Entstehung der Werke wiedergibt und die einzelnen Kompositionen ebenso wie die analytischen Kriterien „Melodic Style“, „Harmonic Style“ und „Texture and Orchestration“ in separaten Unterkapiteln behandelt werden. Dank dieser Dramaturgie lässt sich der Band problemlos als Handbuch zu Martinůs Orchesterwerk verwenden, was angesichts der Fülle von Kompositionen einen beachtlichen Vorteil darstellt, umso mehr, als der von Crump beklagte Mangel an analytischen Auseinandersetzungen mit Martinůs instrumentalem Schaffen keineswegs als rhetorische Floskel abgetan werden kann, sondern tatsächlich beim Wort zu nehmen ist (S. 101): „There have been few attempts made to delve beneath the surface of this music to see what lies there.“ Dieser Umstand hat zur Folge, dass Crump kaum auf Vorarbeiten aufbauen kann, sondern seine Argumentation gleichsam auf freiem Feld errichten muss. In diesem Bewusstsein setzt der Autor bei seinen Analysen konsequent auf einen „point-to-point‘ style“ (S. 11), der den lesenden Nachvollzug erleichtern soll, zugleich aber zur Langatmigkeit neigt und die übergreifenden Zusammenhänge ob der Vielzahl an chronologisch abgewanderten Details immer wieder vermissen

lässt. Weniger wäre wohl mehr gewesen; nur schreibt Crump mit der schieren Menge seiner akribischen Betrachtungen gegen jene Kritiker an, die dem produktiven Komponisten mangelnde Sorgfalt und Reflexion unterstellen: „I would like to put matters into perspective and demonstrate the unfairness, even the irrelevance, of these criticisms“ (S. 462). Indem sich Crump jedoch *ex negativo* auf Martinůs Kritiker einlässt, die er bezeichnenderweise in der Anonymität des Internets ortet (S. 461), wird er selbst zum Kritiker – und genau darin liegt das methodische Problem seiner Herangehensweise.

Crump zielt darauf, die Logik der musikalischen Faktur unter Beweis zu stellen (was im Geiste ‚absoluter Musik‘ automatisch einer Nobilitierung gleichkommt), weshalb er sich Martinůs Orchesterwerk weitgehend ahistorisch nähert. Fruchtbringend ist der Ansatz insofern, als sich tatsächlich übergreifende melodische, harmonische und formale Parameter herausarbeiten lassen, die dem regelmäßig bemühten Klischee vom naiven Komponisten diametral entgegenstehen. So erweist sich hauptsächlich der systematische Blick auf die Fortspinnungstechniken und die Verarbeitung motivischer Zellen als erhellend, die zweifellos zum Kernbestand von Martinůs Tonsprache gehören und einen analytischen Zugang gerade zur Sinfonik eröffnen (S. 101–126). Es ist keine geringe Leistung, dass Crump damit das Klischee vom unreflektierten Martinů ein für alle Mal vom Tisch fegt. Allerdings vergibt er die Chance einer Kontextualisierung, die das Œuvre über den bloßen Kritiker-Dualismus (gute und schlechte Musik) hinaus auf eine ästhetische Grundlage gestellt und in einen historischen Horizont eingeordnet hätte. Stattdessen gebärdet sich Crump selbst als Kritiker, wenn er etwa *Half-Time* von 1924 den Status als „masterpiece“ wegen zu großer Strawinsky-Nähe abspricht (S. 59), ohne auch nur ansatzweise über die ästhetische Tragweite der Partitur für das neue kompositorische Selbstverständnis des nach Paris übergesiedelten Musikers nachzudenken: Das historische ‚Warum?‘ bleibt außen vor. Damit fehlt für Crumps Analyse-Ansatz ein Regulativ außerhalb der Autorinstanz selbst, ein Defizit, das sich auch mit seiner unverkennbaren Vorsicht und den kaum je deutenden Beschreibungen nicht richtig be-

heben lässt. Entsprechend gehört das wissenschaftlich wenig befriedigende „I feel“ zu den häufigsten Formulierungen des Buches. Crump unterscheidet sich methodisch zwar nicht grundsätzlich von der älteren, immer wieder in persönlichen Vorlieben gipfelnden Literatur zu Martinus Instrumentalwerk. Da sein ‚Gefühl‘ jedoch durch eine ungewöhnlich profunde Kenntnis von Martinus Satztechnik und des umfangreichen Orchesterwerks gestützt wird, stellt die Monographie dennoch einen erheblichen Gewinn dar.

