

gentlich gewichtigere Frage, welche gattungs-ästhetischen Konsequenzen die Anleihen bei Techniken des Musikdramas für die Ballettmusik des Opernkomponisten Tschaiowsky zeitigten, auch nur zu stellen. Eine Kontextualisierung der besprochenen Werke im Rahmen des Musiktheaters – über pauschale Bezüge auf Webers *Freischütz* und Wagners *Ring des Nibelungen* hinaus – hätte zweifellos zu weiterreichenden analytischen Befunden geführt, als es die cursorische, gleichsam hermetische Betrachtung der Ballette ermöglicht. Auch wäre durchaus bedenkenswert, in welchem Zusammenhang die von Rothkamm vorgenommene Aufteilung in Charaktertanz, Pantomime und „Pas-Musik“ oder die überzeugend diagnostizierten Anleihen bei rezitativen Techniken mit den zeitgleichen Opernkonventionen bis hin zur „solita forma“ stehen könnten.

Die von musikalischen Quellen ausgehende induktive Methode erscheint angesichts des musikwissenschaftlich-gattungsgeschichtlichen Interesses des Autors durchaus angemessen, umso mehr, als den Notentexten in dezidiert tanzwissenschaftlichen Studien meist nur nachrangige Bedeutung beigemessen wird. Zwar lässt sich durch eine Konzentration auf die musikalische Ebene das – bei jeder Tanzanalyse virulente – methodische Problem, die choreografische Dimension und körperliche Präsenz mitsamt der Differenzierung von tänzerischer Virtuosität und mimetischem Ausdrucksgehalt analytisch zu greifen, schwerlich lösen. Es sei jedoch abschließend nochmals nachdrücklich darauf hingewiesen, dass sich Rothkamm einer musikwissenschaftlichen Forschungsliteratur gegenübergestellt sah, die mit dem Ballett eine zentrale Gattung des 19. und 20. Jahrhunderts weitgehend ignorierte. Und daran, dass originäre Ballettmusik der beiden vergangenen Jahrhunderte, trotz aller Ausfransungen insbesondere beim modernen Tanztheater, tatsächlich als Gattung ernst genommen werden muss, dürfte spätestens nach der Lektüre von Rothkamms übersichtlich gestalteter und mit erstmalig faksimilierten Quellen reich ausgestatteter Publikation kein Zweifel mehr bestehen.

(Dezember 2012)

Ivana Rentsch

Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel der DDR. Hrsg. von Nina NOESKE und Matthias TISCHER. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2010. 195 S., Abb., Nbsp. (KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft. Band 7.)

IRMGARD JUNGSMANN: Kalter Krieg in der Musik. Eine Geschichte deutsch-deutscher Musikideologien. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2011. 182 S. (KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft. Band 9.)

Dass Materialstand und Ideologie, Kunstdiskurs und politische Rahmenbedingungen in einem engen Verhältnis zueinander stehen (ohne einer permanenten politischen Bevormundung das Wort reden zu wollen), scheint Konsens zu sein. Das Gegenteil zu behaupten wäre selbst ideologieverdächtig. Die beiden zu besprechenden Schriften nähern sich der Frage nach gesellschaftspolitischen Faktoren, die das musikalische Schaffen mitbestimmen, auf unterschiedlichen methodischen Wegen. Beiden Büchern gemeinsam ist die Intention, Vorurteile bei der Beschäftigung mit der Musik aus der DDR abzubauen. Irmgard Jungmann spürt – überaus mutig und nicht selbstverständlich – darüber hinaus ideologische Paradigmen innerhalb des Wechselverhältnisses Musik – Politik nicht nur in der DDR, sondern auch in der BRD auf.

Der Sammelband von Nina Noeske und Matthias Tischer ist im besonderen Maße methodologisch bedeutsam. Das Vorwort hält, was es expressis verbis verspricht: Bevor unser Fach sich weiterhin mit Phänomenen des Musiklebens der DDR beschäftigt, haben wir innezuhalten und uns klarzumachen, was denn eigentlich unser Erkenntnisobjekt ist, wie wir uns ihm nähern und wie wir es rekonstruieren und somit: konstruieren. Damit reiht sich die Publikation gut in die Reihe der Veröffentlichungen zur Musikgeschichte der DDR ein, die in den letzten Jahren, vor allem durch (vergleichsweise) junge Musikwissenschaftler aus Ost- und Westdeutschland und dem anglo-amerikanischen Raum, die methodologische Latte bei der Beschäftigung mit diesem Thema sehr hoch legten. Gerade die Reihe *KlangZeiten. Musik,*

Politik und Gesellschaft ist hier grundsätzlich vorbildhaft (die Einschränkung wird bei Jungmanns Buch relevant).

