plastische Arbeiten mit dem Klang gibt, da hier zwischen Kunstschaffen und -rezeption eine Brücke geschlagen wird.

Die wissenschaftlichen Beiträge kreisen das Phänomen der Conceptualisms von recht unterschiedlichen Blickwinkeln aus ein: So durchleuchtet Christoph Metzger („Conceptualisms versus Concept Art“) die Geschichte des Begriffs, Dieter Daniels befragt dessen historische Wurzeln und Bedingungen („Der Dualismus von Konzept und Technik in Musik und Kunst von Duchamp und Cage bis zur Konzeptkunst“), und Helga de la Motte-Haber („Konzeptkunst“) widmet sich der Unschärfe von Definitionsversuchen. Zu den wichtigsten Beiträgen gehören Lydia Goehrs Aufsatz über die Zusammenhänge zwischen Theodor W. Adorno und den Conceptualisms („Gegen die Vögel! Theodor W. Adorno über Musik, Konzept und dialektische Bewegung“) sowie Michael Gáls kritischer Essay „Ein Wiedersehen mit der konzeptuellen Kunst“, der die künstlerischen Ansätze konzeptueller Werke als bloße Provokationen beschreibt, denen das Kunstwerk mit seiner Evokation unendlicher ästhetischer Referenzen und Effekte entgegensteht. Die Autoren anderer Beiträge erreichen diese Reflexionsdichte leider nicht und begehen mit der Beschränkung auf eine Kunstsparte gerade den Fehler, den das Buch eigentlich vermeiden möchte: So bleibt etwa Stefan Fricke in seinem ansonsten aufschlussreichen Text über Sven-Åke Johansson („Die Kunst des Sven-Åke Johansson, selbige auf der Straße und anderswo zu finden“) allzu sehr dem Ausgangspunkt Musik verhaftet, während der Aufsatz von Ulrich Gregor („Film und Konzeptualismus. Über einige Tendenzen im Avantgardefilm“) die Frage nach Klang und Ton im Film bedauerlicherweise ausblendet.

Diese Beispiele zeigen, dass der Band letztlich kein vollständiges Bild vermitteln kann. Obgleich die im Titel thematisierten Conceptualisms nach wie vor schwer fassbar bleiben, kann die Lektüre aber doch wichtige Denkanstöße vermitteln und zeigen, auf welche Weise man sich etwa aus ästhetischer oder historischer Perspektive bzw. vom Blickwinkel einer Theorie der Rezeption her der konzeptuellen Kunstproduktion annähern kann. Vor allem aber schärft das Buch den Blick für jene enge Verschränkung verschiedener Kunstrichtungen, die sich in der Bezeichnung Conceptualisms abzeichnet – und

schafft damit die Grundlage für ein Verständnis, dem sich die entsprechenden Arbeiten von Künstlern jeglicher Couleur nicht mehr nach Sparten, sondern von ihrem konzeptuellen Ansatz her erschließt.

(Mai 2004)

Stefan Drees

Echolos. Klangwelten verfolgter Musikerinnen in der NS-Zeit. 12. Tagung der AG „Frauen im Exil“ in der „Gesellschaft für Exilforschung“ in Zusammenarbeit mit dem Oberstufen-Kolleg der Universität Bielefeld und dem Orpheus Trust Wien. 1.–3. November 2002. Hrsg. von Anna-Christine RHODE-JÜCHTERN und Maria KUBLITZ-KRAMER. Redaktionelle Mitarbeit: Tobias ELLENBERGER. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2004. 321 S., Abb., Notenbeisp.

Die Tätigkeit der Arbeitsgemeinschaft Frauen im Exil in der Gesellschaft für Exilforschung (www.exilforschung.de) gewinnt angesichts des fortgeschrittenen Zeitraums nach der NS-Herrschaft immer mehr an Dringlichkeit. Der vorliegende Band vereint die Beiträge der 12. Tagung von 2002, deren heterogene Themen von „Ida Vermehren, das Mädchen mit der Knautschkommode“ (Volker Kühn) über Musik im Frauen-KZ Ravensbrück (Gabriele Knapp) bis hin zur Musikausübung im Internierungslager Rushen auf der britischen Isle of Man reichen, wo in England lebende Deutsche für einige Monate eingesperrt waren (Charmian Brinson). Die Ausweitung auf Vertreterinnen aller einschlägigen Berufssparten, von der Komponistin über die Musikologin, Musikpädagogin und Virtuosin bis zur Kabarettistin, macht das Forschungsfeld fast unübersehbar. Und es wird noch einmal ausgedehnt durch die Einbeziehung von Künstlerinnen, die innerhalb Deutschlands wirkten (hier greift der so genannte „erweiterte Exilbegriff“). Zu Letzteren gehört Ilse Fromm-Michaels, deren Leben und auch Kompositionen Babette Dorn kenntnisreich kommentiert. Vieles wird erstmals veröffentlicht, so Denise Restouts Bericht über ihre Flucht mit Wanda Landowska aus Frankreich über Lissabon nach New York (S. 208 ff.) in einem knappen Beitrag von Willem de Vries. Die Beschlagnahmung der etwa 10.000 Bände und Handschriften umfassenden Sammlung sowie wertvoller alter Instrumente Landowskas durch den NS-Einsatzstab in Paris wird

ein Schandfleck der deutschen Musikgeschichte bleiben.

