

Verwundern muss schließlich die im Kontext des Porträts Olivier Messiaens getroffene Feststellung Julian C. Tölles, die „bisher einzige veröffentlichte wissenschaftliche Auswertung des *Traité* [...]“ stelle „eine Arbeit von Julian C. Tölle“ dar. Offensichtlich kennt Tölle die entsprechende Literatur von Stefan Keym und Andrew Shanton oder das Buchprojekt *Olivier Messiaen. Texte, Analysen, Zeugnisse* nicht.

So verdienstvoll die *Geschichte der Kirchenmusik*, trotz der durchaus hinterfragbaren Konzeption der hier zu besprechenden Bände, nicht zuletzt aufgrund des enzyklopädischen Blicks auch ist: Vor allem im Hinblick auf die Geschichte der Kirchenmusik nach dem Zweiten Weltkrieg wurde meines Erachtens eine große Chance vertan; ihre Darstellung bleibt somit ein dringendes Desideratum der Musikwissenschaft.

(Oktober 2014)

Paul Thissen

*Fortschritt, was ist das ...? Hrsg. von Ernst Helmuth FLAMMER. Hofheim: Wolke Verlag 2014. 528 S., Abb., Nbsp.*

Die im Titel gestellte Frage nach dem Wesen des Fortschritts beantwortet der Herausgeber Ernst Helmuth Flammer in der folgenden Weise: „Das Vagabundhafte von Fortschritt ist sein schwebender Zustand, was nicht mit Unverbindlichkeit im Sinne von Beliebigkeit verwechselt werden darf, weil das Schwebende hier nicht im Ungefahren verharret. In musikalischen Kategorien denkend fehlt Fortschritt im Sinne des Schwebenden die Bezogenheit etwa auf ein harmonisches Zentrum, auf einen Zentralton“ (S. 22). Es wird hier eine durchaus riskante Operation unternommen: In Theodor W. Adornos Materialästhetik ist das Element der Mimesis das irrationale Gegenprinzip, das einen linearen Fortschrittsbegriff dialektisch vor sich selbst schützt. Hier hingegen wird ein dialektisch geweiteter Fortschrittsbegriff davor geschützt, den ästhetischen

Modernismus und dessen Rationalität ganz aufzugeben, indem der Fortschritt zur Mimesis der atonal-seriellen Tradition der Neuen Musik erhoben wird. Diese ästhetische Position führt dazu, dass als Gegenbegriff zum Fortschritt von allen Autoren des Bandes nicht Regression oder Reaktion, sondern der Begriff der Redundanz verwendet wird (aus ökologischer oder pädagogischer Perspektive könnte ein wenig mehr Redundanz aber durchaus ein Fortschritt sein).

Es entsteht so leider eine ähnliche „Mimesis“ zwischen den in diesem Band versammelten theoretischen Entwürfen und dem durchgängig propagierten ästhetischen Komplexismus: Es ist streckenweise auch eine bewusste Zumutung, dieses Buch mit der gebotenen Geduld und Unparteilichkeit zu lesen. Die Theoriekonstrukte neigen zur Gleichsetzung des Fortschritts mit dem Gebrauch des Genitivs („Des Fortschritts Wesen ist substantiell dialektisch“, S. 16), zugleich wirkt die Berechenbarkeit der Beispiele ermüdend, die es ermöglicht, nach wenigen Seiten zutreffende Prognosen darüber aufzustellen, was von den Autoren gelobt, was kritisiert und was gar nicht erwähnt wird (die Postmoderne zum Beispiel erscheint durchgängig als eine Art Monster des Positivismus, ohne das klar würde, was damit gemeint ist). Schließlich muss angemerkt werden, dass der ohnehin grenzwertig umfangreiche Band auf seitenlange Exkurse zur Finanzkrise und zur Monopolwirtschaft der Deutschen Bahn hätte verzichten können. Hier zeigt sich ein gewisser Mangel an Selbstkontrolle seitens des Herausgebers, wodurch die Kritik ab und an in den Tonfall von Schauprozessen abgleitet. (Ein typisches Beispiel wäre der folgende Satz: „Isabel Mundry ist als Einzelfigur der Komponistenszene zu belanglos, um selbst als Person Interesse an einer Würdigung zu wecken“, S. 279.)

