Bücher = Livres

Autor(en): **Eidenbenz, Michael / Herzfeld, Isabel / Wittkop, Gregor**

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): **- (2005)**

Heft 91

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Musik in zwei Diktaturen – Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin
Friedrich Geiger
Kassel: Bärenreiter 2004, 272 S.

Stalin und Schostakowitsch – Der Diktator und der Künstler
Solomon Wolkow
Berlin: Propyläen Verlag 2004, 461 S.

Shostakovich versus Volkov: Whose Testimony? / Volkov's Testimony Reconsidered
Laurel E. Fay
in: A Shostakovich Casebook (hrsg. von Malcolm Hamrick Brown), Bloomington: Indiana University Press 2004, 395 S.

Dimitri Schostakowitsch
Bernd Feuchtner
Kassel: Bärenreiter / Metzler 2002, 268 S.

Frequenzen #01 – Dmitri Schostakowitsch, Symphonie Nr. 14
Andreas Wernli
Zürich: Rüffer+Hub 2004, 143 S. + CD

DSCH – Shostakovich
Oksana Dwornitschenko (Hrsg.)
Moskau: Autopan (Vertrieb Chandos Multimedia, London) 2000, CD-ROM

MUSIK IN DIKTATUREN – EINE BÜCHERSCHAU

Schostakowitsch im Juli 1941 in der Uniform eines Feuerwehrmannes. Das Foto wurde zu Propagandazwecken verwendet.

«Ich weiss nicht, was Hitler unter ‹Neuer Musik› versteht – aber ich weiss, dass für diese Leute das, was wir als solche bezeichnen, ein Verbrechen ist.» Weberns Äusserung aus dem März 1933 bringt die ganze Irrationalität einer ideologischen Dominanz auf den Punkt, die aus Inkompetenz und Angst mörderisch wird. Was die Nazis unter «neuer Musik» verstanden, wird auch nach der Lektüre von Friedrich Geigers Studie *Musik in zwei Diktaturen – Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin* nicht vollends klar. Das liegt nicht an Mängeln der Untersuchung, sondern ist in der Sache selbst begründet: «Die NS-Musikpolitiker versuchten nicht, den Kompositionsprozess selbst zu steuern. Sie konzentrierten sich vielmehr auf die Frage, ob das fertige Werk das Gemeinschaftsgefühl befördern könne.» (S. 200) Dieses hatte unpolitisch und innerlich irgendwie vom Geist der nationalsozialistischen Weltanschauung erfüllt zu sein, womit sich auf der Basis der traditionellen bildungsbürgerlichen Skepsis gegenüber der Programmmusik die romantische Genieästhetik in die faschistische «stählerne Romantik» umbiegen liess.

In der Sowjetunion hingegen entwickelte sich mit dem «sozialistischen Realismus» ein Konzept, das, verwurzelt in einer spezifisch russischen Tradition gesellschaftsbezogener Musik, ideologische Regime-Positionen unmittelbar offen propagieren sollte: Was hier unter akzeptierter «Neuer Musik» verstanden wurde, lässt sich aus zahllosen Kompositionen und Dokumenten der Kritik und der Propaganda rekonstruieren. Zielte die nationalsozialistische Komponistenverfolgung also in erster Linie auf (rassistische) Ausgrenzung, so ging es der stalinistischen Sowjetunion um die Disziplinierung der vorhandenen Talente. Die Folgen dieses Gegensatzes sind paradox, aber logisch: Während die stalinistische ästhetisch-ideologische Zielsetzung es den Komponisten tendenziell erlaubte, sich den Parteianforderungen anzupassen und weiter zu produzieren, verfolgte die nationalsozialistische Politik mangels eines ästhetischen Programms und kombiniert mit Rassismus die Person selber. Die Folge davon wiederum ist die schiere Abwesenheit von öffentlicher, musikalisch ernst zu nehmender Substanz in Deutschlands Nazijahren – und für Geigers Studie das Problem, dass sie sich, was Deutschland betrifft, kaum auf eine Auseinandersetzung zwischen künstlerischem Anspruch und Totalitarismus ausrichten kann. Jene Bereiche, in denen das Regime künstlerische Qualität noch zuliess oder gar förderte, also Propagandalager wie Theresienstadt oder die dem jüdischen Publikum vorbehaltenen Veranstaltungen der Kulturbünde (über deren ambivalente Funktion ist Erhellendes beispielsweise in Martin Goldsmiths Familienrecherche *Die Unauslöschliche Symphonie – Musik und Liebe im Schatten des Dritten Reiches*, Freiburg i.Br. 2002, zu erfahren) streift die Studie denn auch nur am Rande. Dass hingegen auch in der «Fachschaft Komponisten» der Reichsmusikkammer vor kleinem Publikum noch bis 1940 Musik einer gemässigten Moderne gespielt werden konnte (Cesar Bresgen, Hans Chemin-Petit, Theodor Berger) und 1940 gar ein Abend unter dem Motto «Die Frau als Musikschaffende» mit Werken von Philippine Schick, Hilda Kocher-Klein, Hildegard Quiel und Grete von Zieritz möglich war, entspricht tatsächlich, wie Geiger festhält, nicht den landläufigen Erwartungen. Zudem belegen diverse nachgezeichnete Einzelschicksale den Befund einer nicht ästhetisch, sondern rassistisch-ideologisch begründeten Verfolgungspolitik: Das Beispiel Leon Jessels etwa, dessen Operette *Schwarzwaldmädel* bei Hitler und Himmler beliebt war, was seine Ermordung nicht verhinderte; das Beispiel Manfred Gurlitts, der nach modernen Opern wie *Wozzeck* und *Die Soldaten* eine stilistische Kehrtwende vollzog,

