

sendem zwischen den Ländern Russland, Deutschland, Frankreich gelang es nicht nur, sich die einzelnen Kulturen wesensmäßig anzuverwandeln, sondern auch, sie wechselseitig füreinander aufzuschließen. Mit Respekt vor der europäischen Kultur verlieh er der russischen Literatur neue Akzente und machte sie in Westeuropa aktiv bekannt, indem er die europäischen Publikationsmöglichkeiten nutzte, sie aktiv durch Übersetzungen und Rezensionen unterstützte und mit seinem subtilen Sprachgefühl auch in den Bereich der Musik hineinwirkte. „Turgenevs Weltanschauung wurzelt im Respekt vor dem Menschen und seinen Kulturgütern unabhängig von nationalen Zugehörigkeiten; seine Ästhetik wird, wie er besonders in dem Roman ‚Rauch‘ ausführt, getragen von ‚Bildung‘ und ‚Zivilisation‘ als eine gemeinsame Idee, die sich vor allem auch durch Kunst definiert“ (S. 7), wie Dorothea Redepenning im Vorwort zu dem Sammelband formuliert. Dass eine solche Welthaltung fast notwendig zur Musik als Sprache jenseits aller Sprachgrenzen führt, liegt nahe. In der Musik fällt es am leichtesten, die Idee eines zivilisierten Europas aktiv zu leben und Herkunftskultur und Ankunfts-kultur gleichwertig in das individuelle Leben zu integrieren und für das eigene Schaffen fruchtbar zu machen. Insofern war Turgenev nicht nur der sprachliche Berater einer bedeutenden Sängerin und Komponistin, sondern ein Sprachmusiker ersten Ranges. Das rechtfertigt auch in der Musikwissenschaft die Beschäftigung mit ihm. Denn ein zivilisiertes Europa kann auf das Miteinander-Sprechen zu keiner Zeit verzichten.

(März 2022)

Kadja Grönke

*THEODOR W. ADORNO: Musikalische Briefwechsel Band 1. Theodor W. Adorno, Ernst Krenek: Briefwechsel 1929–1964. Hrsg. von Claudia MAURER ZENCK. Berlin: Suhrkamp 2020. 484 S. (Theodor W. Adorno, Briefe und Briefwechsel. Band 6.)*

Die vom Theodor W. Adorno Archiv bei Suhrkamp herausgegebenen Reihen der *Briefe und Briefwechsel* wie auch der *Nachgelassenen Schriften* stellen aufschlussreiche Dokumente für die Adorno-Forschung dar. So handelt es sich bei den (bereits publizierten ebenso wie den archivalisch aufbewahrten) Briefwechseln – wenn einen nicht gerade das Gefühl beschleicht, einer eindeutig privat intendierten Konversation zu folgen – um höchst informative Quellen, mit denen sich neue Blickwinkel und Zusammenhänge erschließen lassen. Im Medium des Briefes schien es sich Adorno eher zu erlauben, Dinge explizit in Worte zu fassen, wovor er sonst zurückscheute, aus Sorge, ein Teilaspekt könnte zu wörtlich, zu affirmativ aufgefasst werden. Dass nach den Briefwechseln zwischen Adorno und Walter Benjamin, Alban Berg, Max Horkheimer, Siegfried Kracauer und Gershom Scholem nun der Briefwechsel mit Ernst Krenek in einer Neuauflage vorliegt, ist höchst erfreulich.

Bereits in der 1974 bei Suhrkamp publizierten und von Wolfgang Rogge herausgegebenen Edition konnte man dem von manchen Pausen durchzogenen Austausch zwischen Adorno und Krenek in den Jahren 1929–1964 gut folgen. Wodurch zeichnet sich also die von Claudia Maurer Zenck herausgegebene Neuauflage aus? Die 64 in der alten Ausgabe enthaltenen Briefe wurden um neun seither entdeckte Briefe und Postkarten ergänzt, dazu kommen weitere Materialien wie die Entwürfe eines von Adorno (S. 158) und eines von Krenek (S. 350–353, Anhang) geplanten Essaybands. Der Anhang mit einer Länge von knapp 150 Seiten umfasst vor allem die „auf einander Bezug nehmende[n]

