

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 Sisyphos, 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.

Die Geschichte von Konservatorien bzw. Musikhochschulen galt lange Zeit als ein eher randständiges Thema. Meist aus Anlass von Jubiläen entstanden, lieferten die entsprechenden Publikationen – im besten Fall – interessante Informationen zur Gründung, zur Entwicklung und zu berühmten Lehrenden oder Absolventen und Absolventinnen, ohne den Versuch zu machen, institutionelle Strukturen zu analysieren oder die gesellschaftliche bzw. politische Funktion der Einrichtungen zu untersuchen. Spätestens nach dem Erscheinen der von Michael Fend und Michel Noiray herausgegebenen Bände *Musical Education in Europe (1770–1914): Compositional, Institutional, and Political Challenges* (Berlin 2005) dürfte sich herumgesprochen haben, dass Relevanz und Reichweite des Themenbereichs weit über die Grenzen der Lokalhistorie hinausreichen. Auch die beiden hier zu besprechenden Bände sind von dem Anspruch geprägt, die jeweils untersuchte Musikausbildungsstätte in den sozial- und politikgeschichtlichen Kontext zu stellen. Sei, so Beate Hennenberg, das Konservatorium der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien ein „Modellfall für das Zusammenspiel der Musikausbildung mit der Kultur- und Sozialgeschichte“ (S. 13), so verfolgt Maren Goltz das Ziel, die Geschichte des Leipziger Konservatoriums – das 1941 in eine Staatliche Hochschule umgewandelt wurde – in der NS-Zeit darzustellen und dabei „die Zusammenhänge zwischen den allgemeinen soziopolitischen Rahmenbedingungen und der Situation der Lehranstalt“ zu verdeutlichen (S. 34). Mit etwas Spitzfindigkeit könnte man in diesen beiden Formulierungen unterschiedliche historiographische Ansätze erkennen: Lässt die Rede von „soziopolitischen Rahmenbedingungen“ befürchten, hier werde entsprechend dem alten ‚Trichtermodell‘ der Rahmen als statisch Gegebenes konstruiert und der Einzelfall lediglich darauf bezogen, statt als integraler Bestandteil soziopolitischer Strukturen erkannt zu werden, so scheint

der Begriff „Zusammenspiel“ auf eine dynamische Perspektive hinzudeuten, die Institutionengeschichte als Gesellschaftsgeschichte versteht. In der Tat lässt sich mit dieser Gegenüberstellung der Unterschied zwischen den beiden Arbeiten auf den Punkt bringen. Jedoch liegen die Verhältnisse genau umgekehrt, als es die Zitate vermuten lassen: Es ist die Arbeit Hennenbergs, die einem eindimensionalen Geschichtsbild anhängt, während Goltz’ Studie eindrucksvoll vermittelt, wie sich Politik und Gesellschaft im Handeln der Akteure – in diesem Fall: Studierende, Lehrende und Leitung der Leipziger Hochschule – erst realisieren.

Goltz’ Studie korrigiert nachdrücklich die noch immer nicht ausgestorbene Sichtweise, ein Konservatorium hätte ein „unberührter Ort der Zurückgezogenheit“ sein können (S. 353), an dem man geübt und musiziert, aber keine Politik gemacht hätte. Wie obsolet diese Vorstellung ist, lässt sich schon an der Entlassung von „Juden“ aus dem Leipziger Kollegium zeigen. Leicht ließe sich hier das „Trichtermodell“ heranziehen: Das Konservatorium dispensierte seine „jüdischen“ Mitarbeiter und Studierenden, weil der Staat antisemitische Gesetze erließ. Dass eine solche Argumentation nicht nur eine Vereinfachung wäre, sondern die Verantwortlichen von ihrer Schuld entlasten würde, wird am Fall des Komponisten Günter Raphael deutlich. Wie Goltz aufdeckt, wurde dieser bereits im Dezember 1933 entlassen – obwohl das Konservatorium als nicht-staatliche Institution dazu nicht nur nicht gezwungen war, sondern sich nicht einmal auf eine juristische Grundlage berufen konnte. Mit Schutz oder Unterstützung einer seiner einflussreichen Kollegen konnte der Lehrer für Musiktheorie und Komposition nicht rechnen. Selbst sein ehemaliger Mentor Karl Straube hatte nichts Eiligeres zu tun, als noch vor der Entscheidung über die Entlassung einen ehemaligen Studenten für Raphaels Position zu empfehlen.

