

sik, sondern auch in der Literatur und in der bildenden Kunst.

Der erste der neun Beiträge ist ein sehr persönlicher Aufsatz des Komponisten Friedhelm Döhl (S. 5 ff.), der 1966 über die Reihentechnik bei Webern und deren Voraussetzungen promovierte, was dem Generalthema des Kongresses in idealer Weise entsprach: Der thematische Schwerpunkt sollte ja weder das Frühwerk, noch die wichtige Periode der freien Atonalität, sondern die letzte, zwölftönige Phase seines Schaffens sein. Döhl versucht im Rahmen eines Überblicks die Entwicklung des Schaffens Weberns und dessen wichtigste Anknüpfungspunkte, unter denen für das spätere Werk Goethes „Farbenlehre“, seine „Metamorphose der Pflanze“ und die Lyrik Hildegard Jones eine zentrale Rolle spielt, aufzuzeigen. Er tut dies in Reflexion seines eigenen Schaffens und stellt damit auch den latenten Einfluss heraus, den Webern nach wie vor, oft indirekt und sublim auf sein eigenes Werk ausübt.

Im Aufsatz „Zur Zwölftonmethode Arnold Schönbergs“ von Martina Sichardt (S. 49 ff.) wird zunächst die Entstehungsgeschichte der Reihentechnik bei Schönberg herausgearbeitet. Hierbei ist die Tatsache wichtig, dass dies ein mühsamer und langwieriger Prozess war: Nach reihentechnischen Ansätzen in den Skizzen zum Scherzo einer Symphonie von 1914/15 entsteht erst 1921 mit dem Praeludium der *Klaviersuite* op. 25 ein streng durchgearbeitetes Zwölftonstück. Erst 1923 ist die sichere Grundlage für groß angelegte zwölftönige Werke gelegt. Im Anschluss daran wird das geistige Fundament der Reihentechnik erläutert: Es ist die Vorstellung des musikalischen Raumes, die Schönberg durch das geistliche Gedicht *Seraphita* von Balzac in Verbindung mit der Philosophie Swedenborgs gewann. Abschließend werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Techniken bei Schönberg und bei Joseph Matthias Hauer dargestellt: Der entscheidende Unterschied bei Hauer ist der athematische, rhythmisch gleichförmige Satz, der allein durch die Reihentöne bestimmt wird, während bei Schönberg die Reihe lediglich das Grundmaterial der Themen und Motive darstellt, welche die Grundlage für eine motivisch-thematische Arbeit im traditionellen Sinne bilden.

Der Aufsatz von Robert Piencikowsky („Inschriften“, S. 70 ff.) versucht das Verhältnis

Ligeti und Xenakis' zum Serialismus herauszuarbeiten. Bei Ligeti, bei dem das serielle Verfahren so gut wie keine Rolle spielt, versucht der Autor diesen Nachweis anhand einer missglückten, aber stark beachteten Analyse Ligetis von Boulez' *Structure 1 a* zu führen, die 1958 in der Zeitschrift *Die Reihe* erschien. Bei Xenakis, der serielle Techniken zwar gelegentlich, dann aber kaum konsequent anwendet, liefert der Autor diesen Nachweis anhand des Intermezzo-Teils seiner Komposition *Metastasis*. Martin Zenck („Th. W. Adorno – Stephan Wolpe – Karel Goeyvaerts“, S. 84 ff.) beschäftigt sich mit der schöpferischen Webern-Rezeption zwischen 1941 und 1953. Barbara Zuber („Logik und Organismus. Anton Weberns Synthesedenken und Morphologie der Reihenkomposition“, S. 108 ff.) versucht, die scheinbare Gleichsetzung Weberns der Grundreihe mit der „Urpflanze“ und die verschiedenen Reihenpermutationen und deren Anwendung im musikalischen Satz mit der „Metamorphose der Pflanze“ im Sinne der Morphologie Goethes kritisch zu diskutieren.