Schriften“ (S. 456) Adornos und Kreneks, deren „gedanklicher Austausch“, so schreibt es die Herausgeberin, „sich ebenso in einem ‚Schriftenwechsel‘ wie in einem Briefwechsel [dokumentiert]“ (S. 451). Die Differenz zwischen Brief und Abhandlung ist dabei eine fließende, war doch beiden Dialogpartnern „Publikation als ein mögliches Resultat unserer Korrespondenz“ (S. 9) stets präsent. Die Texte, die z. T. bereits im Anhang der alten Ausgabe zu lesen waren, wurden um zehn weitere Dokumente ergänzt (darunter ein bislang ungedruckter Auszug aus Kreneks für einen Essayband geplantes Kapitel zu „Soziologischen Betrachtungen“ sowie ein in englischer Sprache verfasster Vortrag Adornos im Radiosender WNYC von 1940, in dem es auch um Kreneks Liederzyklus *Durch die Nacht* geht). Anders als in der alten Briefausgabe wurde Adornos 1935 entstandener Text „Ernst Krenek“ nicht in der englischen Version für die Zeitschrift *The Listener*, sondern im deutschen Original abgedruckt (S. 390–394; vgl. auch GS 18, S. 531–534). Das Vorwort von Krenek zum Band von 1974, nunmehr selbst ein historisches Dokument, ist in den Anhang eingegliedert. Ebenfalls hinzugefügt wurde ein kurzer Briefwechsel zwischen Gretel Adorno und Krenek nach dem Tod Adornos 1969.

Von besonderem Interesse ist der im vorliegenden Band erstmals publizierte Brief Adornos an Krenek vom 18. November 1934, der von Michael Schwarz, dem Leiter des Theodor W. Adorno Archivs, im Nachlass von Willi Reich gefunden wurde (vgl. S. 458). Der etwa zehn Buchseiten umfassende Brief, den der 31-jährige Adorno aus Oxford an den Komponisten schrieb, enthält Überlegungen zur „Frage, was denn eigentlich die Artikulation des neuen [zwölftönigen, JF] Materials sei“ (S. 89) – eine Frage, die Adorno bis in die 1960er Jahre hinein, wenn auch vor wechselnden Hintergründen, beschäftigen sollte. Zum Kontext: Krenek hatte Adorno den Klavierauszug seiner Oper *Karl V.* geschickt; Adorno reagierte mit

einer detaillierten Besprechung der Oper (S. 69–79) und wandte dabei auch kritisch ein, dass in der dodekaphonen Machart und im vermeintlichen Verzicht auf „andere[] Momente der Artikulation“ (S. 75) die „Gefahr [...] einer gewissen Verarmung“ (S. 77) des Komponierens spürbar werde. Daraufhin bat Krenek, nicht zum ersten Mal, um Präzisierung der Ausführungen. (Und häufig sind es die Krenek'schen Impulse zur argumentativen Schärfung, die zu den besonders interessanten brieflichen Diskussionen führen.) Mit merklich suchenden Formulierungen artikuliert Adorno im besagten Brief einige Gedanken, die er sehr viel später, in dem Text „Vers une musique informelle“ (publ. 1962), als neue Elemente seines Denkens markieren wird, so die Historisierung der „Dissonanz als Ausdruck“ (S. 85; vgl. GS 16/ 502f.) oder die Vorstellung einer ‚tonalen‘ Rhythmik (S. 86f.; vgl. GS 16/ 499). Den spezifischen Sinn des Einsatzes der Zwölftontechnik macht er schließlich in der „Artikulation durch in einander umschlagende Extreme“ (S. 90), einer „Dialektik der Extreme“ (S. 91), fest. Nach eigener Aussage handle es sich dabei „um wirklich ganz neue Kategorien, für die die Termini fehlen und die ich in diesem Brief erstmals überhaupt zu konzipieren wage“ (S. 90).

In häufig aufsatzlangen Briefen tauschten sich Adorno und Krenek neben Fragen zu Atonalität und Zwölftontechnik über das Verhältnis von Musik und Gesellschaft sowie über die Art und Weise der Bezugnahme von Komponierenden auf das ‚musikalische Material‘ aus. Die Kontroverse um den Materialbegriff ist, nicht zuletzt durch den dazugehörigen öffentlichen ‚Schriftenwechsel‘, viel rezipiert worden. Während Krenek die „Souveränität des Geistes gegenüber dem Material“ (S. 41) hervorhob, machte Adorno dagegen einen „dialektische[n] Materialbegriff“ stark, der „Freiheit und Notwendigkeit“ (S. 51) als vermittelt denkt. Nicht nur ist hier interessant zu beobachten, wie diese Kontroverse von beiden Akteuren bewusst

