

mehrheitlich der These, eine Geschichte des musikalischen Satzes ließe sich schreiben als eine Geschichte der Dissonanzbehandlung – die bemerkenswerterweise übereinstimmt mit einer maßgeblichen Position der historischen Satzlehre im gegenwärtigen Diskurs um die Bedeutung von Satzmodellen. Im Detail hat bereits Hubert Moßburger in seiner Studie *Poetische Harmonik in der Musik Robert Schumanns* (Bonn 2005) dieser These anhand des Schaffens Robert Schumanns Raum gegeben.

Besonders überzeugend argumentiert Keil in seinem Kapitel über Kepler, wenn er Bereiche wie die pythagoreische Zahlenwelt und die Proportion des Goldenen Schnitts mit der Affektenlehre des frühen 17. Jahrhunderts verknüpft. Querverweise von der Gnosis und Theosophie des späten 19. Jahrhunderts zum Schaffen Arnold Schönbergs und zum „englischen Debussy“ Cyrill Scott wirken nachvollziehbar, die Kontextualisierung der Ur-satz-Theorie Heinrich Schenkers (S. 208) hingegen ist weniger überzeugend, zumal Schenker ausweislich nie esoterische Kontakte hatte. Problematisch ist in diesem Kontext das Adorno-Kapitel des Buches, das in erster Linie – den Prämissen des Autors folgend – dem fragmentarischen Beethoven-Buch Adornos gewidmet ist (warum nicht den *Dissonanzen?*): Keil versteht es in erster Linie als gescheitertes Hegel-Buch und wird an dieser Stelle vom aktuellen Diskurs um die Bedeutung der Beethoven-Fragmente als finale Entwicklungsstufe der Ästhetik Adornos abgehängt.

Die Schlusskapitel des Buches wiederum hätten auch einer Einleitung in die von Keil ausgebreitete Thematik gereicht: Das Kapitel „Die Stimme aus dem Jenseits“, das sowohl beziehungsweise (als auch gelegentlich beziehungslos) in einer Tour de force von Rossinis *Tancredi* über Genderfragen in der Opernbesetzung, Altgriechisch und Platons *Symposion* den zunehmenden Verlust von Variantenreichtum, von Bedeutungsvielfalt und Offenheit beklagt, führt ebenso in Keils Thematik der vielfältigen Dichotomie von Harmonie und Dissonanz ein wie seine abschließende Darstellung zu „in der Musikästhetik gelegentlich dilettierenden Philosophen“ im 20.

Jahrhundert, das Arbeitsrichtungen der amerikanischen verwurzelten New Musicology in ein rechtes Licht setzt. Das ambitionierte letzte Kapitel „Leonores Flaschenpost“, dessen Titel bereits die Verschmelzung zweier zentraler Perspektiven des Autors – Beethoven und die Musikästhetik im 20. Jahrhundert – andeutet, versöhnt in seinem Weitblick.

(Oktober 2012)

Birger Petersen

*STEFANIE RAUCH: Die Arbeitsweise Arnold Schönbergs. Kunstgenese und Schaffensprozess. Mainz u. a.: Schott Music 2010. 375 S., Abb. (Schott Campus)*

Während die Gesamtausgabe der musikalischen Werke Arnold Schönbergs mittlerweile vor dem Abschluss steht und Schönberg, wie man zuweilen hört, überhaupt als der quellenkundlich am besten „aufgearbeitete“ Komponist des 20. Jahrhunderts gilt (mindestens die Ausgaben der Briefe und Schriften, von denen noch Wesentliches zu erwarten ist, wären von diesem Urteil auszunehmen), weckt eine monografische Studie, welche sich der „Arbeitsweise“ Arnold Schönbergs widmet, hohe Erwartungen, aber auch gewisse Zweifel, wie dieses Vorhaben auf relativ begrenztem Raum überhaupt gelingen kann. In der Gesamtausgabe sind in zunehmendem Maße (angefangen in den achtziger Jahren, etwa in den Bänden von Christian Martin Schmidt) Skizzen und Entwürfe nicht allein aufbereitet und präsentiert, sondern auch analysiert und interpretiert worden. Auch an grundsätzlichen Überlegungen zu Schönbergs musikalischer „Werkstatt“, so bei Schmidt oder in neuerer Zeit bei Ullrich Scheideler, Ulrich Krämer und Joseph Auner, fehlt es nicht. Stefanie Rauch ist dieses Forschungs-niveau wohl bewusst, und es ist für sich eine erstaunliche Leistung, diesen gesamten Komplex an Quellen (die Autorin zählt 3.200 Seiten Material), editorischer Aufbereitung und philologischer Reflexion einmal im Zusammenhang gesichtet und einen begründeten eigenen Standpunkt gefunden zu haben. Auch weite Teile der Schönberg-Literatur werden

akribisch bearbeitet, im gegebenen Rahmen perspektiviert und (vorsichtig) kommentiert, wobei sich wie oft in solchen Fällen die interessantesten Statements zum Teil in den Fußnoten finden.

