

on. Das letzte Kapitel, „Mise-en-Scène“, bietet wieder mehr, fragt nach den Hintergründen der PCST und kontextualisiert sie historisch und kulturell. Der Ausblick auf die Einbettung in ihre Entstehungszeit wird zur Entdeckungsreise in strukturalistische Argumentationen und Computeranwendungen, die Schuijer am Beispiel Milton Babbitts und Allen Fortes unternimmt.

Kein Zweifel: Dies ist ein lesenswertes Buch, auch wenn die Lektüre viel Geduld und Mühe verlangt. Schuijer gelingt es, sowohl Zerrbilder zu zerstören als auch die PCST nicht als ‚Abbildung von Wahrheit‘ zu simplifizieren, sondern als Konstruktionshilfe eines möglichen Zugriffs im Dialog von Quelle, Analysierendem und Methode. Wer sich für das Verhältnis von Musiktheorie und Musikgeschichte interessiert, wer Ansätze zum analytischen Zugriff auf Musik des 20. Jahrhunderts sucht und wer Methodenreflexion zur Analyse schätzt, wird gleichermaßen fündig werden.

(November 2009)

Christoph Hust

*TILL H. LORENZ: Von der „jüdischen Renaissance“ ins Exil. Der Lebensweg Anneliese Landaus bis 1939 und ihr Begriff einer „jüdischen Musik“. Hamburg: von Bockel 2009. 179 S. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 14.)*

Ziel dieser Arbeit ist es, Leben und Werk der exilierten Musikwissenschaftlerin und Publizistin Anneliese Landau bis zu ihrem Weggang aus Deutschland zu rekonstruieren, wobei der Autor betont, dass sich das künstlerische und das wissenschaftliche Wirken auf der einen Seite sowie die religiös-kulturelle Identität der Musikpublizistin andererseits bedingen. Landau war als Frau wie auch als Jüdin Angehörige von gleich zwei Minderheiten, und dies machte sich bereits beim Studium bemerkbar, wo sie mit Vorurteilen zu kämpfen hatte. Durch ihre Flucht nach England entkam sie ihrer Ermordung; ihre Schwester sowie ihre Eltern kamen hingegen um. Erstaunlich, dass sie als Rundfunkjournalistin auf Komponistinnen wie Emilie Zumsteeg oder Fanny Mendelssohn aufmerksam machte – Künstlerinnen, die erst einige Jahrzehnte später von der Frauenforschung wieder ‚entdeckt‘ wurden. Von besonderem Interesse ist Anneliese Landaus Idee einer „Neu-

en jüdischen Musik“, wobei sie über das Konzept einer Konfession hinausging. Sie hielt es für möglich, späteren Generationen „mit unserm Ruf, mit unserm Sehnen nach einer uns eigenen Kunst“ vorzuarbeiten (S. 125) und sah die Musik als identitätsstiftendes Medium. Die jüdische Volksmusik, die sich in ihren Grundzügen aus der synagogalen Musik entwickelte, erklärte sie zur Basis einer künftigen Entwicklung.

So entfernt uns diese Ideen heute anmuten, so nachvollziehbar war damals der Kampf um einen Gegenentwurf zum Antisemitismus und zum Naziterror. Gerade dieser Abschnitt macht die ansonsten etwas trocken geratene Erstlingsarbeit lesenswert. Dass es 70 Jahre gebraucht hat, ehe man sich dieser Kollegin besann, stimmt nachdenklich; zugleich ist dem Herausgeber der Schriftenreihe, Peter Petersen, zu danken, dass er Studierende für diese Thematik interessiert. Eine kleine Korrektur: Der auf S. 47 erwähnte Beidler ist mit Isolde Wagners Ehemann verwechselt worden, der in der Tat Konkurrenzgefühle gegenüber Siegfried Wagner hegte; der Sohn hingegen (Wagners Enkel und Kollege Anneliese Landaus) war seinem Onkel freundschaftlich zugetan.

