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

Symphonien entweder auf der Verwendung von symphonischen Werken der 30er- oder der frühen 40er-Jahre beruhen (z. B. die *Zweite Symphonie* 1948/49: Umarbeitung des Adagios aus der Symphonischen Suite *Vita Nova* 1943) oder, wie im Falle der *Ersten Symphonie* (1935/36, Umarbeitung 1948 und 1955), nach dem Zweiten Weltkrieg einer grundlegenden Revision unterzogen wurden, was ebenso auch für andere WerkGattungen gilt (Oper *Simplicius Simplicissimus* 1934/35, Neufassung 1956).

Barbara Zuber versucht in ihrem Beitrag „Neue Gangarten“ (S. 251 ff.), sich dem Spätwerk zu nähern, wobei sie sich auf die *Siebte* (1957/58) und *Achte Symphonie* (1960–1962) und auf die „Gesangsszene“ für Bariton und Orchester (1962/63) konzentriert. Hier werden vor allem der komplexe formale Aufbau und die motivische Entwicklung berücksichtigt.

Diese letzten großen Werke Hartmanns zeichnen sich nicht nur durch einen hochdramatischen, apokalyptischen Gestus, sondern auch durch die Verwendung neuer Klangfarbenkombinationen aus, mit denen er sich mit der Avantgarde der 50er- und beginnenden 60er-Jahre berührt. Der Band wird mit einer Kurzbiographie, einem Werkverzeichnis und mit einem Personenregister abgeschlossen. Er wird für jeden, der sich mit dem Schaffen Hartmanns beschäftigt, unentbehrlich sein.

(August 2006) Rainer Boestfleisch

Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg 28. bis 30. Juni 2001. Hrsg. von Peter PETERSEN. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2003. 280 S., Abb., Nbsp. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 20.)

Zum 75. Geburtstag Hans Werner Henzes fand 2001 in Hamburg die erste längere, ausschließlich dem Werk Henzes gewidmete wissenschaftliche Konferenz statt. Die Texte in diesem Kongressbericht werden nach Gattungen geordnet in den Rubriken „Musiktheater“, „Sujetgebundene Orchesterwerke“ und „Vokale Kammermusik“ vorgestellt, es schließt sich ein weiterer Abschnitt „Musica impura – zu Henzes Ästhetik“ an.

Die Aufsätze zum Thema „Musiktheater“ beschäftigen sich erfreulicherweise mit sehr

unterschiedlichen Musiktheatersparten. Jens Brockmeier leitet sie mit einem Beitrag über „Mythische Imagination in der Musik Hans Werner Henzes“ ein und diskutiert das „Prinzip Mythos“ für Werke wie *Venus und Adonis*. Anschließend analysiert Peter Petersen mit seinem Beitrag „We come to the river – Wir erreichen den Fluß. Hans Werner Henzes Opus magnum aus den ‚politischen‘ Jahren 1966 bis 1967“ die genannte Oper. In einem Vergleich mit Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten*, dessen Zitat- und Montagetechniken Henze hier aufgreift, betont Petersen die „behutsame Ermutigung“ zum Widerstand, die „Hoffnungsspur“ (S. 40), mit der Henze die Zuhörer nach den brutalen Szenerien im Gegensatz zu Zimmermann in seinem Werk entlässt. Aus der Sicht der Librettoforschung beschreibt danach Hans-Gerd Winter die „Liebesdiskurse in den Libretti von Grete Weil und Ingeborg Bachmann“. Er untersucht dabei die Operntexte von *Boulevard Solitude*, *Der Prinz von Homburg* und *Der Junge Lord*. Winter zeigt das Artifizielle in Grete Weils und Walter Jockischs Libretto zu *Boulevard Solitude* auf, das sich auch in intertextuellen Verweisen manifestiert. Die Frage nach dem Verhältnis von Ballett und Neuer Musik stellt Monika Woitas in ihrem Beitrag „Der Mensch im Zentrum – *Undine* und *Orpheus* als Provokation und Bekenntnis“. Sie problematisiert anhand der beiden Handlungsballette die Beweggründe eines zeitgenössischen Komponisten, sich dieser Gattung zuzuwenden. Für Henze, so Woitas, wurden die Gattungsgrenzen insgesamt hinfällig, er tendiere letztlich zum Ideal des „Totalen Theaters“ (S. 63). Marie-Luise Bolte beschäftigt sich schließlich in ihrem Text unter Angabe einer vollständigen Filmographie mit „Hans Werner Henzes Beitrag zur Filmmusik“.

Im Abschnitt zu „Sujetgebundenen Orchesterwerken“ zeigt Peter Petersen mit seiner Analyse in „*Ode an den Westwind – Henzes Cellokonzert nach P. B. Shelley*“, wie dieses Konzert formal durch Shelleys Text angeregt wird. Im Laufe der Komposition löst sich nach Petersen die Musik langsam von der Vorlage und kommentiert die revolutionär inspirierte Lyrik des englischen Romantikers. Peter K. Freyberg sieht in seinem Aufsatz „Henzes *Siebte* – eine Hölderlin-Symphonie“ diese als „Figur eines Komponierens ‚nach Auschwitz‘“ (S. 94).