in Szene gesetzt wird: : „[J]eder [schreibt] einen Aufsatz, nur mit entgegengesetzter Tendenz“ (S. 21), so Adorno im Vorfeld der Publikation der Texte „Reaktion und Fortschritt“ (Adorno) und „Fortschritt und Reaktion“ (Krenek) im *Anbruch*. Auffällig ist auch der pragmatisch nüchterne Ton, in dem inhaltliche Differenzen thematisiert werden. Für das Gespräch „Arbeitsprobleme des Komponisten“ schlug Adorno vor: „Ich würde also als Eingangsthese die (relative) Eigenständigkeit des Materials vertreten, die Forderung des Materials als eine konkrete, aus der die Freiheit des Komponisten mit der Antwort erst hervortritt; Sie würden dagegen dann die Einwände geltend machen, die Sie andeuten: daß auf diese Weise das Material eine magische Gewalt würde; ich suchte, dem durch praktische Hinweise zu begegnen und wir würden dann wirklich so reden, wie wir es etwa zuletzt in Frankfurt getan haben.“ (S. 26).

Anhand des Briefwechsels lässt sich nicht nur nachvollziehen, wie Debatten entstehen, wie Formulierungen sich langsam ausprägen und Positionen sich verändern. Er ist auch in werkgeschichtlicher Hinsicht informativ, wenn z. B. Adorno Krenek über seinen geplanten Essayband *Der große Pan ist tot* in Kenntnis setzt, der allerdings nie realisiert wurde und dessen Texte später in andere Sammlungen eingegangen sind. Sehr lesenswert sind auch Adornos Besprechungen eigener Werke, etwa zu ‚seinem Tom Sawyer‘ (dem Singspiel *Der Schatz des Indianer-Joe*, S. 92–94) oder den *Vier Liedern* op. 3 (S. 99), Letzteres anlässlich einer von Krenek geplanten Aufführung derselben. Wie Konzerte, Vorträge und Textaufträge konkret zustande kamen (oder auch nicht), wie sich Netzwerke bildeten – auch darin gibt der Briefwechsel Einblicke. Schließlich sind die Briefe auch von zeitgeschichtlichem Interesse, insofern die beiden späteren Exilanten über ihre Erfahrungen im Europa der 1930er und den USA der 1940er Jahre berichten.

Das sich mit der Zeit wandelnde Verhältnis zwischen Krenek und Adorno – zumeist professionell, dann auch mit freundschaftlichen Tönen, nach dem Krieg distanzierter – ist nur schwer auf einen Nenner zu bringen. Adorno hatte ein ausdrückliches Interesse daran, mit Komponierenden in Austausch zu treten: „Wenn das, was ich musikkritisch versuche, überhaupt einen Sinn haben soll, so gewiß nur dann, wenn meine Gedanken es vermögen, mit den wesentlichen Produzierenden in Kontakt zu kommen“ (S. 9). Regelmäßig tauschten Adorno und Krenek Schriften, Kompositionen und Ideen aus, und hielten dabei auch substantielle Kritik nicht zurück (vgl. S. 275f.). Beide Briefpartner bedankten sich gegenseitig für die Ernsthaftigkeit (vgl. S. 24) gegenüber den Anliegen und Produktionen des jeweils anderen (zu Adornos Freude auch gegenüber seinen kompositorischen) und bestätigten sich, dass sie von der Beziehung profitieren würden (vgl. S. 103). An expliziten Bekundungen, dass sie „trotz geistiger Differenzen“ (S. 24) in Vielem grundlegend übereinstimmen, mangelt es nicht. Dennoch sah sich Krenek in Adornos zentralen musikphilosophischen Schriften mit einer gewissen Bitterkeit unberücksichtigt (vgl. S. 44 und 275). Adorno entgegnete, dass Kreneks „künstlerische Figur keinesfalls auf die ‚materialen‘ Kategorien zu bringen sei, die anzuwenden ich mich gezwungen sah“ (S. 30) und verwies schlicht auf die „Unmöglichkeit, mit dem Entwurf die musikalische Realität ganz zu durchdringen“ (S. 54).