(September 2009)

Eva Rieger

*NINA NOESKE: Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR. Köln – Weimar – Wien: Böhlau Verlag 2007. XII, 435 S., Nbsp., 2 CDs (KlangZeiten – Musik, Politik und Gesellschaft. Band 3.)*

„Dies [gemeint ist offene oder subtile Gängelung; G. R.] legt nahe, dass ein [...] mit einer Staatsideologie konfrontierter Künstler sich mit seinem Werke stets an ein Gegenüber richtete: Auf der einen Seite an das Publikum, welches sich aufgrund des unzureichenden Informationsflusses der offiziellen Nachrichten oftmals an Literatur, Kunst, Musik hielt, [...] auf der anderen Seite auch an jenen Gegner, welcher von Beginn an gängete, verbot, sich einmischte und über künstlerische Existenzen entschied. So fand [...] innerhalb der Werke ein ‚inneres Gespräch‘ statt. Demnach lassen sich so geartete Werke nicht als autonome, monadenhaft konstituierte Gebilde angemessen analysieren [...]“ (S. 79 f.).

Weiter unten: „Erst wenn die Voraussetzungen der Gefangenschaft ideell derart durchdrungen sind, entsteht die Möglichkeit einer Freiheit, welche sich nicht durch Beliebigkeit, sondern durch souveränes Umgehen mit ihren Beschränkungen auszeichnet“. Soweit die Bezugnahme auf Musikverhältnisse in der DDR, auf Möglichkeiten sinnvollen Komponierens, auf deren angemessene analytische Reflexion.

Umso wichtiger das Folgende – eine Seite später: „Der Einwand liegt nahe, dass nirgends in der Welt jemals so große Freiheit existierte und existieren wird, so dass gänzlich voraussetzungsloses Komponieren möglich wäre [...]. Dennoch ergibt sich die Chance, anhand eines Beispiels, an dem die Aufgeklärtheit über die potenzielle Fremdbestimmung des eigenen Gegenstandes mit den Händen zu greifen ist, jenes Phänomen [also dekonstruktives Verhalten; G. R.] vergleichsweise ungetrübt unter die Lupe zu nehmen. Was in anderen gesellschaftlichen (z. B. marktwirtschaftlichen) Zusammenhängen um ein Vielfaches versteckter erscheinen muss [...], lässt sich hier [...] deutlicher wahrnehmen, analysieren, beschreiben“ (S. 81).

Solcher Einsicht gehorcht eine Studie, die, so die Meinung des Rezensenten, zu den bedeutendsten ihrer Spezies gehört, und dies über die Musikwissenschaft hinaus. Nicht geht es ihr um jene Abrechnungen mit Diktaturen, mit deren Kunstverhältnissen, mit Künstlern und ihren Werken, die immer noch die Landschaft der Auseinandersetzung mit der ehemaligen DDR, namentlich die in den öffentlichen Medien, bestimmen. Auch nicht das So und nicht Anders der Musikverhältnisse oder das des Wirkens und Schaffens darin steht zur Diskussion – obwohl es hierzu bedenkenwerte Hinweise gibt. Sondern es wird ein bestimmtes Verhalten einiger Komponisten in Augenschein genommen. Der Begriff ‚Dekonstruktion‘ könnte geeignet sein für dessen Signatur: In der Tat handelt es sich im Schaffen von Friedrich Goldmann, Reiner Bredemeyer, Friedrich Schenker, Georg Katzer nicht um Emanationen sogenannter autonomer Musik, die ohnehin, bei genauerem Hinsehen, sich des Scheins ihrer selbst überführt, sondern um komponierte, vielstimmige Dialoge nach mehreren Seiten hin. Nicht nur authentische Bekundungen von Komponisten und Musikwissenschaftlern machen dies kenntlich, sondern vor allem die mu-

sikalischen Idiome selbst und ihre sogenannten inner- und außermusikalischen Kontexte, die samt und sonders zur Sache gehören.

