Die Hartnäckigkeit, mit der Wörner seine These an Hand philologischer und analytischer Untersuchungen ausführt, ist zu begrüßen, und zwar weil nicht Behauptungen aufgestellt, sondern Beobachtungen begründet werden. Das mag im Detail zwar trocken zu lesen sein. (Getrübt wird die Lektüre allenfalls durch vereinzelte, redundante Zusammenfassungen und Vorausblicke an Absatzenden und -anfängen.) Aber bei der Entkräftung hergebrachter Verständnisweisen wäre jedes andere Vorgehen, das sich nur lose an Quellen und historische Daten hielt, ein halbherziges Unterfangen: Bisheriger Einseitigkeit ist nicht mit anderer Einseitigkeit, sondern durch eine breit fundierte Quellenuntersuchung zu begegnen, die ihre Ergebnisse in den Forschungsstand zu integrieren vermag und so zu dessen Modifikation beitragen kann. Gerade die Darstellung des Übergangs von der freien Atonalität zur Aneignung der Zwölftontechnik – in Fortführung von Anne Shrefflers „„Mein Weg geht jetzt vorüber“. The Vocal Origins of Webern's Twelve-Tone Composition“ (in: *JAMS* 47, 1994) unter instrumentalmusikalischer Perspektive – gelingt Wörner anschaulich. Denn indem er sich hier ganz auf Skizzen und Fragmente aus dem Nachlass stützt, kann er aufzeigen, wie bestimmte Handhabungen der Dodekaphonie, die sonst relativ unvermittelt in Weberns Werke einzutreten scheinen, eine Vorgeschichte und dadurch eine schaffensinterne Stringenz besitzen. So erweist sich beispielsweise die unterschiedliche Reihenbehandlung in den beiden Sätzen des *Streichtrios* (einmal eher blockhaft im Stimmenverband, einmal eher stimmlich-linear) als bereits mehrfach erprobt in Studien aus den Jahren 1925/26. Ebenso überzeugend gelingt es Wörner aufzuzeigen, wie Webern in dieser Phase und später noch von seiner „expressionistischen“ Formauffassung geleitet war. Philologische Untersuchung und musikalische Analyse treten hier in eine gegliederte und nennende Interaktion, weil sie sich gegenseitig erhellen.

Dies gilt auch für einen weiteren Aspekt, der das Verhältnis von Komponistenaussage und Musik betrifft. Angesichts der methodischen Strenge Wörners, die auf den ersten Blick konservativ anmuten mag – nämlich primär die Quellen einer akribischen Untersuchung zu unterziehen –, kann nicht stark genug der

Vorteil dieses Vorgehens gegenüber nur kulturhistorisch oder ästhetisch argumentierenden Texten hervorgehoben werden. Da Wörner auf Grund der Untersuchung der Notentexte erst zu schaffensästhetischen Schlussfolgerungen gelangt, enthält er sich eines in der Musikwissenschaft immer wieder anzutreffenden Argumentations- und Darstellungsmusters: Dass die Musik zur Illustration von Selbstaussagen der Komponisten dient. Dies hat gerade im Falle von Weberns (nicht nur Zwölfton-)Werken eine besondere Brisanz. Denn allzu oft werden dessen Vorträge *Der Weg zur Neuen Musik* als Prüfstein seines Komponierens herangezogen. Neben der methodischen Fragwürdigkeit wird dabei aber erstens deren prekärer Status vergessen – es handelt sich, als Edition einer Mitschrift von frei gehaltenen Vorträgen, um einen Text aus dritter Hand –, und zweitens äußert sich hier ein Komponist knapp eine Dekade nachdem er sich die Zwölftontechnik angeeignet. Eine Applikation der Aussagen auf frühere Werke ist jedenfalls nur unter Vorbehalt zu leisten. Letztlich birgt Wörners Vorgehen die Chance, eine Neuinterpretation musikalisch-ästhetischer Haltungen einzuleiten, die ihrerseits ins Verhältnis gesetzt werden können zu den Äußerungen eines Komponisten mit der Frage: Warum fallen diese so aus – und nicht: So ist die Aussage, wie verhält sich die Musik dazu? Wörner hat diese Chance ergriffen und umgesetzt, indem er den Blick auf Kontinuitäten in Weberns Komponieren lenkt, wo vorher Brüche wahrgenommen wurden.

