

Henze imaginiere im dritten Satz in seiner Musik eine inszenierte Folterszene, und mit dem Ende dieses Satzes sei der Dichter als musikalisches Subjekt ausgelöscht. Schließlich geht Ilja Stephan in „Los Caprichos – Henzes Orchesterfantasie nach Goya“ der Frage nach, warum Henze in dieser Fantasie, die eine Bearbeitung der *Escott-Variations* ist, musikalisch so ungewöhnlich auf die Satiren Goyas reagiert.

Auch die Beiträge zur „Vokalen Kammermusik“ thematisieren exemplarisch eine breite Palette an Kompositionen des Henze'schen Werks: Hartmut Lück beschäftigt sich in seinem Vortrag „Gesänge vom himmlischen Tod“ mit Henzes frühen Whitman- und Trakl-Vertonungen, und Klaus Oehl analysiert unter dem Titel „Die Klavierlieder Henzes: Zwischen neapolitanischem Golf und Morgenland – von zahmen und wilden Bestien“ ergänzend dazu die *Three Auden songs* und die *Sechs Gesänge aus dem Arabischen*. In seinem Beitrag „Vokalität in Hans Werner Henzes Liedzyklus *Stimmen – Voices*“ zeigt Albrecht Dümling auf, wie Henze in der Integration der verschiedenen sozialen und vokalen Traditionen in seinen Liedzyklus die Partei der Erniedrigten ergreift. Den bisher unbeachteten Briefwechsel Henzes mit Herbert Hübner, dem Initiator und künstlerischen Leiter der Hamburger Konzertreihe „das neue werk“, wertet schließlich Jutta Kellersmann in ihrem Aufsatz „Kammermusik 1958 und Henzes Position im ‚neuen werk‘ Hamburg“ aus.

Im letzten Abschnitt steht – nach einer allgemeinen Einleitung zu Henzes Ästhetik von Constantin Floros („Und immer wieder für eine bessere Welt – Annäherungen an den Komponisten Hans Werner Henze“) – in drei Vorträgen die Beziehung Henzes zu anderen Künstlern im Mittelpunkt: Hanns-Werner Heister erläutert in „Zur Bedeutung Karl Amadeus Hartmanns für Hans Werner Henze“ Henzes Freundschaft und künstlerische Auseinandersetzung mit dem älteren Komponisten, Hans-Jürgen Keller setzt sich in „Hans Werner Henze und Hans Magnus Enzensberger. Anmerkungen zu einem ästhetischen und politischen Diskurs“ mit der Zusammenarbeit Henzes mit dem Literaten auseinander und Marion Fürst beleuchtet in „Tot ist alles. Alles tot!“ Hans Werner Henzes *Tristan* und Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt – eine vergleichende Betrachtung“ die Beziehung von Henze

und Bachmann aufgrund möglicher Analogien in *Tristan* und *Malina* neu. Gerhard Scheit hinterfragt surrealistische Elemente in Henzes Werk, etwa in *Der Junge Lord* („Zwischen Engagement und Verstummen. Surrealismus als regulative Idee des Ästhetischen bei Hans Werner Henze“). Henzes Arbeitsweise erläutert schlussendlich Ulrich Mosch in seinem Beitrag „Ein Blick in Henzes Werkstatt: Bemerkungen zu den Skizzen und Particelli“.

Als allgemeines Ergebnis der Diskussionen betont der Herausgeber, dass Henze nicht, wie oft angenommen, der Postmoderne zuzurechnen ist, sondern im Gegenteil sein kompositorisches Denken und Handeln stark der Moderne verpflichtet ist. In dem vorliegenden Band rücken vor allem Werke in den Fokus, die bisher wenig Beachtung in der Henze-Forschung fanden. Die Beiträge liefern viele neue analytische Erkenntnisse. Der Band ermuntert daher zu weiterer vertiefender Auseinandersetzung mit dem Werk dieses Komponisten, das immer wieder neues Licht auf die Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts wirft.

(August 2006)

Antje Tumat

*Reihe und System. Signaturen des 20. Jahrhunderts. Symposiumsbericht.* Hrsg. von Sabine MEINE. Hannover: Institut für Musikpädagogische Forschung der Hochschule für Musik und Theater 2004. 234 S., Abb., Nbsp. (IfMpF-Monographie. Nr. 9.)

Der vorliegende Band stellt den Bericht eines Symposiums dar, das 1995 anlässlich des 50. Todestages Anton Weberns in der Hochschule für Musik und Theater Hannover stattfand. Das Symposium wurde entsprechend dem interdisziplinären Ansatz durch eine Ausstellung ergänzt, die auch Bezüge der dargestellten musikalischen Sachverhalte zur bildenden Kunst, Photographie, Architektur und Literatur herstellte. Hinzu traten ein Konzert und ein Film (Charlie Chaplin, *Modern Times*, 1936).

Grundlegend für die Referate war, nach den geistigen Grundlagen des Denkens Weberns zu fragen, das sich schließlich in der bei ihm äußerst strengen Materialordnung der Reihe manifestierte, aber auch nach den Auswirkungen dieses Denkens und Schaffens auf spätere Generationen und nicht nur im Bereich der Mu-

sik, sondern auch in der Literatur und in der bildenden Kunst.