Dies angemessen zu reflektieren bedarf, so die Autorin, analytischer Verfahren, die selbst dekonstruktiv sind. Hierzu waren mehrere Erkundungen unerlässlich: zum einen die nach einigen Besonderheiten der Musikverhältnisse der DDR, nach der Rolle sowohl der Institutionen und Verlautbarungen, zum anderen nach der Rolle einiger Komponisten der sogenannten ersten Generation (Hanns Eisler, Rudolf Wagner-Régeny, Paul Dessau) als Lehrer, Beobachter, Förderer mehrerer Komponisten der „mittleren Generation“, nach der Rolle interner, in dessen fruchtbarer Kreise rings um Eisler und Dessau, zum dritten nach dem Begriff ‚Dekonstruktion‘, nach dessen Unschärfe, Ambivalenz, Brauchbarkeit. (Beeindruckend die Befassung mit ganz unterschiedlichen Lesarten, gepaart mit wirklich interdisziplinärer Arbeit, fruchtbar überdies die Zuhilfenahme der Analysen von Michail Bachtin, vor allem seiner Bestimmung der Vielstimmigkeit in der Literatur.) Von hier aus erst können Analysen einsetzen: Ihnen wiederum sind methodologische Exkurse vorangestellt.

Die Analysen nun sind auf dem Sprung, das zuvor Geforderte einzulösen. Sie fragen nach realen Gegenständen der Auseinandersetzung und Bezugnahme – etwa nach der kritischen Begegnung mit vermeintlichen und wirklichen Heroen, nach den Belangen traditioneller Gattungen und ihrer auratischen Erscheinungen durch offizielle Verlautbarungen und über sie hinaus, etwa nach Bedeutungshöfen verschiedener Ebenen des musikalischen Materials, etwa nach Besonderheiten der Rezeption und ihrer fiktiven Vorausnahme im Komponieren, summa summarum: nach tatsächlich Erfahrenem, nach dessen Einflussnahme, nach Merk- bzw. Wundmalen der Auseinandersetzung, nach deren ‚Einlass‘ ins musikalische Gefüge. Vorteilhaft, dass jeweils mehrere Werke einem Problemfeld zugewiesen werden: Es geht nämlich nicht um Analysen per se, sondern um Diskurse anhand bestimmter Werke, genauer, anhand bestimmter Eigenarten, damit jedoch um Dialoge mit den Analyse-Gegenständen, diesseits und jenseits der Fortsetzung und Multiplikation der ‚internen Gespräche‘ in den Werken.

Solch Verfahren ist fruchtbar und, wie die Autorin im eingangs Zitierten anmerkt, nicht nur tauglich zur Auseinandersetzung mit Kompositionen der DDR, in Diktaturen überhaupt, sondern zur Auseinandersetzung mit künstlerischen Emanationen inmitten demokratischer, bei genauerem Hinsehen marktwirtschaftlich diktiertter Gesellschaften.