Der Hauptteil der Arbeit behandelt nicht weniger als rund zwei Dutzend Werke Schönbergs in gesonderten (Kurz-)Darstellungen. Eines der auffälligsten Ergebnisse ist, dass Schönbergs Arbeitsweise sehr disparat war: Während die Klavierlieder „von vorne nach hinten“ komponiert wurden – oft, wie von Schönberg 1912 selbst beschrieben, ausgehend von der Initialzündung der ersten Textworte –, entstanden größere Werke wie *Pelleas und Melisande* op. 5 „versatzstückhaft“, d. h. mit Blick auf ganz verschiedene Abschnitte oder Problemstellen nacheinander bzw. parallel. Diese Vorgänge können im Einzelnen überaus komplex sein, wie hier an zahlreichen Beispielen deutlich wird; einen Extremfall bildet die jahrzehntelange (und letztlich abgebrochene) Entstehungsgeschichte von *Moses und Aron*, wo ja zusätzlich die Ebene des selbst verfertigten und noch während der Komposition laufend revidierten Textbuchs zu berücksichtigen ist. Schon ein frühes Beispiel wie die *Kammersymphonie* op. 9 illustriert, wie wenig Halt scheinbar verlässliche Kategorien wie „Skizze“ und „Erstniederschrift“ geben können, wenn etwa Erstniederschriften abbrechen, revidiert oder verworfen werden (und so nachträglich den Status einer Skizze erlangen) oder umgekehrt eine gelungene Skizzierung unversehens wieder auf die Ebene der Erstniederschrift zurückführt. Dass die Reihenfolge der Entstehung von Sätzen oder Einzelstücken nicht mit der „finalen“ Abfolge im veröffentlichten Werk übereinstimmen muss (wie z. B. bei op. 10 oder op. 21) oder dass die Wiederaufnahme einer längere Zeit unterbrochenen Arbeit wie der an den *Orchestervariationen* op. 31 besondere Probleme bereitet, ist natürlich im Einzelnen nicht neu. Die Vorgänge aber auf dem gegebenen Stand der Forschung zusammengefasst und weitergedacht, auch auf relativ knappem Raum vergleichend gegenübergestellt zu haben, das ist ein hoch zu veranschlagendes Verdienst. Generell möchte Stefa-

nie Rauch Schönberg vom Vorwurf abstrakten „Konstruierens“ freisprechen: Auch die dodekaphonen Werke nehmen von konkreten klanglichen Vorstellungen ihren Ausgang, und dort, wo in der Tat handwerklich-technische Materialien (Reihentabellen u. dgl.) dominieren, so bei den späten Werken op. 41 und op. 45, gehen sie der eigentlichen Komposition voraus, sollen dem Komponisten vorab „die Reihe zugänglich machen“ (S. 296).

Natürlich bleiben bei einer Arbeit von diesem Anspruch methodische Probleme, die hier nur ansatzweise zu diskutieren sind. Stefanie Rauch schreibt selbst, dass zwischen der „gedanklichen Dimension“ des Komponierens und den erhaltenen schriftlichen Quellen immer ein schwer zu vermessener Abstand bleibt. Das Anliegen, Schönberg aus dem Dunstkreis der „Genieästhetik des 19. Jahrhunderts“ herauszuholen (wie es zuweilen etwas pauschal heißt), d. h. von Mystifizierungen zu befreien, die er selbst in erheblichem Maße betrieben hat, ist aller Ehren wert. Es fragt sich jedoch, wieweit eine quellenkundliche Arbeit dies überhaupt leisten kann. Dass ein Komponist ein bestimmtes Problem in seine Details zerlegt, „bis es sich zu seiner Zufriedenheit lösen ließ“ (S. 299), macht ja die Arbeit an sich nicht weniger erstaunlich. Andererseits ist mir nicht ganz plausibel geworden, welchen Beitrag hier die von Stefanie Rauch in den reflektierenden Abschnitten herangezogene Kreativitätsforschung leisten könnte – so sehr der Zugang „frischen Wind“ in die verstaubten Gefilde der Philologie zu bringen verspricht. Ob Schönberg von „Intuition“ spricht oder die neuere Schaffenspsychologie von internalisierten Automatismen, ändert in der Sache ja nicht viel – nur die Ebene der Beschreibung wechselt. Eher müsste man wohl genauer fragen, *welcher Art* denn die Probleme sind, mit denen der Komponist sich da herumschlägt – die kompositorische Arbeit „löst“ ja nicht einfach Aufgaben wie etwa die Mathematik. Diese Art ästhetische Vertiefung, für die etwa Reinhold Brinkmann im B-Band seiner *Pierrot lunaire*-Edition ein herausragendes Beispiel gegeben hat, erforderte natürlich einen

