

belletristischen Bände übersichtlich nach Ländern und Sachgebieten auf. Ein kenntnisreiches Vorwort des Schreker-Biographen Christopher Hailey beleuchtet die literarischen Quellen, aus denen sich das Œuvre des Komponisten speist. Schrekers Musikbibliothek ist nicht enthalten, da sie mit einem anderen Teil des Nachlasses in den Besitz der Société Internationale Franz Schreker in Paris kam. Eine Vereinigung dieser Bestände in Berlin wäre natürlich höchst wünschenswert.

In den zwölf Jahren, in denen Schreker Direktor der Berliner Musikhochschule war, baute er eine Kompositionsklasse auf, die neben denen von Schönberg, Busoni und Hindemith zum Glanz der Institution wesentlich beitrug. Schreker galt als guter Lehrer und zog begabte Schüler aus dem In- und Ausland an; zu seinen bekanntesten Schülern zählen Ernst Krenek, Berthold Goldschmidt, Alois Habà, Karol Rathaus und Jascha Horenstein. Jedoch war der weitere Schülerkreis bedeutend größer, insbesondere da Walter Gmeindl, selbst Schreker-Schüler, noch eine Vorklasse leitete, die jene Schüler aufnahm, die Schreker selbst wegen mangelnder Vorbildung nicht unterrichtete. Den Autoren des lexikographisch angelegten Bändchens gelang es, aus den Akten der Musikhochschule einen Personenkreis von insgesamt 54 Schülern zu identifizieren, die direkt oder indirekt zur Klasse Schrekers gehörten. Hierbei tauchen durchaus überraschende Namen wie etwa der Ernst Peppings auf. Im Anhang sind die Konzerte von Schrekers Kompositionsklasse und Gmeindls Vorklasse dokumentiert.

(März 2008)

Matthias Brzoska

*Ernst Krenek, Oskar Kokoschka und die Geschichte von Orpheus und Eurydike.* Hrsg. von Jürg STENZL. Schliengen: Edition Argus 2005. 156 S., Abb., Nbsp. (Ernst Krenek Studien. Band 1.)

„Der zauberhafte, aber schwierige Beruf des Opernschreibens“. Das Musiktheater Ernst Kreneks. Herausgegeben von Claudia MAURER ZENCK. Schliengen: Edition Argus 2006. 211 S., Abb., Nbsp. (Ernst Krenek Studien. Band 2.)

Die ersten beiden Bände der neuen Schriftenreihe des Ernst Krenek Instituts befassen sich mit dem äußerst umfangreichen Opernschaffen des Komponisten, dessen Œuvre über 20 im wei-

teren Sinne dem Musiktheater zuzurechnende Werke umfasst. Angesichts der ausgesprochenen Vielfalt der Stücke mag es überraschen, dass gerade der Eröffnungsband der Reihe lediglich ein Werk behandelt: die in Zusammenarbeit mit Oskar Kokoschka als Librettisten entstandene dritte Opernarbeit Kreneks, *Orpheus und Eurydike*. Aus dieser Beschränkung resultiert gleichwohl keine Folge von Detailstudien, sondern ein breites Panorama der Entstehungshintergründe, historischen Kontexte wie auch der Positionen beider beteiligten Künstler. Reinhard Urbach bietet mit dem ersten, grundlegenden Beitrag einen historischen Abriss der Entwicklung des Theaters mit Zielpunkt auf dem Theater des Expressionismus. Reinhard Kapp liefert daran anschließend einen Überblick unterschiedlicher Bearbeitungen des Orpheus-Stoffs in zeitlicher Nähe zu Kreneks Oper, wobei er die erstaunliche Einheitlichkeit der verwendeten Motive bei zugleich äußerster Vielfalt der dichterischen wie musikalischen Umsetzungsweisen in den Vordergrund stellt. Demgegenüber steht Claudia Maurer Zencks äußerst konzentrierte Analyse von Kokoschkas Behandlung des Sujets und Kreneks eigenständiger, teilweise im offensichtlichen Gegensatz zur Intention des Librettos stehender musikalischer Interpretation. Auf die Perspektive Oskar Kokoschkas und seine Lebensumstände zur Zeit der Entstehung des Theaterstücks konzentriert sich Gloria Sultano, während Barbara Zuber synergetische Effekte zwischen bildnerischer, literarischer und musikalischer Ebene in der Oper untersucht. Leo A. Lensings Beitrag zum Verhältnis von Ernst Krenek zu Karl Kraus beschäftigt sich nur noch am Rande mit dem eigentlichen Thema der Publikation, die mit einem Abdruck von Kreneks Einführungsvortrag zu *Orpheus und Eurydike*, gehalten 1926 in Kassel, schließt.