Den Intentionen des vorliegenden Buches und ihrer Einlösung sei weitgehend zugestimmt. Weniges darf eingewendet werden: zum einen die ‚Datierung‘ jener Bedingungen, die in der DDR die Ausbildung eigener Avantgarden ermöglichte – nicht das Ende, sondern die Mitte, gegebenenfalls der Anfang der Sechzigerjahre ist anzusetzen, möglicherweise früher, insofern Paul Dessau sich seit spätestens 1956 erneut mit der Zweiten Wiener Schule auseinandersetzte und dies nachdrücklich Anderen zur Kenntnis gab; zum anderen das immer noch zu Pauschale in Bezug auf das So und nicht Anders von Diktaturen, auf das So und nicht Anders subtiler und weniger subtiler Gängelung, auf das So und nicht Anders verlautbarter Lesarten des Sozialistischen Realismus. Unter den Tisch gerät das unentwegte Auf und Ab inmitten der Kunstpolitik, der mehrfache Wechsel zwischen sogenannter Liberalisierung und ihrem rüden Gegenteil. Unter den Tisch geraten Lesarten des Sozialistischen Realismus, die zugeständenermaßen leider nicht den Ton angaben: Lesarten von Bertolt Brecht, später auch von Kunsttheoretikern – sie nämlich handelten von realistischem Verhalten im Sozialismus, also kaum von Doktrinen; freilich ist auf sie unzureichend gehört worden. Zum dritten können Werke und „Schreibarten“, die den offiziellen Doktrinen am ehesten anhängen, nicht einer „epigonalen Massenkunst“ (S. 79) zugeordnet werden. Was immer deren Autoren sich an Volksnähe einbildeten, überführte sich der Illusion, und es gab wenige Augenblicke, in denen ihre Werke wirklich zu denen gelangten, für die sie geschrieben waren. Epigonentum garantierte nicht Massenwirksamkeit.

Solch kleiner Einwände ungeachtet: Das vorliegende Buch ist ein ‚Wurf‘!

(Dezember 2009) Gerd Rienäcker

nold JACOBSHAGEN und Markus LENIGER unter Mitarbeit von Benedikt HENN. Köln: Verlag Dohr 2007. 320 S., Abb. (*musicolonia*. Band 1.)

Im Zuge einer wissenschaftlichen Neubewertung der Studenten- und Protestbewegungen um 1968 liefert der vorliegende Band, Dokumentation einer 2006 an der Katholischen Akademie in Schwerte veranstalteten Tagung, eine hervorragende Ergänzung zu dem von Beate Kutschke herausgegebenen Buch *Musikkulturen in der Revolte. Studien zu Rock, Avantgarde und Klassikern im Umfeld von ‚1968‘* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008; vgl. *Mf* 63 [2010], S. 204 ff.). Die Veröffentlichung steht stellvertretend für eine neue Perspektive der Forschung, die sich nicht mehr vorrangig auf subjektive Erinnerungen ehemaliger Aktivisten und Betroffener stützen möchte, sondern – mit den Worten von Arnold Jacobshagen – das Thema „im Zuge einer Historisierung der Ereignisse mit veränderten Fragestellungen“ einkreist (S. 110), um dadurch der Vielfalt miteinander verzahnter historischer Ereignisse besser gerecht werden zu können. Das vorrangige Augenmerk liegt, wie im Untertitel des Buches angedeutet, auf dem Zusammenhang zwischen gesellschaftlichem Protest und kulturellem Wandel, so dass hier vor allem längerfristige Entwicklungen ins Zentrum treten, für die sich der „Mythos 1968“ entweder als Kulminationspunkt oder als Impuls erweist. Diesem Umstand versucht die Publikation gerecht zu werden, indem sie in drei großen thematischen Blöcken den Entwicklungen „im Bereich der experimentellen Avantgarden, der Rock- und Pop-Musik, des Jazz, des politischen Liedes und der geistlichen Musik“ (S. 9) nachspürt.

Zu den gewichtigsten Beiträgen des ersten Teils („Avantgarde“) gehört Gianmario Borios grundlegende Bestimmung des Avantgarde-Begriffs als „pluralistisches Konzept für die Musik um 1968“ (S. 9), die den Rahmen für eine modifizierte Betrachtung der musikalischen Produktion absteckt und mit einer Orientierung am Gedanken der Kommunikation dazu beiträgt, die Begrifflichkeit nach verschiedenen Seiten hin zu öffnen. Am Beispiel des *Orgien Mysterien Theaters* von Hermann Nitsch gewährt Dörte Schmidt Einblicke in das Aufeinandertreffen von Aktionskunst und experi-

*Rebellische Musik. Gesellschaftlicher Protest und kultureller Wandel um 1968. Hrsg. von Ar-*