

vielen amüsanten Geschichten, von denen Hinterthür zu berichten weiß.) Immer wieder wird deutlich, dass banale Probleme wie Papierknappheit und fehlende (Druck-)Technik nachhaltig in den Bereich der Kultur hineinwirkten. Die Detailstudien legen nahe, dass mit dem Macht- oder Unterdrückungsparadigma den hochkomplexen Mechanismen der ostdeutschen Musikkultur nicht beizukommen ist: Zu oft hängen diese beispielsweise mit handfesten ökonomischen Interessen zusammen. Differenzierungen dieser Art sind das, was die DDR-Musik-Forschung derzeit dringend benötigt.

Eine wichtige Frage muss sich das Buch jedoch gefallen lassen: Für wen ist es geschrieben? Der wohl empfindlichste Mangel besteht in dem fehlenden Register, was die Studie als schnellen Informationslieferanten wertlos macht. Da voraussichtlich wenige Leser das Spezialinteresse und die Geduld aufbringen, den mehr als 550 Seiten geduldig zu folgen, sei hiermit ausdrücklich nahegelegt, ein Register, etwa in Online-Form, nachzureichen. Punkt zwei betrifft ein generelles Problem der Darstellung von hochkomplexen Sachverhalten, die mehrere Fächer berühren: So zuverlässig Hinterthür Verlagsgeschichtliches zu durchschauen vermag, ein so feines Gespür sie für politische Zusammenhänge hat, so dürftig scheint der ästhetisch-kulturpolitische bzw. musikhistorische Hintergrund der – übrigens nicht im engeren Sinne musikwissenschaftlichen – Studie. In diesen Fragen verlässt sie sich ausschließlich auf die Vorarbeiten von Zur Weihen (meistens), Köster (oft) und Klingberg (selten) – was immer dann deutlich wird, wenn sie banalste musikästhetische und -geschichtliche Zusammenhänge als Zitat bringt: So wird etwa Ernst Hermann Meyers *Mansfelder Oratorium* (von dem der Laie gern erfahren hätte, inwiefern es zu den „wichtigsten zeitgenössischen Werken“ gehörte) etwas phrasenhaft als (Zitat Zur Weihen) „grundlegende[s] Beispiel für eine zu schaffende Musikkultur der DDR“ erwähnt – warum an dieser Stelle keine Primärquelle? Eingeleitet wird diese Feststellung zudem mit dem (missverständlichen) Hinweis, dass der Verlag C. F. Peters die Ambition hatte, „anspruchsvolle zeitgenössische Kompositionen zu veröffentlichen“ (S. 139). Derlei Unsicherheiten wären der Autorin nicht vorzuwerfen, hätte sie nicht eingangs den Anspruch geäußert, den

Weg zu Kultur- und Mentalitätsgeschichtlichem oder zur Frage nach dem Verhältnis von „Herrschaft und Gesellschaft“ (als ob sich beides trennen ließe!) zu bahnen. Bereits in der Einleitung fragt Hinterthür danach, „welche Relevanz den einzelnen Musikrichtungen aus welchen Gründen beigemessen wurde“ (S. 15). Um diese Frage zu beantworten, ist die musikgeschichtliche Basis jedoch selbst für den Bereich der Verlagspolitik zu eng: Warum es für das Anliegen der Studie „nicht erforderlich“ sei, „nach zeitgenössischen musikästhetischen Beurteilungskriterien zu fragen“ (S. 19), bleibt offen. Bisweilen legt die Studie, offensichtlich entgegen besseren Wissens der Autorin, den Verdacht nahe, als stelle das Verlagswesen eine abgeschlossene Abteilung innerhalb des DDR-Musiklebens dar, welche die Musik selber oder die zahlreichen ästhetischen Debatten in der frühen DDR nur höchst marginal berührt.

