

sein wollten. In diesem Klima konnte Egk seine Arbeit im Beirat der 1941 vom Propagandaministerium gegründeten Urheberrechtsgesellschaft STAGMA nach dem Krieg fortsetzen, bis er 1950 zum Vorsitzenden der GEMA gewählt wurde.

Die Autoren haben das Thema Egk, das bereits von Fred Prieberg, Peter Jonas Korn und anderen diskutiert wurde, von allen Seiten beleuchtet und gehen auf die jeweiligen Standpunkte ein. Erfreulich, dass es ihnen nicht darum geht, jemanden zu „erledigen“, sondern um das Aufzeigen der Interessensverflechtung zwischen NS-Anhängern und -Gegnern. Verwunderlich ist nur, dass sie ein Buch von Bernd Wessling anführen, der als notorischer Erfinder von „Fakten“ hinlänglich bekannt ist.

Die Schilderung dieses Bündnisses zwischen drei Menschen in der Nachkriegszeit betrifft nicht nur die Beteiligten, sondern wirft darüber hinaus einen durch vielfache Quellen geschärften doppelten musikhistorischen Blick auf die generelle Situation nach 1945, und zwar aus Sicht der Emigranten wie auch der Mitläufer. Einmal mehr zeigt sich, dass Schwarzweißbilder fehl am Platze sind. Alle drei entfernten die Politik aus ihrem Diskurs, um ihre Karrieren zu stützen, an berufliche Netzwerke anzuknüpfen, sie auszubauen und von Freunden wie ehemaligen Feinden anerkannt zu werden, wobei die traumatische Vergangenheit schlichtweg ausgespart wurde. Diese Untersuchung leistet einen Beitrag zur Erforschung der Nachkriegszeit innerhalb der sich umgestaltenden Musikkultur und angesichts der Tatsache, dass es keine „Stunde Null“ gab.

(Mai 2015)

Eva Rieger

WOLFGANG-ANDREAS SCHULTZ: *Avantgarde. Trauma. Spiritualität. Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik*. Hrsg. von Tim STEINKE. Mainz: Schott Music 2014. 130 S.

Die Denunziation mithilfe psychoanalytischer Schlagworte ist vermutlich der am wenigsten geschätzte Zug in Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik*. Daher kann man es als ausgleichende ironische Gerechtigkeit wahrnehmen, wenn Wolfgang-Andreas Schultz in der vorliegenden Aufsatzsammlung mithilfe einer dezidiert psychologischen Diagnose seine Revisionsfragen an die Neue Musik vor und nach 1945 stellt.

Die Grundthese, die erklären soll, warum „die Materialentwicklung immer gerade nach einem Weltkrieg einen entscheidenden Schritt machte“ (S. 31), geht nun davon aus, dass die strikte Materialästhetik eine Parallele in Phänomenen der Traumatisierung besitzen könnte. Dieses „Trauma-Theorem“ beinhaltet eine Kritik der Moderne, da es impliziert, dass Avantgarde heilbar ist: „Aufgrund welcher Erfahrungen stehen bestimmte Mittel angeblich nicht mehr zur Verfügung? Die Antworten müssen differenziert ausfallen und die Traumatisierung durch die beiden Weltkriege einbeziehen wie auch die Möglichkeit, das im Zusammenhang von Traumaheilung und ‚posttraumatic growth‘ wieder Ausdrucksbereiche verfügbar werden und damit auch kompositionstechnische Mittel, die eine Zeitlang undenkbar waren“ (S. 15).

Die fehlende Empathie serieller Techniken gegenüber manchen Bedingungen des subjektiven Hörvermögens wäre also den Zeitumständen einer im Krieg aufgewachsenen Generation geschuldet und für das heutige Musikleben soziologisch kaum noch relevant. Eine Rhetorik der ästhetischen Verstörung und der Verbotslisten lässt sich somit in einer postmateriellen Wohlstandsgesellschaft nur noch mit erheblichen Marginalisierungskosten aufrechterhalten.