(Juli 2006)

Simon Obert

Gemurmel unterhalb des Rauschens. Theodor W. Adorno und Richard Strauss. Hrsg. von Andreas DORSCHER. Wien u. a.: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2004. 260 S., Nbsp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 45.)

Der vorliegende Band beschäftigt sich mit dem Verhältnis des Philosophen Theodor W. Adorno gegenüber dem Komponisten Richard Strauss. Er stellt die Veröffentlichung der Beiträge eines Symposiums dar, das im Dezember 2003 an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz stattfand. In elf Aufsätzen wird das widersprüchliche, also keines-

wegs eindeutige Verhältnis Adornos gegenüber Strauss, aber auch Einzelaspekte des Schaffens von Strauss, zu beleuchten versucht.

Karin Marsoner („Musikalisches Kunstgewerbe‘ – Eine Kategorie der Abwertung in Adornos Strauss-Kritiken“, S. 38 ff.) unternimmt den Versuch einer Klärung dieses Verhältnisses. Auf der einen Seite zeigt Adorno die harmonische Entwicklung bei Strauss bis zur *Elektra*, dessen Harmonik und Klanglichkeit er bewunderte (S. 49, 51), als eine wichtige Entwicklungslinie zur Neuen Musik an, auf der anderen Seite kritisiert er seine Musik als „musikalisches Kunstgewerbe“ (S. 38). Diesen Begriff verwendet Adorno zum einen im abwertenden Sinn für „Kompositionen geringeren Kunstanspruchs“, womit er primär die Werke seit dem *Rosenkavalier* meint, oder auch im differenzierteren Sinn für Kompositionen, „deren materielle Gestaltung nicht unmittelbar aus ihrer geistigen Konzeption heraus erfolgte, sondern mittels vorgegebener stilistischer und formaler Modelle“ (S. 38). Hier nimmt Adorno konkret auf den neoklassizistischen Stravinskij der 1920er- und 1930er-Jahre Bezug, den er, – im späten und sehr umfangreichen Strauss-Aufsatz von 1964 –, durch dessen Verbindung mit Elementen der Ironie und Verfremdung zusätzlich einer „surrealistischen“ Strömung der Neuen Musik zurechnete. Adorno bezeichnet dies als „musikalisches Kunstgewerbe auf höherem Niveau“ (S. 39) und stellt somit Stravinskij auf eine deutlich höhere Stufe als Strauss. In einer grundlegenden Schrift aus dem Jahr 1932, aus der er sein Grundkonzept einer „Neuen Musik“ entwickelte, für die er in allen späteren Schriften die Werke der „Neuen Wiener Schule“ zum alleinigen Maßstab nahm, beschäftigte er sich mit der „gesellschaftlichen Lage“ und mit dem „Warencharakter“ der Musik. Adorno unterteilt folgerichtig die „ernste“ Musik in vier Richtungen (S. 41 f.):

1. Schönberg und seine Schule, die ohne Zugeständnisse an die Gesellschaft den Forderungen des Materials nachkämen. 2. Die Komponisten des „Neoklassizismus“ oder auch des „Folklorismus“ (Stravinskij, Bartók), die versuchten, den „Zustand der Entfremdung“ gegenüber der Gesellschaft aufzuheben „durch einen Rückgriff auf vergangene Stilformen“. 3. Die „Surrealisten“, welche die traditionellen Formmodelle zu verfremden suchten (Stravin-