Die enormen Verdienste der Studie bleiben hiervon unberührt. Stattdessen können die Mängel zum Anlass genommen werden, über Allgemeineres nachzudenken: Braucht es ein interdisziplinäres Forschungsprojekt zum Musikleben in der DDR, allgemeiner: in der Diktatur? Ganz zum Schluss sei noch bemerkt, dass es prinzipiell störend ist, wenn Textbausteine an verschiedenen Stellen der Arbeit wörtlich wiederkehren: Man vergleiche einmal Seite 542 unten mit Seite 323 oben – und wird den Verdacht nicht los, dass so viel Papier gar nicht nötig gewesen wäre.

(Juni 2007)

Nina Noeske

MARCEL DOBBERSTEIN: *Neue Musik. 100 Jahre Irrwege. Eine kritische Bilanz.* Wilhelms-
haven: Florian Noetzel Verlag 2007. 303 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Band 154.)

Es handelt sich hier um ein wichtiges, ein bedeutendes Buch. Dies sei betont, bevor einige Schwächen zur Sprache kommen, die vielleicht nur der Rezensent als solche empfindet: Dobbersteins Sprache setzt einen akademischen Leser voraus, und sein Inhalt einen Leser, dem die Neue Musik und ihre „Irrwege“ bereits vertraut sind. Auch dass „Wissenschaft und Hörschaft den Irrtum erwiesen“ haben (Einbandrückseite), wird als allgemein bekannt

vorausgesetzt. Indes gibt es noch immer genügend Komponisten, Musikwissenschaftler und Kulturfunktionäre, die an dem alten Glauben festhalten, die Hörer seien nur zu dumm oder zu starrsinnig, um die Neue Musik zu verstehen, so dass eine nähere Betrachtung entsprechender neurophysiologischer und psychologischer Untersuchungsergebnisse wünschenswert gewesen wäre. Auf ein gewichtiges Argument verzichtet Dobberstein, indem er die bekannte (oder eben doch nicht so bekannte?) Studie von Marie-Luise Fuhrmeister und Eckardt Wiesenhütter aus den frühen 1970er-Jahren außer acht lässt, die anhand dreier Orchester mit jeweils unterschiedlichem Repertoire die seelisch und körperlich krank machende Wirkung Neuer Musik aufgezeigt haben.

Die Gliederung unter den Überschriften: „Einleitung“ / „Kunstreligion“ / „Schönberg, Adorno und die Freiheit der Kunst“ / „Reihenzwang“ / „Der Zufall spielt auf“ / „Die Musik – eine offene Frage?“, wobei viele Aspekte an verschiedenen Stellen zur Sprache kommen, macht es schwierig, den Inhalt systematisch zu erschließen und bestimmte Dinge nachzuschlagen, zumal ein Personen- oder Sachverzeichnis fehlt. Auch Dobbersteins Definition von „Neuer Musik“ will erst erschlossen sein. Die Bezeichnung übernimmt er aus Paul Bekkers gleichnamigem Aufsatz von 1919 (der allerdings nicht im Literaturverzeichnis genannt wird); das Merkmal der Neuen Musik ist nach Dobberstein „die Lossagung von den musiksprachlichen Mitteln, die die Tendenz zeigt, in doktrinen Zerstörungsdrang überzugehen“ (S. 47). Diese Neue Musik ereignet sich in der Dodekaphonie, im Serialismus und in der Aleatorik, atonalen Richtungen also, denen der Autor die Tonalität als hörpsychologische Notwendigkeit gegenüberstellt. Aber auch elektronische Musik (mit einem eigenen Kapitel) und Minimal Music werden genannt. Ob letztere, die ja normalerweise tonal ist, als Neue Musik in Dobbersteins Verständnis zu bezeichnen wäre, bleibt offen; jedenfalls beschreibt er sie zusammen mit den anderen kritisierten Stilrichtungen als „eindrucksschwach, unorganisch, Flickwerk, chaotisch, langatmig“ (S. 116). Den Begriff „Avantgarde“, der anfangs selten, später häufiger auftritt, verwendet der Autor offenbar synonym: „So, wie von der Avantgarde vorausgesetzt, denkt und hört kein normaler Mensch“ (S. 65)

– einer von vielen Sätzen, mit denen Dobberstein Dinge auf den Punkt zu bringen weiß.