Das Gewicht von Goltz' Studie liegt nicht auf der theoretischen Reflexion, und man könnte der Autorin vorhalten, dass eine Auseinandersetzung mit geschichtswissenschaftlicher Literatur zum Thema NS-Täterschaften ihr womöglich eine Basis für eine klarere Systematik in der Darstellung und für klarere Urteile geboten hätte. Die Arbeit ist durch eine gewisse Faktenlastigkeit gekennzeichnet – aber genau aus dieser gewinnt die Arbeit ihre Überzeugungskraft. Denn die Fülle der geschilderten Ereignisse, die für sich genommen gar nicht immer besonders spektakulär sind, ergibt in ihrer Summe ein Gesamtbild, das an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lässt und die Komplexität der Strukturen ebenso vor Augen führt wie die Bereitschaft der am Konservatorium Tätigen, sich den Forderungen des Regimes ohne Widerstand, oft sogar in vorauseilendem Gehorsam zu fügen. An dieser Stelle kann nur auf wenige der zahlreichen interessanten Erkenntnisse hingewiesen werden. Bemerkenswert etwa ist die ausgeprägte Mittäterschaft der Studierenden, insbesondere derer am Kirchenmusikalischen Institut, das als eines der Zentren der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung alles andere als ein Hort gottesfürchtig-regimeferner Musizierlust war, als der es in manchen Darstellungen erscheint. Überraschend ist auch, wie eng der Kontakt der an der Hochschule verbliebenen Studierenden und Lehrenden mit den zur Wehrmacht eingezogenen Studenten blieb: In Form von „Feldpostbriefen“ – an denen Studierende wie Lehrende mitwirkten – wurde ein reger Austausch über die (im Sinne der herrschenden Ideologie) gesellschaftliche Aufgabe der Musik und die Rolle des Musikers als „musisch-soldatischer Mensch“ gepflegt. Darin ist ein durchaus gewichtiger Beitrag der Hochschule zum Krieg zu sehen. Nachdenklich stimmen noch aus heutiger Sicht modern anmutende Neuerungen, die die Hochschule während der NS-Zeit einführte, etwa die Beteiligung an Veranstaltungen in Betrieben oder Schulen, die Nutzung

moderner Medien oder die Einführung innovativer Unterrichtsmethoden und -inhalte (Seminarunterricht, Rhythmik), die nach dem Krieg von vielen Hochschulen übernommen wurden. Von Bedeutung sind nicht zuletzt zahlreiche neue Erkenntnisse über einzelne Personen, deren Nähe zum Regime größer war als bisher angenommen; das betrifft neben Straube insbesondere Johann Nepomuk David, dessen Motette „Heldenehrung“ Goltz zweifelsfrei als Vertonung eines Textes von Adolf Hitler nachweist, bei der es sich keineswegs um einen Betriebsunfall handelt. Im Zusammenhang mit David überzeugt auch die Auseinandersetzung mit der Nachkriegsrezeption, deren Entlastungsargumentationen Goltz ebenso nüchtern wie klar dekonstruiert. (Dass sie diesen Abschnitt als „Exkurs“ bezeichnet, ist allerdings nicht angemessen; denn die Korrektur der Nachkriegsrezeption ist ja kein Nebengegenstand einer solchen Studie, sondern implizit ihr ständiger Bezugspunkt.)

Die gesamte Studie basiert auf schier unübersehbarem Quellenmaterial, das zu einem Großteil bisher keine Beachtung in der Forschung fand – von Akten aus zahlreichen Archiven über Egodokumente von Beteiligten bis hin zu den Katalogen und Inventarbüchern der Hochschulbibliothek, anhand derer die Sekretion der Bestände nachgezeichnet wird. Goltz wertet diese Dokumente durchweg mit großer Sorgfalt und Umsicht aus, geht jeder sich bietenden Spur nach und liefert in den Fußnoten eine Fülle weiterer Daten und Fakten, die ihre Arbeit zu einem hervorragenden Ausgangspunkt für weitere Studien – etwa zu einzelnen beteiligten Personen – machen. Auch wenn ihr Stil manchmal ein wenig sperrig ist und einige Druckfehler den Redaktionsprozess überstanden haben, sollte Goltz' Studie Pflichtlektüre sein, nicht nur für Menschen mit Interesse an der – noch keineswegs „ausgeforschten“ – Thematik „Musik im Nationalsozialismus“, sondern für jede(n), der oder die verstehen will, was Musik im sozialen

und politischen Kontext sein und tun kann.