Die letzten drei Aufsätze beschäftigen sich interdisziplinär mit seriellen Ordnungsprinzipien in der bildenden Kunst (Hans Burkardt, S. 134 ff.), in der experimentellen Dichtung (Chris Bezzel, S. 153 ff.) und bei sprachlichen Erscheinungen (Johannes Fehr, S. 177 ff.). Ein Anhang (S. 197 ff.) mit der Liste der Exponate der Ausstellung, auf die ausgewählte Abbildungen folgen, das Konzertprogramm, die Abbildungsnachweise und ein Personenregister runden den Band ab.

(August 2006)

Rainer Boestfleisch

*SOPHIE FETTHAUER: Musikverlage im „Dritten Reich“ und im Exil. Hamburg: von Bockel Verlag 2004. 586 S. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 10.)*

*NINA OKRASSA: Peter Raabe. Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der Reichsmusikkammer (1872–1945). Köln u. a.: Böhlau Verlag 2004. IX, 456 S., Abb.*

Mit wissenschaftlichen Publikationen kann die „öffentliche Aufmerksamkeit“ gelenkt werden. Untersuchungsgegenstände gelangen aus dem „kulturellen Archiv“ ins „kulturelle Gedächtnis“. Damit ist eine gewisse Kanonisierung verbunden (vgl. *Aufmerksamkeiten*).

*Archäologie der literarischen Kommunikation VII*, hrsg. von Aleida und Jan Assmann, München 2001, Einleitung]. Was bedeutet dies für die gedruckten Dissertationen – für zwei langlebige, dicke Bücher in Hardcover-Ausstattung –, die zur Besprechung vorliegen?

Ihnen ist anzumerken, dass sie mit sehr viel Fleiß in der Datenkompilation, mit hoher Akribie im Archivstudium und in der Auswertung der Quellen sowie mit Leidenschaft für die Bearbeitung der gewählten Themen entstanden sind. Beide Untersuchungen tragen dazu bei, Lücken der musikhistorischen Erforschung des 20. Jahrhunderts zu füllen. Die Zeit des Nationalsozialismus entwickelt sich – dies hätte man vor zehn Jahren noch nicht richtig zu hoffen gewagt – zu einem selbstverständlichen Gegenstand der Musikwissenschaft. Dazu mag vor allem ein Generationenwechsel beitragen, und nun ist oder wäre es wichtig, dass die Älteren ihre Erfahrung und ihr Wissen konstruktiv mit der jüngeren Generation teilen. Okrassa berichtet dagegen beispielsweise von einem „süddeutschen Verleger“, der selbst ein Gespräch über Raabe kategorisch abgelehnt habe (S. 7). Fetthauer zeigt in ihrer Arbeit, dass viele Informationen fehlen, weil Verlagsarchive oder Teile von Archiven noch immer nicht zugänglich sind.

Die beiden Autorinnen widmen sich, trotz aller Gemeinsamkeiten, sehr unterschiedlichen Themenbereichen. Die Arbeit von Okrassa ist eine Biographie. Dargestellt wird das Wirken von Peter Raabe als Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der NS-Reichsmusikkammer (in der Nachfolge von Richard Strauss, ab 1935). Dabei reflektiert die Autorin sowohl die besondere Aufgabe, eine Biographie zu verfassen, als auch die Problematik, eine Persönlichkeit des nationalsozialistischen Kulturlebens zu porträtieren. Sie distanziert sich von einem „unreflektierten Nacherzählen einer Lebensgeschichte“ (S. 8), nimmt Stellung gegen die in der NS-Musikgeschichtsschreibung relativ „verbreitete Tendenz zur Entpersonalisierung“ (S. 6) und macht klar, dass „moralischer Rigorismus“ (S. 7) nicht weiterhilft.