Während Tischer in seinem einführenden Beitrag auf das „Wechselverhältnis“ zwischen „Politik und Kultur“ (S. 5) rekurriert und u. a. die Gefahr beschreibt, das musikalische Kunstwerk in der Ergründung musikalischer Kunst zu übersehen, kommt Elaine Kelly auf historiografische Unzulänglichkeiten bei der Beschäftigung mit dem Musikleben der DDR zu sprechen: Sie weist folgerichtig auf die Gefahr hin, allzu sehr in offiziellen SED-Parteiodokumenten ein Spiegelbild des sozio-kulturellen Ist-Zustandes zu sehen (man könnte anfügen, dass solche Quellen oftmals eher den Soll-Zustand dokumentieren). Günter Mayer differenziert in seinem Beitrag Unterschiede zwischen den Fundamenten marxistischer und realsozialistischer Musikhistoriografie. Er reflektiert notwendigerweise die nur scheinbar triviale Einsicht, dass man etwas erst dann widerlegen kann, wenn man das zu Widerlegende zur Kenntnis genommen und verstanden hat. Sätze wie: „Die Parteinarbeit für die sozialistischen Ziele der DDR war nicht gleich Anpassung“ (S. 22) werden, genauso wie die sachlichen Ausführungen zum Bitterfelder Weg, zu einer Wohltat im kritischen Umgang mit scheinbaren Dogmatismen. Ins gleiche Horn stoßen auch Gerd Rienäcker, der die Diskussion über den Stand der marxistischen Musiktheorie in der DDR reflektiert, und Stefan Weiss. Gerade Weiss' Hinweis, es sei für eine umfassende Erkenntnis des Musiklebens der DDR notwendig, alle Musikgenres – auch die politisch opportunen – gleichermaßen zu bedenken, könnte helfen, die musikhistoriografische Beschäftigung mit der DDR zu versachlichen. Mit ähnlicher inhaltlicher Stoßrichtung thematisiert schließlich Christoph Flamm erhellend, wie sehr der „Materialstand“ eines Komponisten Vorurteile hinsichtlich der jeweiligen politischen Ausrichtung und Wertschätzung seitens unseres Faches prägt (ähnlich warnend formuliert in Jungmanns Buch, S. 9). Während das Œuvre von Adriano Lualdi wohl auch aufgrund seiner politisch faschistischen Ausrichtung musikhistoriografisch im Abseits steht,

wurden bei Wolfgang Fortner die Aktivitäten zur Zeit der NS-Herrschaft im Großen und Ganzen „übersehen“. Sein Einsatz für Neue Musik nach 1945 war hier lange der Musikhistoriografie anscheinend Buße genug.

Es bleibt bei dieser Publikation nicht viel zu hinterfragen, vielleicht am ehesten noch, ob das gewählte Format dem Gegenstand angemessen ist oder ob es nicht besser gewesen wäre, im Vorfeld der Konzeption oder spätestens bei Eingang der Manuskripte die Ergebnisse stärker zu bündeln, indem die im Buch vertretenen Autoren eingeladen worden wären, mit dem gesammelten Material gemeinsam größere Kapitel zu verfassen, um beispielsweise Redundanzen des Argumentierens zu verringern und die mit Händen zu greifenden Bezüge der Beiträge zueinander – zumindest partiell – explizit herzustellen. Doch dies würde hier eine, wie ich finde, längst notwendige Generaldebatte über Sinn und Problematik solcher Sammelpublikationen erfordern.

„Wie der Mediziner sich prinzipiell allem Leben verpflichtet fühlt, gehört es zum Berufsethos des Historikers, jeder vergangenen Wirklichkeit einen Kredit auf ihr spezifisches Erkenntnispotenzial zu gewähren.“ (S. 1.) Dass Noeske und Tischer im Vorwort ihres Buches eine solche Selbstverständlichkeit überhaupt aussprechen müssen, verweist auf ein latentes Problem, das Irmgard Jungmann in ihrer Publikation thematisiert: Lieb gewonnene Gemeinplätze – wie die Annahme weitreichender Indoktrinierung musikalischer Verhältnisse in der DDR und der scheinbar auf Wertfreiheit fundierte Liberalismus des Musiklebens in der BRD – werden gleichermaßen in Frage gestellt, wobei die Erforschung der Musikszene der DDR hinsichtlich kulturpolitischer Manipulationen sicherlich weiter fortgeschritten ist als analog diejenige zum Musikleben der BRD. Jungmann verweist folgerichtig auf Publikationen der letzten Jahrzehnte, die in verschiedenen Kunstsparten – am wenigsten eben innerhalb der Musikwissenschaft – propagandistische, antikommunistische Intentionen der Westalliierten aufdeckten. Der Kunstbetrieb in den Westsektoren Deutschlands war eben nicht so offen wie es scheint, vielmehr siebte er recht

früh Politisch-Ungewolltes aus. Jungmann verzichtet aber glücklicherweise darauf, die ideologischen Implikationen in beiden Teilen Deutschlands gleichzusetzen. Ähnliche Ergebnisse (beispielsweise Vorbehalte gegenüber Neuer Musik) können Ergebnis unterschiedlicher Prozesse sein.