Die Beiträge des zweiten Bandes der Schriftenreihe bleiben im Bereich des Musiktheaters, erweitern die Perspektive aber auf verschiedene Schaffensperioden und stilistische Pfade, denen der Komponist folgte. Verständlich, dass dabei immer wieder Kreneks erfolgreichste Oper *Jonny spielt auf* zur Sprache kommt, der Claudia Maurer Zenck einen ausführlichen Forschungsbericht widmet. Eigene Schlüsse, die sie in differenzierter Auseinandersetzung auch mit der Partitur zieht, gewähren überraschende Einsichten zu diesem viel beachteten und oft

auch einseitig abgeurteilten Werk. Einzeluntersuchungen erhalten außerdem *Pallas Athene weint* (Gösta Neuwirth), die eher randständige italienische Oper *Cefalo e Procri* (Filippo Juvara) und *Leben des Orest*: Nils Grosch verfasst eine ausführliche, gattungstypologische wie aufführungstechnische Aspekte einbeziehende Studie zu diesem Werk. Mit der Sonderform des Einakters beschäftigt sich Matthias Henke, Petra Ernst widmet sich Krenek als ernst zu nehmendem Librettisten. Peter Tregear und Claire Taylor-Jay stellen heraus, wie der Komponist mit seinen Werken durchaus auch politisch Stellung bezieht. Besonders im Falle der amerikanischen Opern zeigt sich eine starke Verwurzelung im Kontext der Zeit und in biographischen Umständen. Christopher Hailey weist schließlich darauf hin, dass Krenek mit Franz Schreker einen der wichtigsten Musiktheaterkomponisten seiner Zeit zum Lehrer hatte – ein Umstand, der sich in seinem Schaffen allerdings eher geringfügig niederschlug.

Abgesehen von der im Ganzen sehr überzeugenden Qualität der Beiträge bleibt noch auf die nicht nur im Erscheinungsbild ausgesprochen gelungene Gestaltung der Bände hinzuweisen: Neben den üblichen Autorenbiographien ist jedem Text eine englische und deutsche Zusammenfassung beigegeben. Äußerst wertvoll ist das Personen- und Werkregister, eine gerade bei Sammelbänden nicht selbstverständliche Einrichtung.

(März 2008)

Eike Feß

*Arthur Honegger. Herausgegeben von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2007. 122 S., Abb., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge 135.)*

Der Band geht auf eine Tagung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Zürich in Zusammenarbeit mit der Paul Sacher Stiftung (Basel) zurück, die sich vornehmlich mit im Konzertleben weniger präsenten Orchester- und Vokalwerken Arthur Honeggers auseinandersetzt und den Komponisten in einen breiteren Betrachtungszusammenhang innerhalb der Musik des 20. Jahrhunderts stellte. Peter Revers macht in seinem Einführungstext deutlich, dass Honegger trotz seiner Ablehnung mancher Entwicklungen wie etwa der Dodekaphonie durchaus in der Moderne zu verorten

ist, was sich besonders hinsichtlich der komplexen Verbindung heterogener Materialebenen in seiner Musik erweist. Scheinbar regressive Züge sind als Ausdruck einer Ästhetik zu deuten, die sich an Guillaume Apollinaires Prinzip orientiert, „mit seiner Zeit zu gehen und nichts von dem zu opfern, was die Alten uns haben lehren können“ (S. 13). Ulrich Konrad demonstriert, wie dieses Prinzip sich in der kompositorischen Struktur der *Symphonie liturgique* wiedererkennen lässt: Nur bei Grundlegung einer allein auf dem Prinzip der Erneuerung fußenden Materialästhetik kann solche Musik als obsolet bezeichnet werden – in der individuellen Ausfüllung überkommener Gestaltungsweisen ist sie zweifellos „neu“ und auch einzigartig“. (S. 42) Ebenfalls mit dieser Symphonie beschäftigt sich Ulrich Tadday. Hier wie bei der *Vierten Symphonie* plädiert er für einen Interpretationsansatz im Sinne des Komponisten, demzufolge Inhalt und Form als gleichrangige Ebenen des Musikalischen betrachtet werden müssen.

In einer Essay-Sammlung zu Arthur Honegger dürfen die symphonischen Dichtungen natürlich nicht fehlen. Sein Paradedstück *Pacific 123* kommt allerdings nur am Rande vor; Hans Jörg Jans rückt dafür weniger bekannte Stücke, *Chant de Nigamon* und *Horace Triomphante*, in den Mittelpunkt. Unter Berücksichtigung biographischer, kulturhistorischer wie genuin musikalischer Aspekte entfaltet er ein vielschichtiges Bild dieser Werke, wobei die Kategorie des „Archaischen“ als Ausgangspunkt dient. Thema des folgenden Beitrags ist die von größtem gegenseitigen Respekt geprägte Zusammenarbeit zwischen Honegger und Paul Claudel. Während der Dichter die Musik stets als „roten Faden“ der Erzählung (S. 81) begriff, betrachtete es der Komponist als seine Aufgabe, akribisch rhythmische Feinheiten der Sprache, aber auch Stimmungszustände der Vorlage zu realisieren. Huguette Calmel demonstriert dies in ihrem Beitrag an zahlreichen Beispielen aus *Jeanne d'Arc au bûcher*, unter besonderer Berücksichtigung von Varianten der Chorbehandlung. Ähnliche Phänomene lassen sich auch im abschließend untersuchten Musiktheaterwerk *Nicolas de Flue* beobachten. Ivana Rentsch gewährt faszinierende Einblicke in diesen Versuch der „Erneuerung des Musiktheaters aus dem Geiste zeitloser Ethik“ (S. 113), dessen Wurzeln im Katholizismus, in ästhetischer Hinsicht aber