Okrassa hat Raabes Leben und Wirken mit dem Ziel aufgearbeitet, „Erkenntnisse über die ästhetischen und kulturpolitischen Positionen des künftigen Präsidenten der Reichsmusikkammer“ (S. 11) zu gewinnen, die Rol-

le Raabes als Präsident zu bestimmen und zu zeigen, „welche seiner kulturpolitischen Ziele er durchsetzen konnte, welche Entwicklungen seinen Vorstellungen nicht entsprachen und wie er sich in einzelnen Konfliktsituationen verhielt“ (S. 255). Bei Raabe lässt sich exemplarisch zeigen, wie sich aus dem 19. Jahrhundert heraus, an Wagner geschult, konservative und antidemokratische Gesinnungen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts festigten und zugleich die Hoffnung auf eine aktive Mitwirkung an der Konsolidierung und Renaissance des „deutschen Musiklebens“ als regelrecht existentieller Faktor verinnerlicht war. Raabe übernahm das Amt des Präsidenten der Reichsmusikkammer als Pflicht zur Erfüllung seiner Lebensaufgabe. Dass er bald danach zwischen den Interessen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und den Erwartungen seiner „Führer“ Hitler und Goebbels zu lavieren gezwungen war, zeigt die Schwierigkeiten auf, die sich daraus ergaben, dass er sich im Pensionsalter auf sein Amt eingelassen hatte. Auch sein Machtverlust ist darauf zurückzuführen, als ihm 1937 Heinz Drewes im Propagandaministerium vorgesetzt wurde, der halb so alt war wie er. Okrassa zeichnet Raabes Auseinandersetzungen um seine Position ebenso gründlich nach wie alle vorausgehenden Abläufe. Sie kommentiert Raabes Weg stets kritisch und vermeidet es folgerichtig, ihn in einer Opferrolle zu präsentieren. In ihrer Erörterung von „Ausgliederungsverfügungen, Antisemitismus und ‚Judenfreundschaft‘“ (S. 378 ff.) zeigt sie die Widersprüchlichkeit Raabes: Aus seinen Vorträgen, Schriften und Briefen bis 1935 sei weder darauf zu schließen, dass seine Überzeugungen von Antisemitismus geprägt waren, noch darauf, dass er die Verfolgung der Juden ablehnte. Okrassa diskutiert die „Judenfrage“ nochmals im Zusammenhang mit Raabe als Liszt-Forscher, eine weitere Komponente seines „Lebensinhalts“. Hier allerdings wünschte man sich eine Vertiefung in zweierlei Hinsicht. Einerseits hat sicherlich Liszts, aber auch Wagners Antisemitismus bei Raabe – wie bei anderen Kulturschaffenden seiner Generation – Spuren hinterlassen. Dem wäre in einer eigenen Studie nachzugehen. Andererseits werden Raabes Verdienste als Liszt-Forscher gewürdigt. An dieser Stelle würde man gerne mehr erfahren darüber, ob Raabe auch von Enteignungen

jüdischer Familien und den nationalsozialistischen Raubzügen durch die Bibliotheken der besetzten Gebiete profitiert hat. Willem de Vries (*Sonderstab Musik*, Köln 1998, S. 209) deutet immerhin darauf hin, dass in Frankreich auch Briefe von Liszt mitgenommen wurden. Aber dies kann ebenfalls in einer gesonderten Untersuchung sicherlich differenzierter bearbeitet werden, als es für Okrassa in ihrer ohnehin detailreichen Studie möglich war.

Auch Sophie Fetthauer betrachtet ihre Arbeit als Grundlage für weitere Forschungen. Bis zu einer Fortsetzung allerdings legte die Autorin einen reichhaltigen Katalog von Informationen vor, der in einem fast sechzigseitigen Verzeichnis von Kurzbiographien NS-verfolgter Musikverleger kulminiert. Das Ziel ihrer Schrift beschreibt die Autorin so: „Die vorliegende Arbeit über Musikverlage im ‚Dritten Reich‘ und im Exil ist auf die Rekonstruktion und Beschreibung von Biographien, Firmen- und Institutionengeschichten sowie der auf Musikverlage bezogenen Gesetzes- und Wirtschaftslage ausgerichtet. Auf dieser Grundlage sollen Rückschlüsse auf die Auswirkungen des ‚Dritten Reichs‘ auf die Entwicklung der Musikverlagsbranche und des damit verbundenen Musiklebens gezogen werden“ (S. 12). Demgemäß sind die Darstellungen der Verlagsgeschichten – um nur die wichtigsten zu nennen: C. F. Peters, Hans C. Sikorski, Schott, Universal Edition – manchmal von wirtschaftlichen Daten bestimmt, die in ihrer Brisanz erst deutlich werden, wenn es um die Vorgänge von „Arisierungen“ und vor allem auch um Ansprüche geht, die im Exil oder nach 1945 erhoben wurden. Die Umstände, unter denen sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit einzelne Verlage ihren „Neustart“ sicherten, bieten gewiss noch einigen Sprengstoff für weitere Diskussionen. Die bei Fetthauer nur sehr kurz erwähnte Zerstörung von Verlagshäusern in Leipzig durch Bombenangriffe ab 1943 ist beispielsweise nicht mit dem Verlust aller wichtigen Materialien gleichzusetzen, sondern auch mit Möglichkeiten, das Verschwinden von Unterlagen zu behaupten, um sie unter der Hand in den Kriegstrümmern eigennützig zu verschieben. Sofern in diese dunklen Ecken einmal mehr Licht gebracht werden kann, lassen sich vermutlich auch die Geschichten der Verlage im Exil zum Teil