(Dezember 2010)

Ivana Rentsch

*ERNST KRENEK – Briefwechsel mit der Universal Edition (1921–1941). Hrsg. von Claudia MAURER ZENCK unter Mitarbeit von Rainer NONNENMANN. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2010. Teil I und II, 997 S., Abb.*

Einerseits ist es eine elektrisierende Nachricht: Aus dem Archiv der Wiener Universal Edition hat ein weiterer Briefwechsel mit einer Zentralfigur der musikalischen Moderne den Weg ans Licht allgemeiner Zugänglichkeit gefunden. Die Korrespondenz zwischen Ernst Krenek und seinem Verlag erstreckt sich in der hier edierten Form vom Vertragsabschluss mit dem noch nicht volljährigen Komponisten bis zu ihrem einstweiligen Verstummen infolge des Kriegseintritts der USA. Der Zeitraum umgreift mithin den fulminanten Beginn von Kreneks Karriere ebenso wie den Sensationserfolg von *Jonny spielt auf*, die dezidierte Wendung zum (auch musikalischen) Österreicherturn Ende der 1920er, Anfang der 1930er Jahre ebenso wie weitere ästhetische und kompositionstechnische Umorientierungen, die für den Komponisten nicht selten krisenhafte Formen annahmen. Und er umfasst markante äußere Umbrüche und Veränderungen der Lebenssituation Kreneks, von der bohémienhaften, durch den Mäzen Werner Reinhart finanzierten Existenz der frühen Jahre über die Zusammenarbeit mit Paul Bekker am Kasseler Theater und die Rückkehr nach Wien bis zum Exil in den USA.

Welch ein Panorama, sollte man meinen. Doch im Briefwechsel findet sich davon bloß Schattenhaftes, Spuren der Ereignisse nur, soweit sie aufs Geschäftliche durchschlagen. Das ist das Dilemma der vorliegenden Publikation:

Sie stammt aus der Herzkammer der musikalischen Moderne, ohne doch etwas von der Bewegtheit und den Tendenzen der Zeit, von den individuellen Anliegen und künstlerischen Fragen der Beteiligten zu spiegeln. Vielmehr dominiert die wasserfeste Freundlichkeit des geschäftsmäßigen Umgangstons, und es ist gerade Krenek, der daran festhält: Auf die offene Freundschaftsbekundung Hans W. Heinsheimers, seines hauptsächlichen Briefpartners bei der Universal Edition, reagiert er genauso unverbindlich wie auf dessen eindringliches Schreiben von 1936, sich angesichts wegbrechender Aufführungszahlen doch mehr als Bühnenschriftsteller zu profilieren (S. 601f. und S. 789–792). Die persönliche Reserviertheit Kreneks lässt hier wie andernorts viele mögliche Themen und Intensitätsgrade des Gedankenaustausches unausgelotet bleiben. Und auch die politischen und privaten Ereignisse finden kaum Eingang: Von der Machtübernahme Hitlers (dessen Name nur in den Anmerkungen fällt) ist in den Briefen ebenso wenig die Rede wie von Kreneks Privatleben – allfällige Urlaubsgrüße ausgenommen. Ein Gegenstand aber fehlt ganz und gar: Kreneks Musik. Seine Abneigung gegen deren Versprachlichung immerhin kommt einmal, anlässlich der Kritik eines ihm gewidmeten Aufsatzes, deutlich zum Ausdruck (S. 213 f.).

Dieser generelle Mangel an Welthaltigkeit tritt im Vergleich mit der Korrespondenz zwischen der Universal Edition und Kreneks Kollegen Kurt Weill (Kurt Weill: *Briefwechsel mit der Universal Edition*, ausgewählt und hrsg. von Nils Grosch, Stuttgart/Weimar 2002) noch sehr viel stärker hervor: Dort hat man sich auch über das Geschäftliche hinaus viel zu sagen. Hält man nun beide Briefwechsel nebeneinander, dann ergibt sich eine interessante Asymmetrie: Was bei der Korrespondenz zwischen Weill und der Universal Edition als Ausschlusskriterium bei der Auswahl der abzurückenden Briefe galt – ihre überwiegende oder ausschließliche Befassung mit verlagstechnischen, finanziellen oder organisatorischen Fragen –, das wird hier, im Vorwort der Herausgeberin, gerade als der besondere Quellenwert herausgestellt (S. 15 f.). Nun ist die Erhellung solcher verlagstechnischer Abläufe wohl interessant, sie ist aber kein zentrales Thema der Krenek-Forschung. Warum also diese Edition?