Die Geschichte des Austauschs zwischen Adorno und Krenek ist in der ausführlichen Editorischen Nachbemerkung der Herausgeberin rekonstruiert. Durch die detailreichen Anmerkungen lassen sich die in den Briefen aufgerufenen Zusammenhänge – trotz überlieferungsbedingter Lücken – gut nachvollziehen. Von großem praktischem Nutzen ist auch das Personenregister sowie das Kompositionen- und Schriftenregister der Briefpartner. Da hier auch indirekte Er-

wähnungen aufgenommen wurden – wenn etwa Krenek von einer „großen Arbeit“ (S. 39) spricht und seine Oper *Karl V.* meint – ist es mitunter informativer als eine Volltextsuche.

Weitere Briefwechsel in dieser Reihe kann man gespannt erwarten. Die Publikation der Korrespondenz zwischen Adorno und Rudolf Kolisch ist für 2023 geplant.

(Februar 2022)

Julia Freund

*Im Umbruch. Musikleben in Halle in den 1980er Jahren. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Halle: Mitteldeutscher Verlag 2020. 176 S., Abb. (Forschungen zur hallischen Stadtgeschichte. Band 27.)*

Dieser schmale Band versammelt fünf Beiträge zum 20. Tag der hallischen Stadtgeschichte im November 2019, der sich dem Musikleben der Stadt in den 1980er Jahren widmete. Wie der Herausgeber Wolfgang Hirschmann, Ordinarius am Institut für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität, in seiner Einleitung eingesteht, wartet die Stadt auf den ersten Blick nicht mit einer so mythisch umwobenen Musik- und Kunstszene auf, wie dies in der späten DDR bei Berlin, Dresden und Leipzig der Fall war. Dennoch ist Hirschmann beizupflichten, dass Halle neben den international bekannten Händel-Festspielen durch Veranstaltungen wie das erste Punk-Festival der DDR 1983 musikgeschichtlich Einiges zu bieten hat – und so scheint es nach der Lektüre der Beiträge gerade ein Kreuz und Quer der Stile gewesen zu sein, das Halle im Gegensatz zu anderen musikalischen Zentren Ostdeutschlands auszeichnete.

In den präsentierten Ergebnissen wartet die Publikation mit wenigen Überraschungen auf, bestätigt sie doch das vorherrschende Bild über Musik im Spätsozialismus der DDR und in der Wendezeit als eine „spannungsvolle gesellschaftliche Situation“ (S. 8) des Umbruchs, wobei sich der Band aus-

drücklich gegen teleologische Geschichtsbilder des ‚Es ist gekommen, wie es kommen musste‘ wendet. Lesenswert bleiben die Texte dennoch, da sie die Bedeutung von Regionalforschung für die Musikgeschichte der DDR und weiterer sozialistischer Staaten in Osteuropa unterstreichen: Der längst zum geflügelten Wort gewordene „subsystemische Eigensinn“ (Ralph Jessen) lokaler und regionaler Vorgänge ist in der Musik durch die – vergleichsweise zur Literatur – geringere Regulierung charakterisiert gewesen und drückt sich in einer Komplexität aus, der Hirschmann und die Verfasser:innen der Beiträge einerseits durch Fallstudien und andererseits durch Gespräche mit Zeitzeug:innen beikommen wollen. Besonders positiv hervorzuheben ist der Anspruch, genre- oder gattungs- und stilübergreifend an den Gegenstand heranzugehen, so dass populäre, klassische und Neue Musik unter einem *Bottom-up approach* zusammenfinden. Da Hirschmann in seiner Einleitung reichlich von den beiden Roundtables auf der Tagung schwärmt, ist deren fehlende Wiedergabe im Band beklagenswert. Genauso wäre es anregend gewesen, wenn die beiden ursprünglich auch als Aufsätze geplanten Vorträge zu Operette und Musical sowie zum Schlager Eingang in die Veröffentlichung gefunden hätten.

So ist man mit Beiträgen konfrontiert, die zwar, wie gesagt, nicht radikal die Forschungslandschaft zur Musikgeschichte der DDR verändern, für die Stadt Halle aber häufig erstmals Informationen zusammentragen. Während Klaus Näumann und Anna Schaefer verschiedene Populäre „Musiken“ mit Schwerpunkt auf den Rock’n’Roll und Punk vorstellen, berichtet Hans-Joachim Kertscher als Akteur aus erster Hand über die hallische Jazzszene der 1980er Jahre. Kathrin Eberl-Ruf wiederum nimmt mit Gerd Domhardt einen Komponisten unter die Lupe, der neben Thomas Müller, Hans Jürgen Wenzel und Gerhard Wohlgemuth das Bild der Neuen Musik in der Stadt bis zu sei-