seinen «Ariernachweis» aber nicht erbringen konnte und 1939 nach Japan floh; das Beispiel Ottmar Gersters, der ohne wesentliche Stiländerungen in der Weimarer Republik das Agitprop-Festspiel *Wir!*, in der NS-Zeit den Männerchor *Deutsche Flieger voraus!* und in der DDR Werke wie *Ballade vom Manne Karl Marx und der Veränderung der Welt* verfassen konnte.

Analog zu Deutschland zeichnet die Studie auch die Entwicklung in der Sowjetunion nach, ausgehend von den deutsch-russischen Gemeinsamkeiten in der Moderne der zwanziger Jahre über die Auflösung des «Russischen Verbands proletarischer Musiker» RAPM durch Stalin (was vorübergehend eine Öffnung und u.a. ein kurzes Aufblühen des Jazz bewirkte), über die unvermittelte Prawda-Attacke auf Schostakowitschs *Lady Macbeth* 1936 mit ihren Folgen einer auf Gehorsam und Denunziantentum umschwenkenden Musikproduktion, über die erneute Lockerung während des Kriegs bis zur Zementierung des «sozialistischen Realismus» nach 1948. Indem sie sich dabei nicht an die Gestalt Schostakowitschs klammert, sondern den Blick – und hier nun auch streckenweise die musikalische Analyse – auf jene lenkt, deren Widerstand und Anpassung offenkundig ist, entsteht ein präzises und facettenreiches Bild wechselnder Akzente. *Musik in zwei Diktaturen* versteht sich als Beitrag zur historischen Totalitarismusforschung, sucht also aus dem exakt umrissenen Teilbereich der Musik Erkenntnisse zum grundsätzlichen Wesen der beiden Diktaturen zu gewinnen. Das gelingt dank gründlicher Befragung der Unterschiede und Gemeinsamkeiten der «Herrschaft des Gefühls» in Deutschland und dem mit Schlagworten wie «Kritik», «Selbstkritik», «Dialektik» sich in einer aufklärerischen Tradition verstehenden und unter den «überragenden intellektuellen Fähigkeiten» des «klugen und weisen Führers» Stalin zur Vollendung gelangenden sowjetischen Rationalismus.

Die Marginalität, mit der in Geigers Band Dmitri Schostakowitsch behandelt wird, liegt im historischen Ansatz, der sich eben nicht dem problematischen Sonderfall widmet, und wird ausgeglichen durch jene Vielzahl von Publikationen, die dem offensichtlich unaufhörlich faszinierenden Thema des Künstlers unter totalitären Umständen entspringen. Die Faszination ist verständlich, entstammt sie doch neben dem zweifellos auch voyeuristischen Blick in Schicksalsabgründe der elementaren Frage nach der «Bedeutung», nach dem «Sinn», der «Aussage» von Musik. Und dies in einem Bereich, der durch ein klares Gut und Böse definiert wird, der es also zudem zu erlauben scheint, der musikalischen Aussage zu entnehmen, auf welcher politischen Seite sie steht. Im Falle Schostakowitschs vollzog die öffentliche Meinung im Westen diesbezüglich bekanntlich mehrere Richtungswechsel. Während des Weltkriegs stand die *Leningrader Sinfonie* für antifaschistischen Widerstand, im kalten Krieg galt Schostakowitsch als Propagandaschild des Kommunismus, bis nach 1979 mit dem Erscheinen der *Memoiren des Dmitri Schostakowitsch* von Solomon Wolkow sich allmählich das Bild des konsequent uneigentlich redenden, im inneren Exil befindlichen und via die Musik sozusagen unbemerkt Kassiber an die Öffentlichkeit schmuggelnden Dissidenten dem westlichen Konzertpublikum die erleichternde Einsicht bescherte: Er war doch im Grunde immer einer von uns … Erledigt sind diese Diskussionen freilich noch keineswegs. Und sie entzünden sich noch immer an jenen umstrittenen, von Wolkow als wörtliche Zeugnisse Schostakowitschs bezeichneten *Memoiren*, deren Echtheit bis heute – und immer wieder glaubhaft – bezweifelt wird. So hat Laurel Fay, die den Fälschungsvorwurf bereits 1981 erhob, den *Memoiren*-Band in einem im *Casebook Shostakovich* veröffentlichten Text erneut einer akribischen detektivischen Kritik unterzogen. Der Befund ist vernichtend: Mittlerweile konnte Fay nämlich eine Kopie des originalen Typoskripts sehen und feststellen, dass die von Schostakowitsch als «gelesen» signierten Seiten bis ins Interpunktionsdetail mit älteren bereits publizierten Artikeln Schostakowitschs übereinstimmen. Die Beobachtung ist zwar nicht neu und wurde bisher mit Schostakowitschs fotografischem Gedächtnis erklärt. Das Typoskript zeigt nun aber offensichtlich, dass dieses Gedächtnis jeweils nur exakt bis zum Seitenende reichte, worauf mitten im Satz der neue, inhaltlich meist verschärfte Tonfall der *Memoiren* anbricht. Sämtliche von Schostakowitsch abgesegneten Seiten enthalten laut Fay ausschliesslich altes Material, aus dem zudem einzelne Sätze, die dessen Entstehungsjahr verraten könnten, eliminiert wurden. Als einzige Wolkow entlastende Erklärung wäre allenfalls die kühne Vermutung denkbar, dass Schostakowitsch bewusst nur altes Material signierte, um sich im Falle einer Entdeckung des Manuskripts nicht selbst zu belasten. Wahrscheinlicher bleibt der Verdacht eines kruden Tricks Wolkows. In ihrer akribischen Studie stellt Laurel E. Fay weitere Fragen: Warum fehlen einzelne Sätze in den zertifizierten Kapitelanfängen, die das Alter des reproduzierten Texts verraten könnten? Warum brauchte Wolkow nach seiner Flucht in die USA drei Jahre, bis er einen Verleger für das angeblich fertig in den Westen geschmuggelte Typoskript fand? Hat er es in dieser Zeit erst geschrieben? Warum bestreitet Wolkow, von der Existenz der wörtlich zitierten Artikel gewusst zu haben, wo doch einer von ihnen – es geht darin um die Erinnerungen an Wsewolod Meyerhold – 1974 in der Sowjetskaja Muzyka mit dem Vorwort eines gewissen «S. Wolkow» erschienen ist? Und warum schweigt Wolkow zur ganzen Debatte?

