CHRISTIAN RAFF: *Gestaltete Freiheit. Studien zur Analyse der frei atonalen Kompositionen Arnold Schönbergs – auf der Grundlage seiner Begriffe*. Hofheim: Wolke Verlag 2006. 328 S., Nbsp. (sinefonia 5.)

Seit einigen Jahren wird in der Musiktheorie erneut die Frage nach der Selbstverortung des Faches zwischen Historie und Systematik thematisiert. Zu dieser Diskussion einen Beitrag zu leisten, ist das erklärte Ziel der Tübinger Dissertation von Christian Raff. Als ihren Gegenstand wählt sie Arnold Schönbergs Kompositionen aus der Phase der freien Atonalität, insbesondere die *Lieder* op. 14 und op. 15 sowie die *Klavierstücke* op. 11 und op. 19. Deren detaillierte Analysen machen den Hauptteil der Arbeit aus, wobei es dem Verfasser erklärtermaßen darum zu tun ist, die genannten Werke im Sinne eines historischen Ansatzes anhand von Schönbergs eigenen analytischen Kategorien zu erschließen (S. 10 f.). Dass diese allerdings „im wesentlichen der Zeit nach 1930 entstammen, vergleichbare Quellen für den Zeitraum der freien Atonalität [...] weitgehend fehlen“ (S. 11), stellt das methodische Grundproblem einer solchen Herangehensweise dar. Es wird, um es vorwegzunehmen, vom Autor nicht gelöst. Die im ersten Teil der Arbeit entfalten kategorialen Grundlagen der Analysen entstammen überwiegend Schönbergs Lehrwerken aus amerikanischer Zeit, den fragmentarischen Schriften *Zusammenhang*, *Kontrapunkt*, *Instrumentation*, *Formenlehre* und *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung* sowie späteren Schriften aus dem Schülerkreis.

Die zentrale Frage ihrer Übertragbarkeit auf eine frühere Schaffensphase jedoch wird nur unzureichend behandelt: Es bleibt bei Mutmaßungen (S. 169), Glaubenssätzen (S. 9), unkritischen Rückgriffen auf Selbstinterpretationen und andere Aussagen a posteriori (z. B. auf Schönbergs in vieler Hinsicht interpretationsbedürftigen Brahms-Aufsatz, auf Anton Weberns Vorträge und auf die Schriften Josef Rufers und Erwin Ratz') und beim – logisch zirkelhaften – Rekurs auf die Kompositionen. Da auch die Differenz zwischen Schönbergs künstlerischer und pädagogischer Praxis unberücksichtigt bleibt und die – quellenmäßig tatsächlich durch nichts zu belegende – Annahme einer zeitlebens gültigen Ausrich-

tung an den Maximen von Zusammenhang, Logik und Fasslichkeit die Analysen leitet (S. 172), drängt sich der Verdacht auf, es sei dem Autor mit seinen methodischen Aspirationen nicht sehr ernst. Auch wird die neuere Literatur (ab ca. 1990) kaum und die anglo-amerikanische gar nicht zur Kenntnis genommen, was nicht wenig zum Eindruck des forschungsgeschichtlich Altbackenen beiträgt.

Der eingangs erhobene Anspruch eines „historischen Ansatzes“ (S. 11) jedenfalls wird von der Arbeit geradezu konterkariert. Was bleibt, ist eine Sammlung handwerklich solider und teilweise außerordentlich detaillierter Analysen, für deren Nachvollzug man allerdings vom selbstzweckhaften Wert solcher Untersuchungen überzeugt sein sollte.

(Dezember 2006) Markus Böggemann

ERNST TOCH: *Die gestaltenden Kräfte der Musik. Eine Einführung in die Wirkungsmechanismen von Harmonik, Melodie, Kontrapunkt und Form. Mit einem biographischen Essay von Lawrence WESCHLER. Aus dem amerikanischen Englisch von Hermann J. METZLER*. Hofheim: Mirliton im Wolke Verlag 2005. 286 S., Nbsp.

Weniger zu rezensieren als mit Freude anzuzeigen ist die deutsche Übersetzung von Ernst Tochs 1944 an der Harvard University gehaltenen Vorträgen, die erstmals 1948 unter dem Titel *The Shaping Forces in Music* in New York erschienen und in der Folge mehrfach wieder aufgelegt wurden. Ursprünglich für ein nicht-spezialisiertes Publikum konzipiert, bieten sie dennoch einen substanziellen Einblick in das kompositorische Denken im Allgemeinen und das des Verfassers im Besonderen. Tochs Orientierung am Primat der melodischen Linie, die ihn als Exponenten der Avantgarde der zwanziger Jahre ausweist und die schon seine *Melodielehre* von 1923 bezeugt, prägt auch sein zwanzig Jahre später entstandenes theoretisches Hauptwerk. Wobei freilich die Theorie sehr gemäßigt daherkommt: Der Autor will weniger beweisen als vielmehr plausibel machen, am Einzelfall ein Allgemeines erhellen. Wer also eine geschlossene Darlegung kompositorischer Maximen erwartet, wird enttäuscht werden. Diese Enttäuschung wird jedoch mehr als aufgewogen durch (mit annähernd 400 Notenbei-

spielen üppig illustrierte) luzide Bemerkungen aus der Sicht eines Komponisten u. a. zu Fragen der Organisation von Horizontale und Vertikale, zur „Kunst der Verbindung“ (S. 180 ff.) von Formteilen und zur Gestaltung von „Anfang und Ende“ (S. 222 ff.) einer Komposition. Es geht mithin um Elementares, das zwar überwiegend anhand von Beispielen des 18. und 19. Jahrhunderts (grosso modo zwischen Bach und Strauss) behandelt wird, das aber in der Art seiner Behandlung vielfache Anregungen für analytische Perspektiven auf die Musik der klassischen Moderne (und möglicherweise auch darüber hinaus) bietet.
(November 2006) Markus Böttgermann

