

Rote Front, schlägt sie zu Brei'. Nationalsozialistische Kampflieder – ein kurzer Überblick“ sowie den interessanten Artikeln von Noémi Lefebvre zu „Musikerziehung im ‚Dritten Reich‘. Der Verfall eines Modells“, von Manuela Schwartz zur „Musikpolitik in den von Nazi-Deutschland besetzten Gebieten“ und von Peter Petersen über „Musiker im Exil“ ist diese Erweiterung leider kaum gelungen. Stattdessen sind die meisten Artikel so überblicksartig, dass sich Informationen teilweise mehrfach wiederholen. Z. B. erfährt man an mindestens acht Stellen (S. 14/15, 69, 88, 96, 107, 110, 136, 166) direkt oder indirekt, dass die Jazz-Musik im Nationalsozialismus verpönt war.

Es sei nun kurz anhand zweier Problemkreise erläutert, worin die Schwächen der Artikel bestehen, die sich abseits konkreter historischer Anhaltspunkte dem Phänomen der Musik zur NS-Zeit zu nähern versuchen. Als Paradebeispiele dafür seien die Texte „Nazi-Kultur', Todeskultur“ von Georges-Arthur Goldschmidt und „Marschier'n im Geist in unseren Reihen mit ...“ von Jean-Luc Nancy angeführt. Angesichts der Tatsache nahezu fehlender Fußnoten verwundert es nicht, dass beide Autoren zu pauschalen Einschätzungen gelangen, es habe eine „ganze Nazi-Ästhetik“ (Goldschmidt, S. 21) oder einen „Nationalsozialistische[n] Klang der Musik – vom in den Straßen im Takt geschmetterten *Horst-Wessel-Lied* bis zur in einer Panzerfabrik, ebenfalls im Takt, aufgeführten *Ode an die Freude*“ (Nancy, S. 131) gegeben. Der Nationalsozialismus war ein Kontinuum unterschiedlichster Auffassungen, der in wenigen Ideologien, wie der ‚Blut und Boden‘-Ideologie oder dem Führerprinzip ein tatsächlich einheitliches Gesicht zeigte. Auch innerhalb der deutschen Musikszene der nationalsozialistischen Ära gab es ganz unterschiedliche Auffassungen über die Moderne eines künftigen ‚Dritten Reichs‘. Dabei spielten Hitlers Lieblingskomponisten wie Bruckner oder Wagner sicherlich eine wichtige Rolle. Doch schon an der Stellung Beethovens sollten sich die Geister scheiden (vgl. hierzu auch den im Sammelband enthaltenen Artikel von Esteban Buch). Es gab auch starke Vertreter einer Moderne (insbesondere in kirchlichen Kreisen), die gerade in Beethoven den Verfall der ‚alten deutschen Meister‘ bis Bach sahen.

In einer undifferenzierten Pauschaleinschätzung ‚des Nationalsozialismus‘, oder einer geschlossenen ‚nationalsozialistischen Musikästhetik‘ werden genau die ideologischen Propagandamechanismen akzeptiert, gegenüber denen es sich eigentlich abzugrenzen gälte. Zum einen wird denjenigen recht gegeben, die sich die Geschlossenheit einer ‚starken‘ deutschen Nation gewünscht hatten, zum anderen wird darüber schnell vergessen, dass der Nationalsozialismus aus ganz konkreten Menschen bestand, die eben nicht nur die politische Führungselite des Landes bildeten, sondern die Mehrheit des Deutschen Volks stellten – Menschen in der ganzen Widersprüchlichkeit ihrer Existenzen. Wenn Pascal Huynh in der „Einleitung“ zum Buch schreibt, die „Beschäftigung mit der NS-Musikpolitik“ heiße, „den Weg der Geschichte zu verfolgen, der die deutsche Kultur – die Kultur Bachs und Beethovens – mit unerbittlicher Konsequenz in die Vernichtungslager führte“, so ist dem mit Schärfe zu widersprechen. In die Vernichtungslager wurden politische Gegner und im Sinn der Rassenideologie stigmatisierte Menschen geführt, die nur den einen Teil der Träger ‚deutscher Kultur‘ ausmachten. Andere Träger der ‚deutschen Kultur‘ waren u. a. Musiker wie Carl Orff, Richard Strauss, Karl Straube, Gottfried Müller, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Karl Böhm, die sehr wohl in der Nachkriegszeit wieder ihren Platz in der Gesellschaft fanden und mit ihnen ebenso Bach und Beethoven.