Zudem täuscht das Buch einen Pluralismus der Perspektiven vor, der de facto nicht stattfindet: Die Beiträge anderer Autoren

machen im Umfang nur ein gutes Drittel aus und werden oft von langen Fußnoten begleitet, die nicht nur das für sich unterhaltsame Manifest im Stil von Jonathan Meese des Komponisten Art-Oliver Simon durch den zu oft in die Debatte eingreifenden Diskussionsleiter in ihrer Wirkung eher abschwächen.

Die letztlich von allen Autoren vertretene kompositorische Positionierung ließe sich mit einer etwas böartigen, aber hilfreichen Bildlichkeit so umschreiben, dass hier die „Stalinsten“ (die etablierten Namen mit Pierre Boulez an erster Stelle) ebenso wie die „Anarchisten“ (die Anhängerschaft von John Cage) von „Trotzkisten“ bekämpft werden, die sich selbst als Außenseiter innerhalb der Szene wahrnehmen. Claus-Steffen Mahnkopf, der zwei kurze Beiträge beisteuert, aber den gesamten Diskurs des Buchs stark beeinflusst, dient dabei als Modell für die einzig ästhetisch akzeptierte Musik der Gegenwart. Eine solche soziologische Selbstverortung führt spürbar zu einer Art „Inzestproblem“, weil Flammer seine eigenen Kompositionsschüler lobt, die wiederum den Großteil der Aufsätze verfasst haben und diesen Schülerkreis mit der Musikgeschichte verwechseln (wie im folgenden Zitat von Hakan Ulu): „So schöpften fast alle Komponisten der abendländischen Musik mittelbar oder unmittelbar ihre Inspiration aus der Religion: Palestrina, Johann Sebastian Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Messiaen, Radulescu, André, Herchet, Flammer, Quell und viele andere“ (S. 424).

Die kompositionstechnische Position aber ist beinahe gegen die eigene Rhetorik latent pragmatisch (und somit auch einer zweiten Postmoderne und nicht nur einer zweiten Moderne ästhetisch zuzuordnen). Ein Kokon aus Komplexität und zwingend eingeforderter Polyphonie bleibt als Basis verpflichtend, doch wird im begründeten Einzelfall die vorsichtige Integration tonaler Elemente zugelassen (als spektrale Ableitung aus der Obertonreihe, als zitathaft uneigent-

liche Verwendung oder als interkulturelle Assimilation).

Der enorme Rechtfertigungsdruck, den dieser Schritt in der elitären Szene der Neuen Musik in Deutschland offenkundig immer noch auslöst, ist auch in dem hier vorgelegten Band ungebrochen zu spüren, vielleicht aber nicht mehr in den Kompositionen selbst, die auf noch so versteckte und vorsichtige Weise das Tonalitätsproblem als Schicksalsfrage auch der aktuellen Musik für sich neu entdecken: „Die Aufgabe der Tonalität jedoch ist Zerfall und Werden zugleich, Werden dessen, was danach folgen wird. Ein Sinnbild dieses Zerfalls und Werdens ist der *vagierende* Akkord, der weder tonal noch atonal zu verorten ist“ (S. 393).

Die Aufgabe (als Verlust) der Tonalität ist also die Aufgabe (als Bestimmung) der eventuell wieder verwendeten Tonalität. Ganz im Sinne Adornos soll sich der heroische Glücksmoment des Schritts in die Atonalität, der eine wiederholungsfrei komplexe Musik erst ermöglicht, immer von Neuem wiederholen. Die Tonalität würde sozusagen zum Sisyphe, und in diesem Sinn hätte man sich die Komponisten, die hier als Autoren theoretischer Beiträge auftreten (nicht aber unbedingt deren Leser), als glückliche Menschen vorzustellen.

(August 2014)

Julian Caskel

*MAREN GOLTZ: Musikstudium in der Diktatur. Das Landeskonservatorium der Musik/die Staatliche Hochschule für Musik Leipzig in der Zeit des Nationalsozialismus 1933–1945. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2013. 462 S., Abb. (Pallas Athene. Beiträge zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte. Band 46.)*

*BEATE HENNENBERG: Das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Beiträge zur musikalischen Bildung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Wien: Praesens Verlag 2013. 450 S.*