Die Exilkomponistin Pia Gilbert vertritt im Vorwort die Ansicht, dass „Komponisten sich nicht als Frauen oder als ‚victims‘ vorstellen sollten“. Man würde sich in der Tat eine Musikkultur wünschen, in der nur die Qualität der Musik zählt, doch ist nicht abzustreiten, dass die Musik von Frauen sowie von Exilkomponisten (Männern wie Frauen) bis heute im Konzertleben randständig ist. Aufklärung tut daher Not, und der vorliegende Band leistet mit der Sammlung und Auswertung versprengter Spuren einen bedeutsamen Beitrag. Allein wie die exilierten Frauen sich eine neue Existenz aufbauten, fern der Heimat, im Umgang mit fremder Kultur, ist für sich gesehen beeindruckend zu lesen. Die von Claudia Maurer Zenck souverän eingeleitete Aufsatzsammlung bietet eine wertvolle forschungsgeschichtliche Aufarbeitung, zumal sie dazu beiträgt, die bewegende Erinnerung an die ermordeten und vertriebenen Künstlerinnen lebendig zu halten.

(Juni 2004)

Eva Rieger

Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001. Hrsg. von Hermann DANUSER in Zusammenarbeit mit Matthias KASSEL. Mainz u. a.: Schott 2003. 445 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung. Band 9.)

Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 bis 1980). Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING und Christina PFARR. Tutzing: Hans Schneider 2002. IX, 378 S., Notenbeisp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 41.)

Das Musiktheater der Gegenwart steht im Zentrum zweier konzeptionell und editorisch sehr unterschiedlich gestalteter Tagungsberichte. Im einleitenden Grundsatzreferat des Bandes *Musiktheater heute* skizziert Hermann Danuser sechs Aspekte als Ausgangspunkt für eine Standortbestimmung: die Öffnung für Theater- und Filmregisseure, die produktive Spannung von harmonisierender Gesamtkunstwerk- und dissoziativer Multimediaästhetik, die Reflexion auf die Multimedialität des Musiktheaters, die Umbruchsituation der Musikkultur und ihrer Institutionen, die Dynamik dieser Kultur und schließlich die Aktualität des Musikthea-

ters zwischen zeitgenössischem Schaffen und Repertoire. Sodann werden die wesentlichen Nachkriegsentwicklungen von Wulf Konold anhand der Dialektik „Oper – Anti-Oper – Anti-Anti-Oper“ interpretiert. Wenn Konold von der „Theorieresistenz der Oper“ spricht und formulierte Gattungskonzepte der Vergangenheit wie jene Glucks, Wagners oder des Verismo primär unter dem Aspekt ihrer „Marketingfunktion“ betrachtet, wird indes klar, wie weit er die Oper gegen die Versuchungen der Avantgarde in Schutz zu nehmen bereit ist: „Ist die Verweigerung des Avantgardistischen nicht ein absurder Vorwurf einer Gattung gegenüber, die – von Monteverdi und Wagner abgesehen – in ihrer vierhundertjährigen Geschichte nie an der Spitze des Fortschritts marschierte, weil ihre institutionellen Anforderungen so gewaltig sind, dass sie auf die weitgehende Übereinstimmung mit der tradierten Kulturszene angewiesen ist, will sie nicht ihre gesamte Existenz aufs Spiel setzen?“ (S. 50). Mit der Theorie des *Postdramatischen Theaters* (so der Titel von Hans-Thies Lehmanns Buch aus dem Jahre 1999) setzt sich Albert Giers Text über „Sprachskepsis und Sprachverlust im zeitgenössischen Musiktheater“ kritisch auseinander und eröffnet damit auch für die Musikwissenschaft endlich eine längst überfällige Diskussion. Dass Gier die Schwächen des postdramatischen Theaterbegriffs hervorhebt, sollte indes angesichts der noch immer verbreiteten Neigung, auch das Musiktheater der Gegenwart primär unter dem Blickwinkel des musikalischen „Materialfortschritts“ zu beurteilen, nicht den heuristischen Wert des theaterwissenschaftlichen Konzepts in Frage stellen. Unter rein musikologischen Prämissen werden nur allzu oft die Begriffe „experimentelles Musiktheater“ einerseits und „traditionelle Oper“ andererseits gegeneinander ausgespielt, ein Antagonismus mithin, der sich im Lichte des postdramatischen Theaters weithin als gegenstandslos erweisen müsste. Zu Recht weist Gier allerdings darauf hin, „dass Lehmann dem postdramatischen Theater ein monolithisch aufgefasstes Konzept des Dramas gegenüberstellt und die Gegensätze zwischen beiden pointiert zuspitzt“ (S. 69). Bei der literarischen Struktur setzen auch die Beiträge von Siegfried Mauser über „Textdramaturgische Strategien im aktuellen Musiktheater“ und Jürgen Maehder über die „Textbasis des Musiktheaters bei