ganz anderen Zuschnitt der Arbeit, spricht: eine stärkere Selektion des Materials. Stefanie Rauch setzt zwar gewisse Schwerpunkte: Mit einem statistischen Verfahren, das auf die gängige Periodisierung von Schönbergs Œuvre projiziert wird, sollen besonders markante bzw. kritische Punkte seiner Entwicklung identifiziert werden. Im Ergebnis bleiben jedoch so viele Werke und so viele Materialien zu berücksichtigen, dass ästhetische Begründungen für kompositorische Entscheidungen im Einzelfall nicht immer transparent werden. Jedoch wären die genannten Vorzüge einer vergleichenden Gegenüberstellung sehr verschiedener „Fälle“ anders wohl kaum zu haben gewesen. Und so ist die musikalische Schönberg-Philologie noch lange nicht an einem Ende, hat aber eine bedeutende Arbeit hinzugewonnen.

(Oktober 2012)

Andreas Meyer

*ALEXANDER SAIER: Rhythmuswahrnehmungen im musikalischen Kontext. Zum Hören komplexer rhythmischer Strukturen in Abhängigkeit von ihrer musikalischen Realisation – orientiert an Werken Carl Orffs. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2011. XI, 491 S., Abb., Nbsp. (Osnabrücker Beiträge zur Musik und Musikerziehung. Band 19.)*

Noch 1988 kritisierte Jonathan D. Kramer in *The time of Music*, dass die empirische Rhythmusforschung an allzu einfachen Beispielen ausgerichtet sei. Alexander Saier entwickelt in seiner Dissertation einen Versuchsaufbau, durch den die Perzeption rhythmischer Komplexität empirisch beschreibbar werden soll. In einem ersten Schritt nahmen die Probanden Klassifikationen verschiedener Rhythmen vor (nach einem einfachen Schema von Gefallensgraden). In einem zweiten Schritt sollte dann die nicht nur ästhetisch, sondern auch kognitiv höhere Attraktionskraft relativ komplexer rhythmischer Figuren nachgewiesen werden. Beim freien Nachspielen der Rhythmen werden komplexere Detailfiguren von den Probanden stärker erinnert

und bleiben in deren individuellen Varianten präsent. Dabei ergab sich das Problem, dass die Probanden oftmals zu große Scheu vor diesem aktiven Nachspielen besaßen. Die reduzierte Anzahl verfügbarer Beispiele musste zudem durch eine Expertengruppe den ursprünglich vorgespielten Rhythmusexzerpten wieder zugeordnet werden (da diese Relation aufgrund der teilweise starken Abweichungen von den Originalen keineswegs selbstverständlich war).

Dieser Versuchsanordnung wird ein ausführlicher Theorieteil vorangestellt, der allerdings ganz verschiedenartige Konzepte rhythmischer Komplexität zusammenführt: „Unter dem Begriff der ‚Komplexität‘ ist in dieser Hinsicht alles zu verstehen, das über die monotone Struktur eines Rhythmus hinausgeht.“ (S. 9) So erzeugen Mikrotiming-Phänomene, mit denen vor allem die Musikethnologie ständig konfrontiert ist, Komplexität durch performative Abweichungen von den digitalen Relationen 1:2 und 1:3 der europäischen Notenschrift. Aus Sicht einer systematisch-empirischen Rhythmusforschung dagegen sind bereits einfache Kompositionen, die auf diesen Relationen basieren (und sie in Tonhöhenzusammenhänge überführen), als komplex zu bezeichnen. Aus Sicht der historisch-analytischen Rhythmustheorie wiederum ist es vor allem die Kombination und Ausweitung der Basisrelationen durch Hemiolen oder Synkopierungen, die rhythmische Komplexität generiert. Nur dieser letzte Punkt jedoch wird von den Rhythmusfiguren abgedeckt, die Saier seinen Experimenten zugrunde legt. Die selbst komponierten bzw. kompilierten Beispiele besitzen dabei keinen direkten Bezug zu den Kompositionen Carl Orffs – mit ihnen soll aber die Annahme besonders günstig vor einem Hintergrund metrischer Einförmigkeit wahrnehmbarer rhythmischer Devianzen bestätigt werden (S. 83), die eher Orffs Stilmitteln als etwa der maximalen Komplexität eines Brian Ferneyhough entspricht. Dabei ergab sich als interessantes Nebenergebnis, dass – zumindest für Saiers europäische Probanden – die Orientierung an einem (mitgezählten oder getappten) me-