(März 2007)

Gunnar Wiegand

INGE KOVÁCS: *Wege zum musikalischen Strukturalismus. René Leibowitz, Pierre Boulez, John Cage und die Webern-Rezeption in Paris um 1950. Schliengen: Edition Argus 2004. 293 S., Abb., Nbsp. (Sonus. Schriften zur Musik. Band 7.)*

Als Theodor W. Adorno 1934 anlässlich des 50. Geburtstages Anton Weberns der Hoffnung Ausdruck verlieh, der Komponist werde „in hundert Jahren entdeckt, verstanden und glorifiziert“, konnte er nicht ahnen, dass die Entdeckung und Glorifizierung von Weberns Œuvre bereits zwanzig Jahre später ihren Höhepunkt erreichen sollte. Während die Darmstädter Ferienkurse bis heute häufig als Hauptschauplatz dieser Entwicklung gesehen werden – eine

Bewertung, die, wie bereits Gianmario Borio gezeigt hat, die internationale Dimension der musikalischen Avantgarde in den 1950er-Jahren nur unzureichend berücksichtigt (vgl. dessen Beiträge in *Im Zenit der Moderne*, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg i. Br. 1997, Vol. 1) –, fasst Inge Kovács mit ihrer an der Berliner Humboldt-Universität entstandenen Dissertation die weitgehend vergessene frühere, aber nicht weniger wichtige Phase der Webern-Rezeption der unmittelbaren Nachkriegszeit ins Auge. Kovács konzentriert sich in ihrer Studie auf die Situation im Paris der späten 1940er- und frühen 1950er-Jahre, die sie als „Bindeglied zwischen dem Diskurs der Schönberg-Schule und der seriellen Webern-Nachfolge“ (S. 13) charakterisiert. Ohne die Vielstimmigkeit der Diskussionen und die breite Wirkung Weberns in den musikalischen Avantgardezirkeln in Abrede zu stellen, gruppiert Kovács ihre Untersuchung um drei Hauptprotagonisten: René Leibowitz, Pierre Boulez und John Cage. Diese haben sich auf je unterschiedliche Weise zu Weberns Musik positioniert und mit ihren Auffassungen das zeitgenössische Webern-Bild mitgeprägt. Den beständigen Wandel dieser changierenden Webern-Bilder untersucht die Autorin mit Hilfe des von Foucault entlehnten Konzeptes des „Diskurses“. Als Vorteile dieses methodischen Vorgehens bestimmt Kovács unter anderem eine „Relativierung der Autorenfunktion“ zugunsten einer Fokussierung auf die sich verändernden Konstellationen der Auffassungen. Dadurch gewinnt ihre Darstellung eine tiefere Dimension, die den Wechsel unterschiedlicher Einflüsse und die Prozesse herausarbeitet, denen das „Webern-Bild“ dieser Zeit ausgesetzt war. Es gehört zu den großen Vorzügen dieser Arbeit, dass Kovács nie nachlässt, dieser „Dynamik des Denkens“ und dieser „Unruhe“ zu folgen, die sie zutreffend als Merkmale einer Umbruchszeit charakterisiert.