neu erzählen (einschließlich der Schicksale von Komponisten, die auf Tantiemen hofften). (Juni 2006) Christa Brüstle

*MICHAEL CUSTODIS: Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004. 256 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 54.)*

Wie keine andere deutsche Stadt ist Köln durch Personen und Institutionen eng verbunden mit der Geschichte der Neuen Musik nach 1945. Eine detaillierte Betrachtung der Rolle der Neuen Musik im Kölner Musikleben in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war deshalb überfällig.

Mit der Arbeit von Michael Custodis, einer 2003 an der Freien Universität Berlin abgeschlossenen Dissertation, liegt nun eine Darstellung vor, die exemplarisch jenen Personen, Institutionen und Ereignissen nachgeht, die für die Entwicklung der Neuen Musik in Köln von Bedeutung waren. Das Ziel war dabei nicht, „eine vollständige Darstellung als Kölner Musikgeschichte“ (S. 10) zu schreiben. Es sollte statt dessen eine regionale Musikszene als „Vorlage“ genommen werden, „um im zeitlichen Verlauf die Entwicklungen, Veränderungen und Konstanten der beteiligten ästhetischen Prozesse, Netzwerke und Machtstrukturen herauszuarbeiten, Widerstände im Musikleben und der neuen Musik selbst aufzuzeigen und einer theoretischen Diskussion der sozialen Isolation zu erschließen“ (S. 9).

Custodis gliedert den Hauptteil seines Buchs chronologisch nach den fünf Dekaden zwischen 1940 und 1990, wobei der letzte Teil mit einem „Ausblick“ auf das abschließende Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts endet. Diese Abschnitte widmen sich ausgewählten Komponisten, Einrichtungen und Geschehnissen im Kölner Musikleben, die in dem betreffenden Zeitraum entweder für die Kölner Musikszene von besonderer Bedeutung waren, oder die eine über die Stadt hinausreichende Rolle gespielt haben und besonders prägend für die weitere Geschichte der deutschen oder internationalen Neuen Musik gewesen sind. So treten zu Themen, in denen die Relevanz des Kölner Musiklebens für die Geschichte der Neuen Musik eindeutig ist (etwa die Geschichte des Studios für Elektro-

nische Musik beim WDR und die Planung des deutschen Beitrags zur Expo 1970 in Osaka mit Werken Karlheinz Stockhausens), ausgewählte Themen mit primär regionalgeschichtlichem Bezug (wie beispielsweise die Entnazifizierungsverfahren von Dozenten der Kölner Musikhochschule), die aber immer auf ihren Zusammenhang mit der Entwicklung der neuen Musik in Köln befragt werden.