Der erste der neun Beiträge ist ein sehr persönlicher Aufsatz des Komponisten Friedhelm Döhl (S. 5 ff.), der 1966 über die Reihentechnik bei Webern und deren Voraussetzungen promovierte, was dem Generalthema des Kongresses in idealer Weise entsprach: Der thematische Schwerpunkt sollte ja weder das Frühwerk, noch die wichtige Periode der freien Atonalität, sondern die letzte, zwölftönige Phase seines Schaffens sein. Döhl versucht im Rahmen eines Überblicks die Entwicklung des Schaffens Weberns und dessen wichtigste Anknüpfungspunkte, unter denen für das spätere Werk Goethes „Farbenlehre“, seine „Metamorphose der Pflanze“ und die Lyrik Hildegard Jones eine zentrale Rolle spielt, aufzuzeigen. Er tut dies in Reflexion seines eigenen Schaffens und stellt damit auch den latenten Einfluss heraus, den Webern nach wie vor, oft indirekt und sublim auf sein eigenes Werk ausübt.

Im Aufsatz „Zur Zwölftonmethode Arnold Schönbergs“ von Martina Sichardt (S. 49 ff.) wird zunächst die Entstehungsgeschichte der Reihentechnik bei Schönberg herausgearbeitet. Hierbei ist die Tatsache wichtig, dass dies ein mühsamer und langwieriger Prozess war: Nach reihentechnischen Ansätzen in den Skizzen zum Scherzo einer Symphonie von 1914/15 entsteht erst 1921 mit dem Praeludium der *Klaviersuite* op. 25 ein streng durchgearbeitetes Zwölftonstück. Erst 1923 ist die sichere Grundlage für groß angelegte zwölftönige Werke gelegt. Im Anschluss daran wird das geistige Fundament der Reihentechnik erläutert: Es ist die Vorstellung des musikalischen Raumes, die Schönberg durch das geistliche Gedicht *Seraphita* von Balzac in Verbindung mit der Philosophie Swedenborgs gewann. Abschließend werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Techniken bei Schönberg und bei Joseph Matthias Hauer dargestellt: Der entscheidende Unterschied bei Hauer ist der athematische, rhythmisch gleichförmige Satz, der allein durch die Reihentöne bestimmt wird, während bei Schönberg die Reihe lediglich das Grundmaterial der Themen und Motive darstellt, welche die Grundlage für eine motivisch-thematische Arbeit im traditionellen Sinne bilden.

Der Aufsatz von Robert Piencikowsky („Inschriften“, S. 70 ff.) versucht das Verhältnis

Ligeti und Xenakis' zum Serialismus herauszuarbeiten. Bei Ligeti, bei dem das serielle Verfahren so gut wie keine Rolle spielt, versucht der Autor diesen Nachweis anhand einer missglückten, aber stark beachteten Analyse Ligetis von Boulez' *Structure 1 a* zu führen, die 1958 in der Zeitschrift *Die Reihe* erschien. Bei Xenakis, der serielle Techniken zwar gelegentlich, dann aber kaum konsequent anwendet, liefert der Autor diesen Nachweis anhand des Intermezzo-Teils seiner Komposition *Metastasis*. Martin Zenck („Th. W. Adorno – Stephan Wolpe – Karel Goeyvaerts“, S. 84 ff.) beschäftigt sich mit der schöpferischen Webern-Rezeption zwischen 1941 und 1953. Barbara Zuber („Logik und Organismus. Anton Weberns Synthesedenken und Morphologie der Reihenkomposition“, S. 108 ff.) versucht, die scheinbare Gleichsetzung Weberns der Grundreihe mit der „Urpflanze“ und die verschiedenen Reihenpermutationen und deren Anwendung im musikalischen Satz mit der „Metamorphose der Pflanze“ im Sinne der Morphologie Goethes kritisch zu diskutieren.

Die letzten drei Aufsätze beschäftigen sich interdisziplinär mit seriellen Ordnungsprinzipien in der bildenden Kunst (Hans Burkardt, S. 134 ff.), in der experimentellen Dichtung (Chris Bezzel, S. 153 ff.) und bei sprachlichen Erscheinungen (Johannes Fehr, S. 177 ff.). Ein Anhang (S. 197 ff.) mit der Liste der Exponate der Ausstellung, auf die ausgewählte Abbildungen folgen, das Konzertprogramm, die Abbildungsnachweise und ein Personenregister runden den Band ab.

(August 2006)

Rainer Boestfleisch

*SOPHIE FETTHAUER: Musikverlage im „Dritten Reich“ und im Exil. Hamburg: von Bockel Verlag 2004. 586 S. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 10.)*

*NINA OKRASSA: Peter Raabe. Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der Reichsmusikkammer (1872–1945). Köln u. a.: Böhlau Verlag 2004. IX, 456 S., Abb.*

Mit wissenschaftlichen Publikationen kann die „öffentliche Aufmerksamkeit“ gelenkt werden. Untersuchungsgegenstände gelangen aus dem „kulturellen Archiv“ ins „kulturelle Gedächtnis“. Damit ist eine gewisse Kanonisierung verbunden (vgl. *Aufmerksamkeiten*).