Gleichzeitig gelingt es ihr, tragende Voraussetzungen für diesen Pariser Webern-Diskurs – wie etwa den französischen Existentialismus (vgl. S. 85 f. und S. 168 ff.) – oder die Auswirkungen der Ereignisse in Paris auf die Webern-Diskurse außerhalb Frankreichs in ihre Darstellung einzubringen. In den beiden Hauptkapiteln „Von der Form zur Struktur“ und „Begriffliche Eckpunkte einer neuen Poetik“ wertet

Kovács die heute greifbaren Quellen – Publikationen, Briefe, Pamphlete, Erinnerungen, Gesprächsaufzeichnungen, aber auch die seinerzeit entstandenen Kompositionen und Skizzen – aus. Mit Sensibilität spürt sie den verborgenen Schichten dieser Zeugnisse nach, bringt sie miteinander in Beziehung und rekonstruiert sorgfältig vergessene Kontexte, die häufig erst eine sinnvolle Lesart der Dokumente eröffnen. Dass die sicherlich nicht zu unterschätzende Dimension des mündlichen Austausches und der pädagogischen Tätigkeit für den Historiker weitgehend verloren ist, zieht Kovács zumindest beiläufig in Betracht. Der konsequent durchgeführte rezeptionsgeschichtliche Ansatz erlaubt es der Autorin, die damaligen Diskussionen um den „vermeintlich authentischen“ Webern zu relativieren, da neben der (häufig kaum zu rekonstruierenden) Autorenintention der Rezipient maßgeblich zur Sinnkonstitution von Kunst beiträgt (S. 65 ff.). Das sogenannte „pointillistische Missverständnis“ (Peter Stadlen) wird somit als Teil der Rezeptionsgeschichte unhintergebar Bestandteil von Weberns Musik und trägt entscheidend zu deren Verständnis bei.

Bei der Lektüre der Arbeit wird dem Leser vor Augen geführt, dass unser Bild von der Webern-Rezeption der 1950er-Jahre bis heute durch eine erst später fixierte, dann aber von den damaligen Protagonisten umso nachdrücklicher popularisierte Interpretation geprägt ist. Kovács demonstriert nicht nur, dass dieses Bild Risse aufweist, sondern liest es wie ein Mosaik, dessen zahlreiche Steinchen in einem dynamischen Prozess kontinuierlich verschoben wurden, bevor es sich allmählich zu einem erstarrten Webern-Monument verfestigt hat. In Kapitel 2 „Von der Form zur Struktur“ wird die Entwicklung der Kompositionstechnik von Leibowitz, Boulez und Cage mit Aspekten ihrer individuellen Webern-Rezeption in Verbindung gebracht, wobei Kovács die Wechselwirkungen zwischen den genannten Protagonisten eindringlich erörtert. Unter anderem wertet Kovács in überzeugender Weise die Bedeutung von Leibowitz für das zeitgenössische Webern-Verständnis auf. Konzepte wie „Athematisches Komponieren“ oder die Entwicklung des strukturalistischen Reihenverständnisses werden sowohl anhand der zeitgenössischen Interpretation von Weberns Werken als auch anhand

der kompositorischen Anwendung selbst mit Hilfe klug gewählter Beispiele aufgeschlüsselt. Anschließend ergänzt Kovács ihre Beobachtungen durch eine Untersuchung der Begriffsgeschichte der neuen Poetik am Beispiel der zentralen Oppositionen „Freiheit – Strenge“, „Statik – Mobilität“, „Klang – Stille“ und „Dissoziation – Kohärenz“. Auch in diesem Teil verbindet Kovács ihre Interpretation der theoretischen Reflexionen, in die sie auch ideengeschichtliche Aspekte mit einbringt, mit einem analytischen Blick auf gleichzeitig entstehende Kompositionen und Interpretationen der Werke Weberns. Diese doppelte Sicht macht die Verschiebungen in der Auffassung der Protagonisten besonders nachdrücklich deutlich.

