

homosexuelle Kabarettkünstler Robert T. Ode-man, mit dem zugleich nicht nur ein anderer Verfolgungskontext als der gemeinhin in den Blick genommene rassistische in den Fokus gerät, sondern auch die Frage nach der Rolle der verfolgten Unterhaltungskünstler in der Nachkriegszeit.

Allerdings wäre zu fragen, warum in einer derart als Überblick konzipierten Arbeit nicht auch einmal Unterhaltungsmusikgenres jenseits der üblicherweise als „Weimar culture“ zusammengefassten metropolesken „Elite“ aufgenommen wurden; genannt sei stellvertretend nur die große Zahl der Volks- und Mundartsänger, unter denen es auch genügend Beispiele für Verfolgungsschicksale gegeben hätte (etwa die Wolf-Brüder in Hamburg oder der aus Detmold stammende, seinerzeit überaus populäre Vortragskünstler Joseph Plaut). Freilich besteht bei solchen Figuren die Gefahr, dass sie (wie etwa im Fall der Wolf-Brüder) mit ihrem teilweise reichlich nationalistisch angehauchten Repertoire die Frage aufwerfen, ob Exilforschung mit den Opfern der Verfolgung auch immer Identifikationsfiguren zu Tage fördern muss. Auch vermisst man bisweilen eine eingehendere Debatte über die jeweilige Rolle von Unterhaltungsmusik in der NS- wie auch in der Nachkriegszeit. Hier sind mittlerweile andere Fachbereiche (vgl. etwa Johannes von Moltkes Studie zum Heimatfilm) zu differenzierteren Aussagen als dem Konstatieren einer bloßen Verflachung und Verkitschung der Unterhaltungskultur der Nachkriegsjahre gekommen.

Etwas erschwert wird die Lektüre des Bandes durch den Umstand, dass der Verfasser nahezu durchgehend weite Teile seiner Argumentation, und nicht selten sind es die interessantesten, in den Fußnotentext auslagert, der auf diese Weise mitunter den Haupttext in den Hintergrund treten lässt. Auch hätten an mancher Stelle die umfangreichen Zusammenfassungen der Sekundärliteratur gestrafft oder gänzlich weggelassen werden können (so etwa der für das eigentliche Thema in diesem Umfang unnötige Exkurs über Musikeremigration nach Palästina). Nicht zuletzt das Personenregister und ein umfangreiches

Literaturverzeichnis lassen die Publikation dennoch zu einem ersten echten Nachschlagewerk auf dem behandelten Gebiet werden. Man kann nur hoffen, dass Dompke sein Wissen und sein Archivmaterial, das in diesem Band wohl nur zu einem Bruchteil Verwendung finden konnte, in weiteren Publikationen der Öffentlichkeit zugänglich macht.

(Januar 2012)

Matthias Pasdzierny

MICHAEL REBHAHN: *„we must arrange everything“*. *Erfahrung, Rahmung und Spiel bei John Cage*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2012. 132 S., Abb.

Michael Rebhahn unternimmt in seiner knappen Dissertation den lobenswerten Versuch, Klarheit in jene oft behauptete Übereinstimmung von Kunst und Leben zu bringen, die man John Cages weit gefasstem Musikbegriff immer wieder unterstellt und in den vergangenen Jahrzehnten zur Ultima Ratio seiner Ästhetik erhoben hat. Schlüssel für diese Deutung ist, ausgehend von einer konzisen Rekapitulation der für Cages Arbeit zentralen Prinzipien von Unbestimmtheit und Intentionlosigkeit, der Rekurs auf einen brauchbaren Begriff der ästhetischen Erfahrung, den der Autor durch die Erörterung einer partikularen Verschränkung von Cages Ästhetik mit der Philosophie des amerikanischen Pragmatismus sowie aus John Deweys 1934 vollendeter Schrift *Kunst als Erfahrung* herausarbeitet. Damit strebt Rebhahn einen Gegenentwurf zu all jenen Versuchen an, die Cages Ästhetik mit Blick auf die Adaption philosophischer Überlegungen aus der asiatischen Tradition begreifen wollen und in diesem Zusammenhang zur Mystifizierung seines Schaffens neigen.