Als Komponisten der Neuen Musik werden hauptsächlich Arnold Schönberg, Josef Matthias Hauer, Alban Berg, Anton Webern, György Ligeti, John Cage und Karlheinz Stockhausen genannt; als Vertreter der Gegenseite, die Dobberstein „Moderne Musik“ nennt (S. 50), Igor Strawinsky, Paul Hindemith und Alfred Schnittke. Dobbersteins Kritik kommt immer wieder auf Schönberg zurück, da er in ihm – und in seinem psychischen Gestörtsein – die Ideologie der Neuen Musik begründet sieht. Konkrete und personelle Bezugnahmen auch auf die zeitgenössische Musik hätten freilich die Aktualität des Themas deutlicher gemacht. Von großem Interesse wäre auch eine Behandlung der Frage gewesen, in welchem Umfang die von früheren Autoren (wie Alois Melichar, Willy Hess und Peter Jona Korn, deren Schriften nicht erwähnt werden) nachgewiesene und von Dobberstein nur allgemein angemerkte Verfälschung und Kungelei noch immer bestehen: das gegenseitige Zuschachern von Hochschulstellen, Publikationsmöglichkeiten und Sendeplätzen, Kompositionsaufträgen und -preisen, verbunden mit der Ausgrenzung von Komponisten tonaler Musik.

Aber Dobberstein geht es nicht um das Historisch-Anekdotenhafte, sondern um das Ad-absurdum-Führen der theoretischen Grundlagen. Dabei werden abgesehen von Schönberg weniger die Komponisten selbst zitiert als ihre Apologeten auf Seiten der Musikwissenschaft wie Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht; oder Helga de la Motte-Haber, anhand deren Vorwort zum avantgardelastigen Sammelband „Musik und Religion“ (Laaber 1995) Dobberstein die inhaltliche Leere einer kunsttheologischen Transzendenzrhetorik aufzeigt, aus welcher die Neue Musik ihre Legitimation zu ziehen versucht. Ausführlich setzt sich der Autor mit Theodor W. Adorno auseinander, der zwar ein Verteidiger Schönbergs war, dessen Folgen jedoch durchaus kritisch gegenüberstand: der seriellen Musik nämlich, welche die ursprünglich nur tonhöhenbezogene Reihe konsequent auch auf andere musikalische Parameter anwendete; natürlich wiederum ohne nach der anthropologischen Relevanz zu fragen.

Dobbersteins Buch ist ein Plädoyer gegen Ideologie und für eine am Menschen orientierte

Musik, die nur als solche wirklich Musik genannt zu werden verdient. Kaum eine Seite ist darin, die nicht Diskussionsstoff für musikwissenschaftliche und kompositionstheoretische Seminare liefern würde, in die das Buch hoffentlich Eingang findet. Auch Kulturpolitiker sollten es lesen, bevor sie Gelder für eine Musik bewilligen, die nur von einem esoterischen Zirkel goutiert wird und die Interpreten krank macht. Der Autor selbst formuliert als Aufgabe seiner Kritik, sie solle „Mut zusprechen, sich des eigenen Verstandes zu bedienen“ (S. 25). Das Buch ist aber vor allem ein Appell an die Musikwissenschaft, sich nicht aus toleranzideologischer Verblendung zum Handlanger von Sektiererei und Scharlatanismus zu machen. (Mai 2007) Klaus Michling

REINHARD KEISER: *Hercules auf dem Scheide=Wege. Concerto à 3 Voci con Stromenti. Entlaubte Wälder. Serenata à quattro Voci con Stromenti. Vorgelegt von Hansjörg DRAUSCHKE und Thomas IHLENFELDT. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2005. 149 S. (Reinhard Keiser. Ausgewählte Werke. Abteilung I: Vokale Kammermusik. Band I.)*