Kovács' sorgfältig geschriebene Studie eröffnet uns eine frische Perspektive auf die Webern-Rezeption der Nachkriegszeit und die Entstehung des musikalischen Strukturalismus. Sie liest sich gleichzeitig als ein klug geführter Angriff auf die Einseitigkeit der schiefen, aber scheinbar unausrottbaren Webern-Bilder, die bis heute auch im musikwissenschaftlichen Schrifttum einen festen Platz einnehmen. Die Freude der Lektüre wird allenfalls durch einige technisch unbefriedigende Abbildungen von Autographen getrübt (vgl. S. 107). Die Publikation bereichert unsere Auseinandersetzung mit der Musik der frühen 1950er-Jahre und gibt über ihren Forschungsbeitrag hinausgehend spannende Anregungen zum Nach- und Weiterdenken.

(Januar 2007)

Felix Wörner

ANNO MUNGEN: „*BilderMusik*“. *Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert*. Remscheid: Gardez! Verlag 2006. 448 S., Abb.; Dokumentation: 298 S., Abb. (Filmstudien. Band 45 und 46.)

„Eines Abends im Theater, während die Zwischenacts-Musik das Publikum zu unterhalten versuchte, bat im gefüllten Parquet ein Herr seinen Vordermann auf das höflichste, den Hut abzunehmen, worauf der Vordermann ebenso höflich die Antwort gab, er würde das längst gethan haben, hätte er vermuten können, dass der Herr die Musik zu sehen begehre.“ Dass Musikaufführungen nicht allein das Gehör,

sondern oft auch den Sehsinn ansprechen, zeigt Anno Mungen in seiner zweibändigen Studie *BilderMusik*. Im Zentrum stehen technische Entwicklungen aus der Zeit zwischen 1800 und 1900, die Ton und Bild zusammenführen. Dabei handelt es sich um „kinogleiche Auführungen von großformatigen und sich selbst genügenden, medial ausgerichteten Bildern“ (S. 17). Galt das kulturwissenschaftliche Interesse bislang ausschließlich den technischen Besonderheiten und dem neuartigen Sehen, das durch diese Apparate und Konstruktionen ermöglicht wurde, deckt Mungen eine weitgehend unbekannte Dimension dieser Medien auf: die akustische. Ausgehend vom musikbegleiteten Tableau vivant, das einen bedeutungsgeladenen Augenblick in einer Pose einfängt, spannt Mungen einen Bogen über das Panorama und das Diorama, das durch Licht und Ton Zeit und Raum in das zweidimensionale Bild integriert, bis zu den ersten Stummfilmen und weist damit überzeugend nach, dass der multimedialen Erfahrung von Filmmusik eine weit zurückreichende Tradition einer „Musik für Bilder“ (S. 23) vorausgeht.

Nach einem ersten Kapitel, das grundlegende Konzepte des Verhältnisses von Musik und Bild wie „Tonmalerei“ oder „Gesamtkunstwerk“ erläutert, widmen sich die nachfolgenden Kapitel jeweils einem der genannten Bild-Ton-Medien. Unabhängig von der technischen Ausstattung der einzelnen Medien bildet sich ein Repertoire ikonographischer Motive heraus. Beliebt sind vor allem Schlachtendarstellungen, Kirchszenen und Landschaftsbilder, insbesondere Alpenpanoramen. Im Kontext dieses ikonographischen Repertoires übernimmt die Musik Mungen zufolge in den Darstellungen unterschiedliche Funktionen: Sie zeichnet lautmalerisch oder tonsymbolisch nach, was das Bild vorgibt, sie setzt als Instrumentalmusik eine immanente Inzidenz um (z. B. den Orgelklang in der Kirchszene) oder sie kreiert, zumeist unter Verwendung musikalischer Topoi, eine klangliche Atmosphäre. Mit diesem analytischen Rahmen untersucht Mungen eine Vielzahl von Einzelbeispielen und zeigt dabei zugleich eine Fülle unterschiedlicher Arten der Musikpräsentation: illustrierende Geräusche, Improvisationen, Kompilationen von bereits bestehenden Musikstücken und – insgesamt eher die Ausnahme – Originalkompositionen