Um diesem Anliegen auf die Spur zu kommen, beleuchtet Rebhan zunächst drei Werke aus den 50er Jahren – die *Music of Changes* (1951), das *Concert for Piano and Orchestra* (1957/58) und die *Variations I* (1958) –, setzt also an den in der Literatur zentralen und bereits wohl dokumentierten Arbeiten jenes

Zeitraums an, in dem sich Cages Bezug auf Unbestimmtheitsverfahren von den eigenen Vorarbeiten für die endgültige Fixierung eines Notentexts (wie bei der *Music of Changes*) zu der Tendenz hin verschiebt, eine Ausarbeitung der Aufführungsgestalt samt der damit verknüpften Klangbeschaffenheit an den Interpreten selbst zu delegieren und diesen als ausführendes Subjekt in die Verantwortung zu nehmen. Die während dieser Jahre sich abzeichnende Umwertung des Schaffens zu „einer *Bereitstellung* ästhetischer ‚Gegenstände‘ [...], deren ‚Weiterverwendung‘ eine je individuelle Konstituierung von Erfahrung intendiert“ (S. 30), beleuchtet er anschließend vom Erfahrungsbegriff des Pragmatismus her, indem er auf Deweys Ansatz der „Ästhetisierung einer Alltagserfahrung“ (S. 40) verweist und diesen mit Cages Konzeptionen konfrontiert. Diese Verknüpfung zielt auf den Nachweis, dass in Cages ästhetischem Entwurf zwar das „Bemühen um die Ineinsetzung von Kunst und Leben als Mittel einer radikalen Kritik tradierter Werkkategorien [...] unveräußerlich eingeschrieben ist“ (S. 68), dass aber die darauf aufbauende Behauptung, der Komponist fordere damit „eine ‚außerästhetische‘ Wahrnehmung“ (S. 69) ein, zu den großen Irrtümern der Cage-Rezeption gehört.

Dieser ebenso eingeschliffenen wie problematischen und in ihren Konsequenzen selten bis zum Ende durchdachten Sichtweise ein Pendant gegenüberzustellen, ist die eigentliche Leistung Rebhahns. Er tut dies, indem er darlegt, dass Cages Ästhetisierung der Lebenswelt einer Rahmung bedarf, um überhaupt als solche rezipiert zu werden: Das ästhetische Ereignis kann sich erst im Rahmen einer als semantisches Referenzsystem begriffenen Aufführungssituation als solches konstituieren. Indem der Autor den Nachweis führt, dass – trotz aller offensiven Negation des Werkcharakters – Cages Arbeit ein grundlegendes Vertrauen in die tradierten Merkmale des Kunstwerks erkennen lässt, kann er dem häufig gebrauchten, aber sehr vagen Terminus „Prozess“, mit dem man im musikwissenschaftlichen Diskurs immer wieder versucht hat, Cages antithetische Haltung zum „Werk“

zu umreißen, mit einem wesentlich differenzierteren Modell begegnen: indem er nämlich im letzten Teil seiner Arbeit den Spielcharakter von Cages Schaffen herausarbeitet und zeigt, dass „die Näherung an die Arbeit Cages auf der Basis des Spielbegriffs die Vieldeutigkeit des bisher etablierten Prozessbegriffs limitiert und eine innovative musikwissenschaftliche Betrachtung der Kompositionen Cages ermöglicht“ (S. 9).

Obleich Rebhahns Bemühungen darum, die Betrachtung von Cages Ästhetik von den Tendenzen zur Mystifizierung zu befreien, einige außerordentlich wichtige Aspekte enthalten, werfen sie auch eine Reihe von kritischen Fragen auf. So stellt der Autor beispielsweise im Umgang mit schriftlichen Quellen niemals deren Ursprung zur Debatte: Er stützt sich immer wieder auf verbale Aussagen, die unterschiedlichen Phasen von Cages Leben entstammen, ohne diese nach den ursprünglichen Kontexten, Entstehungszeiträumen und Texttypen zu differenzieren – eine starke Vereinfachung, wenn man entsprechende Passagen dann als Unterfütterung für die eigenen Argumentationsgänge benutzt. Darüber hinaus unterlässt es Rebhahn häufig, die vielen und zum Teil sehr umfangreichen von ihm angeführten Zitate kritisch zu kommentieren oder sie zumindest besser in seine Ausführungen einzubinden. Für Irritation sorgt aber auch die trotz der stringenten gedanklichen Leistung eingeschränkte Sichtweise auf die von ihm beschriebenen Phänomene: Obgleich der Autor anhand von Fußnotenverweisen signalisiert, dass ihm wichtige Publikationen aus dem Bereich der kulturwissenschaftlichen Performanzforschung bekannt sind, berücksichtigt er entsprechende Ansätze nicht in seinen Argumentationen, obgleich dies im Zusammenhang mit den diskutierten Konsequenzen einer Anwendung der Spieltheorie geradezu auf der Hand gelegen hätte. Vor allem in Anbetracht der Kürze dieser Dissertation und ihrer thematischen Fixierung auf wenige in der Sekundärliteratur bereits gut aufgearbeitete Kompositionen Cages hätte man entsprechende Reflexionen jedoch erwarten dürfen. Trotz des für die Forschung

bedeutsamen Ansatzes bleibt Rebhahns Untersuchung daher letzten Endes ein Torso.
(Februar 2013) Stefan Drees

FABIAN BIEN: Oper im Schaufenster. Die Berliner Opernbühnen in den 1950er-Jahren als Orte nationaler kultureller Repräsentation. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2011. 349 S., Abb. (Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert. Band 9.)