skij, Weill). 4. Die Gebrauchsmusik (didaktisch inspirierte Musik z. B. bei Hindemith), welche die Entfremdung gegenüber der Gesellschaft durch Übernahme von Elementen der funktionalen Musik (Tanzmusik, Unterhaltungsmusik) zu überwinden versucht. Strauss kommt in diesem vierstufigen Modell gar nicht vor. Erst im zweiten Abschnitt der Schrift („Reproduktion und Konsum“) beschäftigt sich Adorno mit dem Komponisten, dem er eine enge Zusammenarbeit mit der „großkapitalistischen Gesellschaft“ vorwirft, deren innere Widersprüche er in seiner Musik ignorierte (S. 42). Der Aufsatz Marsoners zeigt deutlich die einseitige durch die ästhetischen Vorgaben Schönbergs beeinflusste Haltung Adornos, welche zwangsläufig zu einer negativen Einordnung des Komponisten Strauss führt. Auf der anderen Seite wird jedoch auch eine gewisse Bewunderung für ihn deutlich, gefördert durch für Adornos musikalisches Weltbild folgenreiche frühe Aufführungen der *Elektra* (S. 49/51). Diese ambivalente Haltung findet sich nach 1932 auch in den späteren Schriften Adornos wieder.

Der Beitrag von Andreas Dorschel „Vom Genießen“ (S. 23 ff.) beschreibt sehr anschaulich die „Sinnlichkeit“ der Musik von Strauss, die sich in einem nie endenden Klangstrom mit stets wechselnden Klangfarben und Harmonien artikuliert. Selbst bei der Evokation des Todes behält die Musik diese Eigenart bei. Dorschel nennt hier als Beispiel das letzte der *Vier letzten Lieder*, „Im Abendrot“, vom Mai 1948. Die Pausen, welche die Frage der Sängerin „Ist dies etwa der Tod?“ unterbrechen, werden vom reich besetzten Orchester mit kühnen Harmoniewechseln überbrückt (S. 27). Trotz der Tatsache, dass der Genuss des Musikstroms in seinen Opern wiederholt unterbrochen und die brutale Realität der dramatischen Handlung drastisch vor Augen geführt wird (Tod der Salome in den letzten 11 Takten der Oper), erschließt sich die Ästhetik der Musik bei Strauss „aus dem Begriff des Genusses“ (S. 33).

Walter Werbeck (S. 147 ff.) untersucht das Dictum Adornos: „Richard Strauss als Allegro-Komponist“, das dieser vom Strauss-Biographen Willi Schuh übernommen hatte. Werbeck weist die Berechtigung dieser Charakterisierung nach, da bei Strauss, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die langsamen Abschnitte seiner Tondichtungen nie durchgehend lang-

same Sätze darstellen, sondern in ihnen ein Tempowechsel stattfindet, der zu schnellen Abschnitten führt und somit eine Temposteigerung beinhaltet. Die schnellen Teile der Tondichtungen und der instrumentalen Spätwerke (*Symphonische Metamorphosen für 23 Solostreicher*) werden nicht nur durch entsprechende Tempoangaben und durch dynamische Steigerungen, häufig kombiniert mit *Accelerandi*, verdeutlicht, sondern auch durch ein „inneres Tempo“ (S. 160 f.), das durch rhythmisch-metrische Schwerpunktsverlagerungen und durch auf- und absteigende Tonfiguren hervorgerufen wird, und das durch die schrittweise Verkürzung der Motive, somit durch Motivabspaltung, noch gesteigert wird.

Der auch äußerlich ansprechend gestaltete Band ist jedem, der sich mit dem komplizierten Verhältnis Adorno – Strauss beschäftigen möchte, zu empfehlen. Allerdings hätte man, der Vollständigkeit halber, gerne auch umgekehrt noch etwas über die Beziehung Strauss – Adorno erfahren.

(August 2006)

Rainer Boestfleisch

Karl Amadeus Hartmann: Komponist im Widerstreit. Hrsg. von Ulrich DIBELIUS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 347 S., Abb., Nbsp.

