

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 Unpolitischem: „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-

tät von Jonny und Max bedeute den Kern der Oper, ihr Verhältnis zum Mythos des Amerikanismus, den musikalisch der ‚Jazz‘ als „symbol for America“ (S. 104) vertritt, ihren Konflikt. Der Amerikaner Jonny stehe für die Interaktion mit der Gesellschaft, der Europäer Max für die Isolation der Berg- und Gletscherwelt. Max sei zugleich die Parodie der „stereotypical Romantic artist figure, out-of-date and slightly ridiculous“ (S. 114), und ein Bild des künstlerischen Modernisten: scheinbare Gegensätze, die in der Ästhetik des Exklusiven konvergieren. Während Jonnys Musik ihr Publikum erreiche (S. 119), gelinge Max das nicht mehr, der den Kontakt zur Welt abreißen ließ. Schließlich zeige Krenek, wie Max auf dieses Dilemma reagiere, „how the classical composer becomes converted to the ways of the modern world“, und in die Gesellschaft zurückfinde (S. 136). Jonny und Max deutet Taylor-Jay als zwei Rollenbilder, mit deren Positionen Krenek experimentierte. Doch unterscheide sich Kreneks utopischer Wunschtraum von Pfitzners insofern, als es Krenek gelinge, durch die ‚Jazz‘-Elemente sein Ideal des Komponierens in Interaktion mit der Gesellschaft und in Hinwendung zum Amerikanismus-Mythos auch real einzulösen.

Zuletzt wendet die Autorin sich Hindemiths *Mathis* zu. Dessen Deutung als Ausdruck der ‚inneren Emigration‘ unterzieht sie einer Neubewertung, um zu zeigen „that elements of the opera resonate strongly with contemporary political thought“ (S. 144). Ein kursorischer Überblick zeigt ‚sozialistische‘ Ideologeme im Nationalsozialismus und führt zu Hugh Ridleys Bild eines Hufeisens, in dem „the extremes are closest to each other and [...] the centre [...] is out of touch with the extremes“ (S. 150). Das bedeute eine überlappende Grauzone zwischen ‚linkem‘ und ‚rechtem‘ Rand. Hier hätte man sich eine sorgfältigere Argumentation gewünscht, denn wieder werden komplexe Sachverhalte so vereinfacht, dass sie auf wenigen Seiten anzureißen sind. Hindemiths Ästhetik, fährt die Autorin fort, sei ähnlich diffus; „elements of his beliefs seem conservative, even reactionary, while others have been aligned with left-wing ideologies“ (S. 154). Die Diskussion der *Unterweisung im Tonsatz*, insbesondere der Kategorie des Natürlichen, lässt sie folgern, hier suche Hindemith Anschluss an „a cultural heritage which at this

time was also being used politically [...] and links him to a politically reactionary discourse“ (S. 157). Das sind thesenhaft zugespitzte Formulierungen, die die Autorin später relativiert: Immerhin wären Intention und Rezeption zu trennen, wie ein Seitenblick auf Béla Bartók gezeigt hätte. Im Resultat verortet Taylor-Jay Hindemith in der Grauzone „where the ideologies of left and right overlapped“ (S. 162). *Mathis* deutet sie nicht als Protokoll des Rückzugs, sondern als Dialog mit der Gesellschaft (S. 165): Der Protagonist stelle seine Kunst in den Dienst des „Volks“. Eindrucksvoll dokumentiert sie (wie 2001 bereits Jürg Stenzl) Reflexe der NS-Rhetorik im Libretto (S. 172), wogegen andere Thesen (religiöse Musik als „Gebrauchsmusik“, S. 171) unausgereifter wirken. Die Frage, ob *Mathis* autobiografische Züge trage, führt Taylor-Jay abermals zum Modell der ideologischen Grauzone; Hindemiths Kontakte mit NS-Stellen deutet sie zum Teil, aber eben nicht nur als Opportunismus (S. 188). Weit über Hindemith hinaus erweist sich das Dilemma des unscharfen Begriffs der ‚inneren Emigration‘: tatsächlich eine Reihe von „uncomfortable questions“ (S. 181). Taylor-Jays Lösung liegt darin, Hindemith eine Entwicklung zu attestieren: „a man who at first thought the Nazis shared his own vision of an ideal society, and who was only later disabused of this belief“ (S. 192). Übrigens: Eine interessante Stelle scheint mir der Schluss des Vierten Bildes zu sein, und je nach dessen Deutung wären diese Thesen zu hinterfragen. Macht es nicht stutzig, *Mathis* singen zu hören: „Aus Ketten wolltest du die Brüder befreien. [...] Und was bist du gewesen? Ein unzufriedner Maler, ein mißratener Mensch. [...] Gib auf.“ Oder ist das Zufall?