Nach Plan, also mit dem ersten Band der ersten Abteilung, präsentiert sich die Auswahlausgabe der Werke von Reinhard Keiser. Die Ausgabe ist aufgrund der zentralen Bedeutung von Keiser für die Schwellenzeit zwischen 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland nötig und entsprechend willkommen. Der Plan ist ehrgeizig, was angesichts der heutigen Förderungspolitik und Editionslandschaft an Wagemut grenzt. Doch beweisen die Herausgeber durch das Vorlegen dieses ersten Bandes Tatkraft und durch die Mitteilung des Gesamtplanes ihrer Auswahlausgabe am Schluss des Buches Mut und Zuversicht.

Ein flüchtiger Blick in den Kritischen Bericht überzeugt davon, dass die editorische Herausforderung dieser Edition weniger in der harten textkritischen Arbeit zu sehen ist – die Edition stützt sich in diesem Band für jedes Werk auf eine qualitativ sehr gute musikalische Quelle, der weitere Textquellen zur Seite stehen –, als in den Vorentscheidungen, die zur Auswahl des Repertoires führten. Im Gegensatz zur traditionellen Gesamtausgabe, bei der die Werkaus-

wahl – sieht man von der Problematik von Authentizität ab – keiner weiteren Erläuterung zu bedürfen scheint, muss sich die Auswahlausgabe dieser kritischen Prüfung stellen.

Insgesamt zehn in drei Abteilungen zusammengefasste Bände werden im Gesamtplan angekündigt: Die erste Abteilung (fünf Bände) widmet sich der vokalen Kammermusik, die zweite (ein Band) der Instrumentalmusik, eine dritte Abteilung (vier Bände) ergänzt das Bild mit vier Operneditionen. Die letzte Abteilung stellt im Vergleich mit den anderen Abteilungen, die das gesamte Repertoire der jeweiligen Gattung zum damaligen Stand der Forschung darbieten, nur eine exemplarische Auswahl dar. Diese Entscheidung erscheint plausibel, da es weder sinnvoll noch nötig wäre bereits vorhandene, qualitativ gute Editionen zu verdoppeln. Es wäre jedoch wünschenswert, dass die Kommentarteile eine Beurteilung dieser Editionen mit einschließen würden. Die geistliche Musik wurde außen vor gelassen, da sich bereits andere Projekte diesem Repertoire verschrieben haben. Insgesamt kommt der Editionsplan einer *declaratio principii* gleich, einer bewussten Umformulierung von Reinhard Keisers bisheriger Bewertung. Durch die Betonung der vokalen Kammermusik und der Instrumentalmusik treten neue Aspekte in den Mittelpunkt, die bisher unterbelichtet gewesen sind. Es gilt, so die Herausgeber, „mehrere bisher editorisch kaum erschlossene Bereiche [...] zugänglich zu machen“ (S. 7). Diese Abkehr von der manchmal eher überredenden denn überzeugenden Gesamtausgabenanlage scheint mir eine sehr begrüßenswerte Kompromisslösung, die der Benutzbarkeit und der Forschung zugute kommt.

Reinhard Keiser erhält in dieser Ausgabe als Komponist ein neues Gesicht, das den Benutzer vielleicht überrascht und irritiert. Diese Irritation, die teils dem bewussten Willen zur Neubewertung, teils den Unwegsamkeiten der editorischen Landschaft, teils der nachvollziehbaren Entscheidung, die unbekannten Werke zu privilegieren, geschuldet ist, zwingt den Benutzer dazu, selber die Kriterien zu überprüfen, eine eigene Meinung zu entwickeln, sich also von einer rein konsumistischen Haltung gegenüber dem Editionsangebot zu verabschieden. Die editorische Lösung erweist sich gerade dadurch, dass sie einer expliziten, musikhistorischen Intention entspringt und nicht eine