Was spricht nun für diese These? Schultz selbst verweist vor allem auf das tatsächlich ähnliche Vokabular, mit dem Phänomene der Traumatisierung und die radikale Musik nach 1945 sich beschreiben lassen, und auch auf eine geteilte „Unfähigkeit zu trauern“. Zusätzliche stützende Indizien bleiben unerwähnt wie das Aufkommen des Strukturalismus als ebenso „kalte“ Analysemethode oder die institutionsgeschichtliche Aufarbeitung der Avantgarde und deren Abhängigkeit vom Systemdenken des Kalten Kriegs. Schultz' Modell ist daher im Grunde eine anders begründete Variante einer Generationengeschichte der Musik (wie sie ernsthaft wohl zuletzt Alfred Lorenz vertreten hat). In dieser „epigenetischen“ Perspektive wäre aber zunächst einmal zu klären (und hierauf kommt Schultz zu sprechen), warum strikt atonale und nicht-pulsierende Musik heute in mindestens dritter Generation betrieben wird.

Das Privileg einer solchen Kritik der Avantgarde ist, dass sie ästhetisch anders lautende Positionen akzeptieren kann und einen Pluralismus kompositorischer Möglichkeiten ebenso explizit in ihr Programm aufnimmt wie die Subjektivität aller Progressivitätsideen. Es muss auffallen, dass eine ganz bestimmte Stilpräferenz (Komplexismus, Fortsetzung der Moderne) bis heute Probleme mit dem Pluralismus hat, wohingegen eine andere Stilpräferenz (Rückkehr der Tonalität, Postmoderne) dieses Problem zumindest rhetorisch besser überwindet.

Der dafür zu zahlende Preis ist aber auch bei Schultz eine gewisse Anfälligkeit für Esoterik (oder zumindest für eine Privatphilosophie beständig zitierter Schlagworte). Im Fall von Schultz sind dies zum Beispiel Jean Gebser und dessen evolutionäres Modell eines integralen statt rein rationalen Bewusstseins (mitsamt der für alle ersatzreligiösen Utopien typischen Verortung der eigenen Gegenwart in der Penultima-Stufe vor dem Paradies).

Das im Vorwort als Vorwarnung angekündigte Aufgreifen einzelner Denkfiguren

in mehreren der Aufsätze ist tatsächlich so stark spürbar, dass ein Hintereinanderlesen an Reiz verliert – zumindest kann Schultz so das Wiederholungsverbot der Avantgarde auch auf einer weiteren Ebene auskontern. Das Buch besitzt eine Art ABA-Aufbau, dessen Mittelteil kürzere Texte zu einzelnen Komponisten versammelt. Debussy wird bereits im Aufsatztitel als „Musicien Postmoderne“ angesprochen und bekommt anschließend eine Vorreiterrolle im Bemühen um eine Vervielfältigung statt Abschaffung tonaler Zentren zugesprochen (S. 68). György Ligeti ist derjenige Komponist, den alle Lager gerne in ihrer Mannschaft hätten. Auch bei Schultz wird dessen stilistische Souveränität erkennbar, die sowohl Restmengen der etablierten avantgardistischen wie Teilmengen der erhofften neo-expressiven Syntax umfasst (Schultz als ehemaliger Schüler und Assistent Ligetis bietet hier auch reizvolle Innenperspektiven in dessen Kompositionsklasse).

Schultz stellt der Neuen Musik aber auch eine Prognose für die Überwindung ihrer Traumata: Spiritualität wird im vorletzten Aufsatz in der Vorgeschichte der Moderne vielfältig verortet und im letzten Aufsatz als „Vorausgeschichte“ auch der Musik der Zukunft gewünscht. Der Begriff wird dabei nicht im Sinne kontemplativer Weltabwendung verstanden, sondern als musikalisches Potential, das immer wieder neu und anders aktiviert werden kann.

Als methodisches Problem aus Sicht der Musikwissenschaft verbleibt, dass ein Trauma sich zuallererst im Schweigen manifestiert und somit für eine „normale Wissenschaft“ und deren philologische Quellenarbeit eher unzugänglich bleibt. Die „nicht-normalen“ archäologischen Ansätze von Michel Foucault oder Edward Said haben sich zudem eher als Verbündete der Avantgardekultur etabliert. Dennoch wird man Schultz' engagierte Sorge um die weitere Zukunft der konzerthausgebundenen Kunstmusik teilen können: „Alles hängt davon ab, was die Mu-

sik des 21. Jahrhunderts aus der Erbschaft des 20. machen kann.“ (S. 18)
(August 2014)

Julian Caskel

BORIS YOFFE: Im Fluss des Symphonischen. Eine Entdeckungsreise durch die sowjetische Symphonie. Hofheim: Wolke Verlag 2014. 648 S., Abb., Nbsp.