Dieser Teil der Arbeit ist höchst materialreich, bietet zahlreiche bislang unbekannt Informationen und ergänzt das bisherige Wissen über den Anteil Kölns an wichtigen Entwicklungen der Neuen Musik nach 1945 in wesentlicher Hinsicht. Eine Fundgrube sind neben vielen anderen Archivquellen (wie beispielsweise zu dem genannten Thema Expo 1970) insbesondere die zahlreichen Auszüge aus unveröffentlichten Briefen etwa von und an Stockhausen, Herbert Eimert, John Cage, György Ligeti, Paul Gredinger und Alfred Schlee, die auf umfangreichen Recherchen des Autors beruhen. Custodis gelingt es dabei, diesen Dokumenten ein Höchstmaß an Information abzugewinnen, ohne sich zum Sprachrohr der Schreiber und zum unkritischen Vermittler ihrer notwendigerweise subjektiv gefärbten Auffassungen zu machen.

So eindeutig positiv die Bewertung der chronologischen Kapitel ausfällt, so problematisch erscheint hingegen die Behandlung der übergeordneten Thematik, die der Titel *Zur sozialen Isolation der neuen Musik* anspricht. Diese Fragestellung rahmt den umfangreichen geschichtlichen Teil mit zwei kürzeren Kapiteln ein und richtet sich undifferenziert auf ‚die‘ Neue Musik ohne Berücksichtigung der unterschiedlichen kompositorischen Techniken und ästhetischen Ansprüche. In dieser Form wirkt die brisante Thematik wie eine nur nachträglich aufgesetzte theoretische Klammer, die die Ergebnisse der Untersuchung auf einen griffigen Nenner bringen soll. Die von Custodis geschilderte Dichte und Reichweite der Ereignisse, die Vielfalt an persönlichen Querverbindungen sowie die intensive Kommunikation der Komponisten untereinander, mit Rundfunkanstalten, Ausbildungsstätten, politischen Institutionen und öffentlichen wie privaten Veranstaltern, stehen zudem seltsam quer zur zugrunde liegenden Auffassung, dass die Neue Musik in Köln in diesem Zeitraum nicht nur – wie überall – die Angelegenheit einer Min-

derheit war, sondern darüber hinaus als „sozial isoliert“ zu bewerten ist. Diese Kluft zwischen der These von der sozialen Isolation und dem historischen Material kann auch dem Autor nicht verborgen geblieben sein, denn Custodis widerspricht abschließend seiner eigenen Behauptung mit der Aussage, dass der „bisherige Bestand der neuen Musik durch alle sich verändernden gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Bedingungen hindurch [...] mit festen Publikumskreisen und stetigem künstlerischem Nachwuchs den Beweis eines andauernden gesellschaftlichen Bedürfnisses“ erbrachte (S. 238).

So bleibt zwar die wichtige Frage nach den sozialen Ursachen des schwierigen Verhältnisses von Neuer Musik und Gesellschaft unbeantwortet. Aufgrund der Bedeutung Kölns für die Entwicklung der Neuen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg, die sich nicht zuletzt – wie Custodis hervorhebt – dem Wirken Stockhausens verdankt (S. 228), leistet die vorliegende Arbeit aber aufgrund ihrer Materialfülle und ihres Reichtums an Belegen einen unverzichtbaren Beitrag zur Geschichte der Neuen Musik seit den 1950er-Jahren.

(August 2006)

Markus Bandur

*CESARINO RUINI: I manoscritti liturgici della Biblioteca musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento. Vol. II: Repertorio analitico dei testi. Trento: Provincia Autonoma di Trento – Servizio beni librari e archivistici 2002. 783 S. (Patrimonio storico e artistico del Trentino 25.)*

Im Jahre 1998 war Band I zu den liturgischen Manuskripten der Sammlung Feininger, heute im Castello del Buonconsiglio Trento, erschienen. Nun konnte der rührige Herausgeber Cesarino Ruini Band II mit dem Untertitel *Repertorio analitico dei testi* in der Reihe *Patrimonio storico e artistico* vorlegen. Laurence Feininger (1909–1976) hatte als Sohn des Malers Lyonel Feininger und als katholischer Priester in den sechziger und siebziger Jahren eine umfangreiche Sammlung mit Manuskripten der katholischen Kirchenmusik zusammengestellt. In Zeiten mit teils kirchenmusikalischer Ignoranz von Seiten des Klerus drohte mit den einsetzenden liturgischen „Reformen“ nach dem II. Vatikanum den Musikbeständen von