Die Ausführungen werden aber dadurch getrübt, dass an manchen Stellen des Buches ein nachdrücklicher Bezug auf das bisher Publierte fehlt: So wird über die ideologische Färbung in der *MGG*¹ und die politischen Verflechtungen einiger Musikwissenschaftler mit dem NS-Regime hingewiesen, ohne die bisher hierzu erschienen Publikationen (um nur zwei zu nennen: Roman Brotbecks Aufsatz „Verdrängung und Abwehr: Die verpaßte Vergangenheitsbewältigung in Friedrich Blumes Enzyklopädie ‚Die Musik in Geschichte und Gegenwart‘“, in: *Musikwissenschaft: Eine verspätete Disziplin?*, hrsg. v. Anselm Gerhard, Stuttgart 2000, sowie Pamela M. Potter, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven 1998; dt. Stuttgart 2000) in das Argumentationsband einzuflechten bzw. an entsprechender Stelle in den Fußnoten zu zitieren. Dies gilt auch für die Erörterung der Formalismus-Debatte und des Sozialistischen Realismus in der DDR, wo auch Publikationen von Joachim Lucchesi (*Das Verhör in der Oper. Die Debatte um die Aufführung „Das Verhör des Lukullus“ von Bertolt Brecht und Paul Dessau*, Berlin 1993), Petra Stuber (*Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater*, Berlin 1998) oder auch Maren Köster (*Musik-Zeit-Geschehen. Zu den Musikverhältnissen in der SBZ/DDR 1945 bis 1952*, Saarbrücken 2002) – um nur drei ältere aufzuzählen – genannt hätten werden können, ja müssen. Dass Jungmann die Mehrzahl der genannten Literatur glücklicherweise kennt, wird durch ihr Literaturverzeichnis klar. Es wäre aber wünschenswert gewesen, an den oben genannten und weiteren Passagen des Buches konkreter das bisher Publierte nachzuweisen.

Grundsätzlich ist es aber das Verdienst von Jungmanns Publikation, kulturpolitischen Implikationen im Musikleben in beiden politi-

schen Systemen nachzuspüren, ohne eines dieser Systeme gegen das andere auszuspielen. Das Buch dient somit als Impulsgeber für eine längst fällige Debatte.

Ob die Intention gerechtfertigt war, „[a]n Stelle des Vorwortes“ ein Gespräch von Albrecht von Massow, einem der Herausgeber der Reihe *KlangZeiten*, mit der Autorin an die Spitze des Buches zu platzieren, bleibt fraglich. Damit erhält das Buch, noch bevor es der mündige Leser zur Kenntnis nehmen kann, eine rezensierende Einschätzung seitens der Herausgeberschaft. Die inhaltliche Notwendigkeit, sich über Fragen der Autonomieästhetik bei der Beschäftigung mit diesem Thema auseinanderzusetzen, steht außer Frage, sollte aber – aus der Sicht der Leser – a posteriori erfolgen. Das abgedruckte Gespräch bringt Jungmann in die Situation, sich sofort rechtfertigen zu müssen, und verbaut einen offenen Blick auf das Buch. Überdies erscheint es – bewusst oder unbewusst – als Fingerzeig, wie denn das danach Folgende zu lesen sei. Dass das Buch sofort mit einer kritischen Quasi-Rezension beginnt, halte ich, auch wenn Jungmann damit einverstanden war und ihre Statements sehr nachvollziehbar sind, aus methodischer Sicht für problematisch.

Trotz der Einschränkungen bei Jungmann: Beide vorliegenden Bücher provozieren gleichermaßen die Idee, nun ein größer dimensioniertes Projekt zu konzipieren, das die hier vorliegenden und bereits früher erarbeiteten und publizierten Anregungen in einer Art mehrbändigem „Handbuch“ oder „Kompendium“ stärker bündelt. Damit wäre auch das – im Vergleich zur Präsenz des BRD-Musiklebens – bisher marginale Auftauchen von Hinweisen auf das Musikleben der DDR in Handbüchern der letzten Jahre, wie beispielsweise im *Handbuch der musikalischen Gattungen* oder auch im *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, etwas ausgeglichen. In einem solchen Projekt könnten dann weitere wichtige Forscher außerhalb des deutschsprachigen Bereichs bedacht werden, die bei Noeske und Tischer leider fehlen, beispielsweise Laurie Silverberg.

(Oktober 2013)

Gilbert Stöck