Der Komponist Boris Yoffe widmet sich in seiner umfangreichen Monographie als erster Autor der Aufgabe, den „Sonderweg des Symphonischen“ (S. 13) in der Sowjetunion zu beschreiben. Seiner Einschätzung nach hat die Symphonie „ihre Hauptentwicklung im 20. Jahrhundert genau in Russland, in der Sowjetunion erlebt“ und endete dabei in einer Sackgasse, deren Erkundung jedoch lohnt (S. 22). Explizit geht es ihm darum, Musikstücke abseits des etablierten Kanons in die Schilderung miteinzubeziehen und so Anregungen zur Erweiterung des heutigen Orchesterrepertoires zu liefern; seine Beschreibungen gelten vor allem „ungehörter“ Musik (S. 14).

Gerade die Tatsache, dass von vielen der angesprochenen Stücke entweder gar keine oder nur schwer zu beschaffende Aufnahmen existieren, macht die Aufgabe, darüber zu schreiben, zu einer Herausforderung. Wie der Koautor Ruslan Khazipov – von ihm stammt das Kapitel über Alemdar Karamanov – in seinem Vorwort schreibt, handelt es sich bei diesem Buch um „keine musikwissenschaftliche bzw. wissenschaftsmusikalische Faktenaufzählung“ (S. 10). Die Ausdrucksweise ist vielmehr höchst subjektiv, insbesondere in den zahlreichen und oftmals ausgedehnten Beschreibungen der Musik. Den Lesern werden zwar immer wieder Fakten, jedoch vorrangig Höreindrücke des Verfassers präsentiert. Vermutlich wird sich jeder Leser unter einer Musik, die als „zurückhaltend, präzise, edel und bescheiden, und gleichzeitig durchtränkt mit einem Gefühl der Bedrohung“ (S. 44) beschrieben wird – in diesem Fall bezieht sich der Autor auf die Symphonischen Dichtungen Anatolij Lja-

dovs’ –, etwas ganz eigenes vorstellen, so wie auch unter einem „wie ein komplexe[r] Raum aufgebaute[n] schonungslose[n] *Andante*“ (S. 63) oder einem „beschenkend friedlich[en], rein[en] und duftvoll[en]“ *Adagio* (S. 65). Diese Zitate geben den Schreibstil des Autors in weiten Teilen des Buches sehr gut wieder.

Wenn sich der Leser mit dem Schreibstil jedoch anfreundet oder ihn akzeptiert, so erfährt er tatsächlich von vielen bislang wenig oder gar nicht gewürdigten symphonischen Kompositionen. Die schiere Fülle an Informationen ist beeindruckend und macht neugierig auf mehr zu einzelnen Komponisten und Stücken, die vermutlich wegen der Materialmenge lediglich fragmentarisch behandelt werden. Immerhin bezieht der Autor alle siebenzig Jahre sowjetischer Symphonik samt ihrer Vorgeschichte und einem Ausblick auf die postsowjetische Zeit in seine Schilderungen ein.

Bedauerlicherweise zitiert oder paraphrasiert der Verfasser vielfach ohne Quellenangabe. Hier spricht nicht die Korrektheit einer Musikwissenschaftlerin, sondern der Wunsch einer Leserin nach Selbstbestimmung. Kein Leser kann sich anhand der Quellenangabe „so steht in einem Artikel“ (S. 55) eigene Gedanken über die für den Autor offengebliebenen Fragen machen, sondern ist auf seine Meinung schlicht angewiesen. Wenn berichtet wird, eine Schülerin Ivan Vysnegradskijs hätte erzählt, der Komponist habe „bestimmte rhythmische Figuren in seiner Musik mit Schüssen gleichgesetzt“ (S. 110), wüsste man als Leserin gerne, welche Schülerin das war und wann und wo sie dieses gesagt hat.

Sehr positiv ist das Bemühen des Verfassers zu werten, die – wie er sie nennt – stumm gemachten Komponisten in seine Darstellung miteinzubeziehen. Leider geht aus seiner Schilderung nicht hervor, warum „[z]u den inkriminierten Komponisten [...] *zuerst* Nikolai Zhiljaew, Michail Kvadri, Alexander Weprik und Wsewolod Zaderazki zu zählen“ sind (S. 197, Hervorhebung der Rezensentin); gab es über sie hinausgehend doch