Gleiches lässt sich von der Arbeit Hennenbergs leider nicht sagen. Das liegt nicht etwa daran, dass die Zeit, mit der sie sich befasst – die Metternich-Ära und der „Vormärz“ – weniger ergiebig wäre; im Gegenteil wäre es überaus spannend, auch für diese Epoche nach der Mitwirkung der Musik an soziopolitischen Entwicklungen zu fragen. Dies zu tun, gibt Hennenberg vor, indem sie in ihrem knappen Vorwort die These aufstellt, das Konservatorium der Gesellschaft für Musikfreunde sei „beispielhaft“ für die Demokratisierung der Gesellschaft gewesen. Ob die historische Entwicklung damit angemessen beschrieben ist, bleibe dahingestellt; ein Zusammenwirken von Institution und Gesellschaft wird jedenfalls an keiner Stelle aufgezeigt. Stattdessen schildert Hennenberg lediglich die Entstehung des Konservatoriums und einige Aspekte der Arbeit der ersten Jahrzehnte, schaltet Abschnitte zu „allgemeinen“ Aspekten der Politik bzw. des Musiklebens dazwischen – in einer Diktion, die an alte Schulbücher erinnert („In der anschließenden langen Regierungszeit Franz I. setzte sich die Restauration durch“, S. 42; „Metternich sollte nicht als ein Popanz abgewertet werden; er kam von der Aufklärung her“, S. 43) – und klebt bestimmten Ereignissen gemeinplatzartige Etiketten wie „Verbürgerlichung“ oder „Demokratisierung“ auf. Eine Einleitung mit Einordnung in den Forschungsstand und Reflexion von Quellen und Methoden fehlt ebenso wie ein Fazit; die Arbeit endet abrupt mit der Darstellung des Generalbass- und Harmonielehreunterrichts. Der Wert der Studie beschränkt sich im Grunde darauf, dass Fakten (darunter auch manche bisher wenig bekannte) zur Geschichte des Konservatoriums im Zusammenhang erzählt werden – wobei dieser Erzählung freilich nicht ganz zu trauen ist, da die Arbeit mit den Quellen leider nur als dilettantisch bezeichnet werden kann. Zwar wertet auch Hennenberg Archivmaterial aus, allerdings nur das nächstliegende:

Akten aus dem Archiv der Gesellschaft für Musikfreunde (wobei ein Quellenverzeichnis fehlt); daneben schöpft sie aus einigen publizierten Quellen, die sie über weite Strecken umständlich paraphrasiert, und aus Sekundärliteratur. Letztere allerdings ist hoffnungslos veraltet: Der jüngste Titel im Literaturverzeichnis stammt aus dem Jahre 2003. Somit hat Hennenberg natürlich auch den überaus gelungenen Aufsatz ihrer Wiener Kollegin Lynn Heller in dem eingangs erwähnten Sammelband von Fend/Noiray (Hrsg.) nicht zur Kenntnis genommen, der auf 24 Seiten weit mehr Aufschlüsse über die sozialgeschichtlichen Kontexte der Institution gibt als Hennenberg in ihrem umfangreichen Buch. Zuweilen, etwa wenn man verstaubt anmutende Wertungen von Konzertprogrammen („Abträglich war auch das Eindringen des Bravourgesangs in Opernarien“, und es „wucherten die modischen Violinpiccen“, S. 88) liest oder über Fakten und Zitate stolpert, die ohne weitere Quellenüberprüfung oder -kritik nach Ernst Conrath (1952/53), Richard von Perger (1912) oder Carl Ferdinand Pohl (1871) wiedergegeben werden, wähnt man sich bei der Lektüre eines Buches aus den fünfziger Jahren. Dass bei zahlreichen Tatsachenbehauptungen und auch bei vielen Zitaten Belege fehlen und dass überdies Blockzitate mangels Anführungszeichen oder Auszeichnungen oft nur durch die veraltete Orthographie vom Fließtext zu unterscheiden sind, hätte allerdings auch damals kein(e) Rezensent(in) toleriert.
(Januar 2015) *Rebecca Grotjahn*