

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?

Wie lauten die Fragen, auf die sie antwortet? Welche Fragen innerhalb ihres Themenfeldes wirft sie neu auf? Die angestammten Orte, darüber detailliert aufzuklären, inhaltliche Motivationen darzulegen und Zusammenhänge zu knüpfen, bilden die Einleitung und der Kommentar. Sie sind im vorliegenden Fall recht schlank gehalten, wohl aus – nachvollziehbaren – pragmatischen Gründen. Ein solcher Pragmatismus deckte sich jedenfalls mit einigen zentralen editorischen Entscheidungen: So handelt es sich nicht um eine vollständige, sondern um eine Auswahlausgabe. Fortgelassen (aber durchaus nachgewiesen) wurden „Schreiben, die ausschließlich über finanzielle Transaktionen wie z. B. Steuerzahlungen informierten“ (S. 21), ebenso einzelne Briefbeilagen (vgl. S. 786, Anm. 1). Verzichtet wurde auch auf einen detaillierten textkritischen Apparat; zwar wird das Wichtigste zu Fundorten, Beschaffenheit und zu quellenspezifischen Paratexten (Briefköpfe, Anmerkungen etc.) in der Einleitung mitgeteilt, die Wiedergabe z. B. der Absenderadressen wäre aber gerade für den Nachvollzug von Kreneks häufigen Ortswechsellern (paradigmatisch: sein Bewegungsradius innerhalb Europas unter Auslassung Deutschlands zwischen März und August 1938) aufschlussreich. Die Kommentare schließlich neigen gelegentlich zum Übereifer (z. B. S. 874, Anm. 2, oder auch die Anmerkung zu Brief Nr. 947 vom 1. Juni 1932, wo die dort ausgesprochene Vermutung im Widerspruch zum Brieftext steht) und zu freien Mutmaßungen (S. 582, 795); hingegen hätte man sich Verweise auf Sekundärliteratur noch häufiger gewünscht (z. B. S. 170, Anm. 2, S. 221, Anm. 1).

Aber das sind letztlich Petitessen, die sich allemal leichter kritisieren als in der Arbeit vermeiden lassen. Und es ist nicht das geringste Verdienst dieser Publikation, daran zu erinnern, wie viel ungehobenes Quellenmaterial zur Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts noch im Archiv der Universal Edition lagert.

(August 2010) Markus Böggemann

*Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik.* Hrsg. von Melanie UNSELD und Stefan WEISS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. 253 S., Abb., Nbsp. (Ligaturen. Musikwissenschaft-

*liches Jahrbuch der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 2.)*

„Über die (Un-)Möglichkeit des Umgangs mit ‚erzählender Musik‘“ betiteln die beiden Herausgeber ihr Vorwort zur vorliegenden Veröffentlichung – eine Zusammenfassung der Beiträge zu einer im November 2006 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover veranstalteten Tagung – und benennen damit das Dilemma, das in sämtlichen Beiträgen anklingt; geht es hier doch um das Problem, wie sich die „narrative“ Haltung von Schostakowitschs Instrumentalmusik analytisch fassen und gegebenenfalls auf zeitgeschichtliche Rahmendaten zurückspiegeln lässt, ohne dabei der Naivität gängiger Analogieschlüsse im Sinn einer „Musik als klingende Biografie“ zu folgen. Dahinter steht jedoch, der Vorstellung von Narrativität als „transmediales kognitives Schema“ (Werner Wolf, zit. nach S. 12) folgend, eine weitaus ambitioniertere Fragestellung, die den Band auch für Leser jenseits der Schostakowitsch-Forschung interessant machen dürften, nämlich jene nach der sinnvollen Vereinigung unterschiedlicher hermeneutischer Zugangsweisen mit dem Ziel, der Vielfalt eines musikalischen Kunstwerks möglichst gerecht zu werden, ohne den Blick darauf allzu sehr einzuzengen.

Die einzelnen Vorträge des Symposiums werden in drei Teilen zusammengefasst, die sich diesem Problemkreis aus unterschiedlichen Blickwinkeln heraus annehmen: Der erste Teil diskutiert anhand von sechs Beiträgen die Grundfragen einer narratologischen Herangehensweise an Instrumentalmusik im Allgemeinen sowie an Schostakowitschs entsprechende Kompositionen im Besonderen. Hier werden zunächst grundlegende Fragen des narratologischen Konzepts und seiner Anwendbarkeit auf die Instrumentalmusik diskutiert: Während Werner Wolf mit Bezug auf die theoretischen Grundlagen aus literaturwissenschaftlich-narratologischer Perspektive (und ergänzt um eine umfassende Bibliografie zum Thema) eine konzentrierte Einführung in die unterschiedlichen Facetten der Problemstellung gibt, skizziert Dorothea Redepenning die Fragestellungen eines narratologischen Ansatzes aus musikhistorischer Sicht mit Blick auf den komplexen Zusammenhang zwischen Zeitgeschichte und Instrumentalmusik in der Sowjetunion. Was in