Vor allem die Wahl der untersuchten Beispiele macht die Studie zu einer lesenswerten Beschäftigung mit der Künstleroper des beginnenden 20. Jahrhunderts. Trotzdem bleiben einige Wünsche offen: insbesondere ein stärkerer Bezug zu den Quellen, weiter gehende Auswertung der neueren Literatur (es ist schade, dass Taylor-Jay Andreas Eichhorns Buch über Bekker nicht abgewartet und das von Vera Baur übersehen hat; bei der kursorischen Diskussion von Hitlers Weltanschauung sind weder Ludolf Herbst noch Ian Kershaw erwähnt), ausführlichere Integration des politischen und musikalischen Umfelds und intensive-

rer Bezug zum Notentext. Die zitierten Quellen sind nicht immer gleich sorgfältig ausgewertet. Otto Ursprungs Aussage, Palestrinas Musik sei „überweltlich“, fehlt in der Formulierung „stands [...] over place“ der metaphysische Überbau und ist als „supranational“ nur eingeengt gedeutet (S. 82): Wäre sie nicht besser als ‚otherworldly‘ wiedergegeben, und hätte sich dann nicht eher ‚supranatural‘ angeboten? (Generell fällt auf, dass Taylor-Jay im Zweifelsfall ihre Quellen eher politisch deutet als über Alternativen nachzudenken.) Solche Missgeschicke sind ebenso bedauerlich wie Versehen in der Schreibweise von Namen und Titeln, und sie wären durch ein gründliches Lektorat vermeidbar gewesen. Die Thesen sind trotzdem präzise formuliert, sie untermauern gängige Vorstellungen, revidieren sie oder fordern zur (durchaus kritischen) Diskussion heraus. Taylor-Jays Studie kann nicht das letzte Wort zu diesem Thema sein, aber sie ist ein praktikabler Ausgangspunkt.

(Dezember 2006)

Christoph Hust

MARCO FREI: „Chaos statt Musik“. *Dimitri Schostakowitsch, die „Prawda“-Kampagne von 1936 bis 1938 und der Sozialistische Realismus*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006. 342 S., Abb., Nbsp.

War der folgenreiche Verriss der Oper *Lady Macbeth von Mzensk* lediglich ein „Betriebsunfall der sowjetischen Kultur“ oder doch vielmehr die „Spitze des Eisbergs“ ihrer totalen Unterwerfung und neuen Disziplinierung nicht nur in der Musik? Marco Frei belegt mit einer Fülle von zeitgenössischen Dokumenten das letztere, nicht ohne sich hierbei bewusst zu werden, dass mit westlichen Begriffen und Denkgewohnheiten den Besonderheiten der Sowjetwelt jener Zeit nicht beizukommen ist. So beginnt er ihre ausführliche Beschreibung mit den Mechanismen der Presselenkung und Analysen, was unter Begriffen wie ‚kleinbürgerlich‘ oder ‚Volksfeind‘ in jenen 30er-Jahren – vom Westen kaum zur Kenntnis genommen oder gar von ‚Intellektuellen‘ wie Lion Feuchtwanger, Bernard Shaw, Romain Rolland oder Heinrich Mann gefeiert – durchaus verbrecherischen Charakters war, worüber sich Schostakowitsch nach dem Zeugnis seines Sohnes nichts vormachte.

Nicht nur politische Exponenten wie Bucharin als Chef der *Iswestija* oder Offiziere wie Marschall Tuchatschewski wurden Todesopfer jener staatlichen Gewaltorgie, sondern eben auch Künstler wie Isaak Babel, Ossip Mandelstam oder Wsewolod Meyerhold – ob Maxim Gorki wegen seines Eintretens für den angegriffenen Schostakowitsch zu Tode kam, ebenso Meyerhold, bleibt zu mutmaßen. Schostakowitsch blieb am Leben – aber unter welchen Kompromissen? Nach der verbotenen *Lady* und abgesehen von der Offenbachiade *Moskwa Tscherjomuschki* komponierte er keine Oper mehr, dafür zehn teils nicht minder umkämpfte Sinfonien – doch in Angleichung an Forderungen des Sozialistischen Realismus? Oder in deren grotesk ausfallender „ästhetischer Übererfüllung“? Wo sprach er „sein eigenes Wort“, was verspottete er wo und mit welchen Mitteln? Posaune, Fagott, Holzschlagzeuge, aber auch Selbstzitate gerade aus verfemten Werken rücken in den Blick dieser umfassenden typologischen Analyse. Seine Gustav-Mahler-Nachfolge machte ihn sicher nicht beliebter, denn auch dieser zählte, wie im ‚Dritten Reich‘, in Sowjetrußland zu den Unerwünschten. Inwieweit blieb er den Forderungen des Sozialistischen Realismus doch nahe, wenn er die Mittel und Wege der westlichen Avantgarde – obschon selber radikalster Neutöner der ersten Stunde – für sich verwarf und Musik für sein Volk schrieb, wie es Tschaikowsky und Mussorgski getan hatten? Die Alternative ‚Staatskünstler oder Dissident?‘ hat uns ja weithin den Blick für ‚normalere‘ Fragestellungen an ein Komponistenwerk verstellt – von Marco Frei werden sie erneut versucht an jenem Komponisten, der bisher in Ost und West, wie seine Nachrufe belegen, nie durchschaut wurde.

(November 2006)

Detlef Gojowy

DAVID FANNING: *Shostakovich: String Quartet No. 8. Aldershot u. a.: Ashgate 2004. XIV, 185 S., Abb., Nbsp., CD (Landmarks in Music since 1950).*

Unter den Streichquartetten Dmitri Schostakowitschs das Achte als Schlüsselwerk („Landmark“) zu bezeichnen, gäbe es einen Grund schon in seiner Popularität, vor allem aber in seiner verbürgten Bestimmung zum eigenen Gedenken des Komponisten (die offiziöse Wid-