Der vorliegende umfangreiche Band über den Komponisten Karl Amadeus Hartmann, der als Jubiläumsschrift auf den 100. Geburtstag des Komponisten bezogen ist, berücksichtigt die unterschiedlichen Gattungen und Aspekte seines Schaffens im Rahmen eines Gesamtüberblicks. Angesichts der Bedeutung Hartmanns vor allem als Symphoniker erscheint die Publikation fast schon überfällig. Der Herausgeber weist in diesem Zusammenhang auf ein immer noch krasses Missverhältnis zwischen der mittlerweile bereits jahrzehntelangen Beschäftigung der Forschung und auch der künstlerischen Rezeption seines Werkes durch andere Komponisten und einer sich erst langsam stabilisierenden Anerkennung durch eine breitere Öffentlichkeit hin. Zur Überwindung dieser Kluft soll das Buch seinen Beitrag leisten.

Wertvoll ist zu Beginn des Bandes ein Beitrag von Hartmann selbst (S. 9 ff.), der vom Herausgeber den *Kleinen Schriften* von 1965 entnommen wurde, in dem der Komponist die wesentlichen Stationen seines Lebens und damit

gleichzeitig die Phasen seiner schöpferischen Entwicklung in knappen und klaren Worten umreißt. Als ein Schlüsselerlebnis muss hier 1941/42 der Unterricht bei Webern angesehen werden, der in ihm seine eigene ästhetische Haltung, die Wahrhaftigkeit der künstlerischen Aussage, noch verstärkte und von dem Hartmann stets in großer Verehrung sprach, obwohl die spezifische Kompositionstechnik des Spätwerks Weberns für sein eigenes Schaffen keine nachweisbare Rolle gespielt hat.

Obwohl der Schwerpunkt in Hartmanns Schaffen auf dem Gebiet der Symphonik liegt, kommt der Kammermusik durch seine beiden Streichquartette, die zu seinen Hauptwerken zählen, und durch zahlreiche frühe Kompositionen, über die Hartmann selbst anmerkt, er habe einen Großteil davon vernichtet, eine besondere Bedeutung zu. Egon Voss widmet sich in seinem Beitrag über die Kammermusik (S. 20 ff.) daher zunächst den nur teilweise erhaltenen Frühwerken, unter denen die beiden 1927 komponierten Suiten und Sonaten für Solo-Violine besondere Aufmerksamkeit verdienen, da diese zu den frühesten bekannten Werken gehören. In ihnen wird der Einfluss Hindemiths, bezogen auf die Satzüberschriften und auf die Satztechnik, aber auch der Einfluss Johann Sebastian Bachs durch die Verwendung barocker Formen deutlich. Dieser Einfluss Bachs wird bis in seine letzten Werke (*Siebte Symphonie*, *Achte Symphonie*, „Gesangsszene“) durch die bevorzugte Verwendung des polyphonen Satzes und entsprechender Formen (Fuge, Kanon, Toccata) prägend. Die entscheidende Wende bringt dann das *Erste Streichquartett* (1933), nach der Machtübernahme Hitlers entstanden, das in seinem großen Ernst der Tonsprache unter Einbeziehung eines jüdischen Volkslieds Trauer, Verzweiflung, aber auch Solidarität mit den Verfolgten zu verdeutlichen sucht. Das Merkmal der verinnerlichten Trauer, verbunden mit einer außerordentlichen Expressivität unter Einfluss der Werke Schönbergs wird für alle späteren Werke konstitutiv. Auch das *Zweite Streichquartett* (1945), noch kühner in der harmonisch-klanglichen Konzeption, verdeutlicht dieses.

Andreas Jaschinski (†) setzt sich mit der komplizierten Entstehungsgeschichte der acht Symphonien auseinander (S. 123 ff.). Schwierig wird diese dadurch, dass die ersten sechs