CLAIRE TAYLOR-JAY: *The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith. Politics and the Ideology of the Artist. Aldershot u. a.: Ashgate 2004. VIII, 225 S., Abb., Nbsp.*

Claire Taylor-Jay, senior lecturer der Roehampton University London, beleuchtet in ihrer Studie zu drei Künstleroperen des beginnenden 20. Jahrhunderts wesentliche Stationen der deutschen Geschichte dieser Jahre: *Palestrina* reicht ins späte Kaiserreich zurück, *Jonny spielt auf* entstand während der ‚goldenen‘ Zeit zwischen Hyperinflation und Weltwirtschaftskrise, *Mathis der Maler* am Beginn der NS-Diktatur. Zugleich markieren die drei Werke Einschnitte im Umgang mit der Moderne: Pfitzner sei „affected by the alterations in the aesthetic landscape brought about by modernism“, Kreneks Oper sei „written when the embracing of modern life was at its height“, die von Hindemith „came during the period of backlash against this phenomenon“ (S. 23). Im Schwerpunkt untersucht die Autorin Modelle vom Verhältnis des Künstlers zur Gesellschaft im Umkreis der zeitgenössischen Politik.

Sie beginnt mit einem historischen Überblick. Die Einleitung ist kenntnisreich angelegt, aber im Detail zu grob gerastert; man vermisst (auch später) eine gründliche Auswertung von Quellen und Literatur. Taylor-Jay gibt oft nur Schlagworte als Anhaltspunkte, für das, was sie anstrebt, reichen 34 Seiten nicht aus. Um zwei Beispiele zu nennen: Nicht alle „composers needed to look for new ways to earn a living“, um auf „the decline of [...] patronage at the end of the eighteenth century“ zu reagieren

(S. 2) – hier wären aus dem Untersuchungszeitraum etwa die höfischen Angestellten Richard Strauss und Max Reger zu nennen; Musik ‚für das Tagesgeschäft‘ und ‚für die Ewigkeit‘ ist nicht immer zu trennen und konnte überlappen. Der Schluss der Einleitung widmet sich der Frage, ob Künstleropern autobiografisch gelesen werden dürfen. Taylor-Jay favorisiert die Deutung, dass der empirische Komponist im fiktionalen Künstler nicht sich selbst darstelle, sondern nur ein Rollenbild konstruiere, das aber die Konstruktion des Rollenbilds seines Urhebers veranschauliche.

Pfitzners *Palestrina* schließt Taylor-Jay mit Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* als Dokument des politischen Konservatismus kurz (wozu die Arbeiten von Hermann Kurzke lesenswert gewesen wären). Manns ‚Unpolitisches‘ charakterisiert sie als „not only ‚nonpolitical‘, but ‚suprapolitical““ (S. 47). Wenn Mann das Konzil als ‚politisch‘ beschrieb, so liest die Autorin *Palestrina* als Verkörperung des Unpolitischen, von der Gesellschaft getrennt Lebenden (S. 53), der in Szene 5–6 des I. Aktes akzeptiert „that his artistic calling makes it necessary for him to live apart from other mortals“ (S. 55). Die sechste Szene ist für Taylor-Jay die Schlüsselszene: Durch seine Eingriffe in die einmontierten *Palestrina*-Zitate verquicke Pfitzner dessen Idiom mit seiner eigenen Musik, „thereby inscribing himself into that music“ (S. 60). Wenn er *Palestrina* als Genie darstelle (S. 62–66), meine er also auch sich selbst. Dass Pfitzner einen Italiener als Projektionsfläche wählte (wogegen die Konzilszenen andere Nationen unvoreilhaft porträtierten), erklärt die Autorin etwas bemüht mit dessen Status als Unpolitischen: „his separation from society makes him suprapolitical, and his own nationality is therefore irrelevant“ (S. 81). Pfitzner habe mit *Palestrina* gezeigt, wie er sich und seine Stellung zur Gesellschaft idealiter vorstelle: „a kind of wish-fulfilment“, das im Diskurs des Unpolitischen und in der Musik konservative Ideen darstelle, deren vom Komponisten erträumte Anerkennung jedoch nur im fiktionalen Rahmen der Oper gelinge.

Ein ähnliches Modell erkennt Taylor-Jay in *Jonny spielt auf*, doch ziehe Krenek einen anderen Schluss (S. 132). Ihn setzt sie in Verbindung mit Paul Bekkers – von ihr mehr zitiertem als diskutiertem – Wort von der „gesellschaftsbildenden Kraft“ der Musik. Die Polari-