eigener Stimme spricht. Man wird sich dieser Perspektive gerne anschließen, ohne vor der behaupteten Strenge des Verfahrens in die Knie zu gehen.

(Mai 2003)

Andreas Meyer

BEATE KUTSCHKE: *Wildes Denken in der Neuen Musik. Die Idee vom „Ende der Geschichte“ bei Theodor W. Adorno und Wolfgang Rihm*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. 338 S., Abb., Notenbeisp.

Der Titel dieses Buches löst zunächst Verwunderung aus: Da ist von „Wildem Denken“ die Rede, was den Namen Claude Lévi-Strauss und eines seiner ethnologisch-anthropologischen Hauptwerke *La Pensée sauvage* assoziiert, weiter von Neuer Musik (mit großem „N“), wofür im Untertitel stellvertretend Wolfgang Rihm genannt wird, und beides tritt in einen Zusammenhang mit Theodor W. Adorno und einem Schlagwort der so genannten Postmoderne, dem „Ende der Geschichte“. Wie groß muss der Hut sein, unter den dies alles passen soll? Um es vorweg zu nehmen; er ist in der Tat sehr groß und bemisst sich an der Weite des geistigen Horizonts der Autorin. Methodisch orientiert sich Kutschke an dem, was sie auch inhaltlich zeigen möchte, nämlich dem Aufspüren „strukturell-gestalthafter Figuren [...], die in der Form, wie sie im Endgeschichtsgedanken und in der Musik erscheinen, sich isomorph zueinander verhalten“ (S. 19) und dabei räumt sie ein, dass es weniger um „inhaltlich-konkrete Bezüge“ (ebd.) geht. Hier liegt also eine vom Strukturalismus inspirierte, primär kulturwissenschaftliche Studie vor, die gewisse Analogien zwischen einer geschichtsphilosophischen Idee und musikalischen Werken am Beispiel Adorno und Rihm aufdeckt. Dementsprechend ist der Band in zwei gleich gewichtige Teile, einen Adorno- und einen Rihm-Teil, gegliedert. Im Adorno-Teil gelingt es der Autorin, vor dem Hintergrund einer aufklärerisch-optimistischen Fortschrittsgeschichte, wie sie im Anschluss an Kant und Hegel bei einem Großteil der Autoren des 19. Jahrhunderts mit dem Ziel einer geschichtlichen Vollendung formuliert wurde, die Herausbildung einer neuen, pessimistischen Endgeschichtsvorstellung der Katastrophe und Apokalypse durch absoluten Stillstand zu beschreiben. Die

ser Idee vom Ende der Geschichte wird in Adornos Schriften unter vier Gesichtspunkten (systemische Totalität, Entsubjektivierung, Stagnation und Zeitverlust, der dialektische Umschlag) nachgegangen, die gewissermaßen als Symptome einer an der Krankheit „Selbstausslöschung“ leidenden, modernen, westlichen Zivilisation diagnostiziert werden. In musikalischer Hinsicht lässt Kutschke die punktuelle Phase der Seriellen Musik mit dieser gesellschaftlichen Verfallsform korrespondieren, in der nach Adorno (vgl. *Das Altern der Neuen Musik*) das System durch Überorganisation die Kontrolle über sich selbst verloren habe und somit künstlerische Freiheit in Systemzwang umgeschlagen sei.

Der Rihm-Teil wird dazu genutzt, einen künstlerischen Ausweg aus der Endgeschichts-Sackgasse zu demonstrieren. Unter Berufung auf frühmoderne und expressionistische Ideale, wie sie auch Adorno hegte, gelinge es Rihm, einerseits apokalyptische Visionen in seinen Werken *Dies* und *Andere Schatten* zu thematisieren, andererseits die genannten Symptome musikalisch zu beseitigen, indem er dort Fragmentizität (erstes Kapitel des Rihm-Teils) und Kreativität (drittes Kapitel) gegen System und Prozessualität, Expressivität (zweites und viertes Kapitel) gegen Rationalität und Selbstkontrolle setze.

Der größte Wert dieser Studie liegt sicherlich in der gedanklich dichten und geistesgeschichtlich umfassenden Darstellung eines Bezuges, der in der Musikwissenschaft keineswegs allgemein anerkannt ist, zumal Adorno meistens als unvereinbar mit jeglichen postmodernen Tendenzen, Rihm hingegen als Überwinder von Adorno-Doktrinen in den 1970er-Jahren (vgl. jüngst etwa in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975–2000*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 2000, S. 146) verstanden wird. Der Nachweis des Bezuges gelingt der Autorin freilich nur im Rahmen der von ihr selbst gesteckten Grenzen, d. h. innerhalb des strukturalistischen Ansatzes einer übergeordneten Gestaltanalogie. Damit ist auch eine wesentliche Schwäche des Buches berührt, denn die wenigen musikalischen Analysen fallen im Vergleich zu den Textinterpretationen im Niveau ab. Sie beschränken sich erstens hauptsächlich auf die zwei genannten Werke Rihms bzw. auf jeweils nur einige Takte