Bereits der lange Titel der von Fabian Bien verfassten Dissertationsschrift macht deutlich, dass Oper hier nicht als randständiges Phänomen, sondern als Politikum aufgefasst wird. In einer Art Parallelschwung charakterisiert Bien die so unterschiedlichen Ausrichtungen der Opernhäuser in West- und Ost-Berlin in den 1950er Jahren. Der Fokus liegt dabei auf der Frage, welches nationale Identifikationspotenzial die Opernbühnen in den jeweiligen Sektoren aufwiesen. Fabian Bien untersucht in seiner vergleichenden Studie nicht nur die Programmgestaltung, sondern bezieht die Architektur, das Personal, die zeitgenössische Presse und auch das jeweilige Publikum mit ein. Der Autor fragt nach der Konstruktion einer nationalen kulturellen Identität durch die Institution Oper, die sich zwischen Wandlung und restaurativer Kontinuität zu re-etablieren sucht.

Die repräsentativen Eröffnungsfeiern der Opernhäuser wurden trotz der Verzögerung von sechs Jahren als konkurrierende Ereignisse wahrgenommen, wie Bien in einem ersten Teil feststellt. Im Ostteil der Stadt feierte man am 4. September 1955 die Wiedereröffnung der Staatsoper Unter den Linden, während die Einweihung der Deutschen Oper am 24. September 1961 auch architektonisch einen Neuanfang symbolisierte. Es ging in beiden Fällen nicht nur um einen repräsentativen Festakt, sondern um die „nationale Bedeutung der Opernbühnen der geteilten Stadt“ (S. 43). Ein zweiter Teil befasst sich mit dem Konzept Oper, wobei der Autor nicht nur die zu untersuchende Epoche in den Blick nimmt, sondern

zunächst die Oper (S. 72) ideengeschichtlich zu beleuchten. Bien macht deutlich, dass die von Georg Bollenbeck aufgestellten national-kulturellen Argumentationsfiguren „bildende Funktion, schöner Schein und ursprungsmythologische Genese“ (S. 67) für die Konstitution einer idealen deutschen Opernbühne grundlegend sind. Nur weil die Untersuchung des Opernbetriebs der 50er Jahre so geschliffen scharf ist, scheint der institutionshistorische Teil etwas abzufallen.

Uneingeschränkt überzeugend ist die Studie in den konkreten Analysen der kulturpolitischen Konzeptionen, wobei die Deutsche Staatsoper vornehmlich in Form von pro-sozialistischen Konzepten, veröffentlicht im *Neuen Deutschland*, die Deutsche Oper indes als „Gegenoffensive“ zur Darstellung kommt. Selbstredend lässt sich Geschichte nicht auf Aktion und Reaktion reduzieren, doch wird durch jene Polarisierung beispielhaft deutlich, dass der politische Radius jener Jahre als Motivation für die Gestaltung der Opernhäuser kaum hoch genug eingeschätzt werden kann. In der Staatsoper stand Eislers Nationalhymne am Anfang, und in der Deutschen Oper spielte das Opernorchester das Deutschlandlied. Die Eröffnungsreden betonten die Verantwortung der Institution Oper, darüber hinaus unterstrich Lübke die „große erzieherische Aufgabe“, während die Lindenoper auf das musikalische Erbe setzte. Dies spiegelt auch das ausgewählte Programm. Anders als die Lindenoper, die mit Wagners *Meistersingern* auf die nationalkulturelle Bedeutungshoheit verwies, stand in der Deutschen Oper neben Beethovens *Leonoren-Ouvertüre* der erste Satz aus Paul Hindemiths Symphonie *Mathis der Maler* auf dem Programm, wodurch sich die Vertreter der Charlottenburger Oper „der kulturellen Moderne als aufgeschlossen“ (119 ff.) zeigten. Während die Lindenoper das „Bekanntnis zur Nationalkultur“ mit Wagner unterstrich, beinhaltete der Spielplan der Deutschen Oper auch internationales Repertoire.

Untermauert werden jene unterschiedlichen Ausrichtungen auch in theoretischen Manifestationen wie etwa der Programmmerklärung des in Ost-Berlin ansässigen Ministeriums für