daraus. Zweitens scheinen die Analysen zu vage, um die betreffenden Konsequenzen tatsächlich daraus zu ziehen bzw. die sich daran anknüpfenden Analogien zur Endgeschichtsdiagnose herzustellen. Vor allem im Kapitel zur „kreativen Zeit“ (S. 185–225) wirkt es als Übertreibung, wenn die Autorin einen Zentralton (z. B. *fis* im 5. Streichquartett oder *es*² in *Dies*) als „Attraktor“ im naturwissenschaftlichen Sinne eines nicht-linearen Systems ansieht (S. 214), oder dynamische Steigerungspassagen in *Andere Schatten*, die unvermittelt abbrechen, mit kausal determinierter, irreversibel-teleologischer Zeit im Sinne einer Oxydation (S. 215) analogisiert, oder wenn harte Streichereinwürfe bzw. „mit Bedrohlichkeit konnotierte Trommelwirbel“ als das systemische Gleichgewicht störende, in Analogie zu den Störungen oder „mathematischen Lücken“ in der Chaostheorie interpretiert werden (S. 216 f.).

Auch das überdurchschnittlich schlechte Lektorat (z. B. pausenlose Druckfehler, auf S. 217 wird sogar ein ganzer Abschnitt von der vorigen Seite wiederholt), Unvollständigkeiten wie die Tatsache, dass das titelgebende Werk von Lévi-Strauss zwar eingangs zitiert wird, nicht aber im Literaturverzeichnis auftaucht, und so manche unpassenden Wortschöpfungen (z. B. das „Temporal-sich-bereits-in-der-Mitte-Befinden“, S. 219) trüben den guten Eindruck vom Adorno-Teil. Vielleicht – so wird man sich fragen – hat das „Wilde Denken“ hier in seiner Konkretisierung am Detail seine Grenze erreicht?

(Mai 2003)

Gregor Herzfeld

Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe/Dmitri Shostakovich and the Jewish Heritage in Music. Hrsg. von Ernst KUHN, Andreas WEHRMEYER und Günter WOLTER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2001. X, 354 S., Notenbeisp. (Schostakowitsch-Studien. Band 3./studia slavica musicologica. Band 18.)

Mit seiner Vertonung von Evgenij Evtušenkos *Babij Jar*-Text in seiner anschließend umkämpften 13. Sinfonie, die er als eines der wichtigsten Ereignisse seines Lebens sah und deren Erstaufführung er jährlich wie seinen Geburtstag feierte, und mit den Erklärungen in seiner *Zeugen-*

aussage gegenüber Solomon Volkov hatte Šostakovič sein Engagement gegen jeglichen Antisemitismus und seine Neigung für die jiddische Volksmusik erklärt, an der ihn ihr in Heiterkeit sublimierter jahrtausendealter Schmerz eines unterdrückten Volkes faszinierte. Der aus Lettland stammende israelische Musikforscher Joachim Braun hatte dann in mehreren Veröffentlichungen (darunter: „Das Jüdische im Werk von Dimitri Schostakowitsch“, in: *Studien zur Musik des 20. Jahrhunderts in Ost- und Ostmitteleuropa*, Berlin 1990 [Osteuropaforschung 29], S. 103 ff.) nachgewiesen, dass und wo sich in Šostakovičs Werken Spuren, Elemente und Einflüsse solcher jüdischen Musik zeigten und dass z. B. den „jüdischen Gesängen“ op. 79 keineswegs nur, wie von sowjetischer Forschung behauptet, jüdische Volkstexte zugrunde lagen, sondern konkrete jiddische Lieder, mittels derer Braun schließlich eine komplette jiddische Fassung des Werkes konjizierte.

Dies alles gehört zu den Voraussetzungen und Ausgangspunkten jener Betrachtungen, Analysen und weitergehenden Forschungen, die in diesem Band vorgelegt werden. Zum Beispiel: Ging vielleicht Šostakovičs Liebe für das Judentum über ein bürgerrechtlich-humanistisches Engagement hinaus, sah er sich vielleicht selbst als jüdischen Komponisten etwa an der Seite des verehrten Gustav Mahler? Die Frage wird von Timothy L. Jackson („A Contribution to the Musical Poetics of Dmitri Shostakovich“, S. 19–55) aufgeworfen und in einer eigenen Logik diskutiert, etwa: Michelangelo sei Antisemit gewesen, insofern er Jesus oder den jüdischen Helden David mit unbeschnittenem Penis abbildete und ihnen damit ihr Judentum streitig machte. Oder: Bach sei Antisemit gewesen, indem er in der *Matthäuspassion* einem nichtjüdischen Jesus (wieso dies, wird nicht erklärt, denn ein mehrfach wiederholtes Scheinzitat „not a Jew!“ ist erschlichen) eine schuldbeladene jüdische Menge („Ich bin's, ich sollte büßen“) gegenübergestellt habe – von Strukturen betrachtender Barockdichtung, von „innerem Monolog“ scheint Jackson nie gehört zu haben, und diesen Unsinn kann man also vergessen.

Seriöser erscheinen dann schon empirische Erhebungen über Šostakovičs „jüdisches Umfeld“ in Russland, das sich eben nicht nur in seinem früh gefallenen Schüler Benjamin Fleisch-