Nun lässt sich einwenden, die Echtheitsfrage bei einem zweifellos höchst informierten und informativen Buch, dessen Zweck sich durch die Erweiterung der Diskussion und durch deren Fokussierung auf die vorhandene Doppelbödigkeit in Schostakowitschs Musik erfüllt hat, sei mittlerweile am besten als unerledigt ad acta zu legen. In diesem Sinn jedenfalls agiert Solomon Wolkow selber, der in seinem neuen Buch *Stalin und Schostakowitsch – Der Diktator und der Künstler* die *Memoiren* nur in seltensten Fällen zu Zitatzwecken heranzieht, um die «Verwirrung zu beseitigen», die sich durch die Verwechslung seiner eigenen mit den Meinungen Schostakowitschs ergeben hätten. Die beabsichtigte Trennlinie zu den *Memoiren* zieht *Stalin und Schostakowitsch* allerdings nur äusserlich. Mit seinem Grundansatz nämlich führt Wolkow den schon im *Memoiren*-Vorwort angelegten Versuch weiter, Schostakowitsch als Verkörperung einer literarisch-mythischen Gestalt zu betrachten: als Jurodiwy, als Gottesnarr. Nun erweitert Wolkow diese Gestalt um die Figuren des «Chronisten», der die Ereignisse der Zeit festhält, und des auf Mitgestaltung der Welt hinstrebenden «Prätendenten», deren Rollen er ebenfalls durch Schostakowitsch verkörpert sieht: Die Konstellation also, die Puschkin seinem *Boris Godunow* zugrunde legte. Die Begegnung Puschkins mit Nikolaus I., bei der der Zar die mutigen Antworten des Dichters «honoriert», indem er ihm unter der Repression eine Art Narrenfreiheit zugesteht, solange er ihn brauchen kann, ist denn für Wolkow das prototypische Grundmuster für die Umarmung des Künstlers durch den Tyrannen unter Todesdrohung, das sich nun unter Stalin dutzendfach wiederholt. Mit ihm sucht er die Vorgänge zu deuten, unter denen der Schlächter die Kulturelite des Landes auf so rätselhafte Weise in seinen Bannkreis zog. Damit das Schema stimmt, muss Wolkow auch Stalin ein Bewusstsein für seine Rolle in einer Art shakespeareschem Königsdrama attestieren und ein Psychogramm des Mörders zeichnen, das in seinen Einfühlungsversuchen bisweilen eine unappetitliche Nähe erreicht. Ja, im Gegensatz zu Schostakowitschs Äusserungen in den *Memoiren* traut der Autor dem Opern- und Ballettfan Stalin sogar ein gewisses echtes Kunstverständnis zu.

Letztlich wirkt aber der fortwährende Rekurs auf die Puschkin-Nikolaus-Begegnung bemüht und steht in seinem Erkenntniswert in keinem Verhältnis zum an anekdotischen Facetten und historischen Details tatsächlich reichen Bild der Zeit, das Wolkow mittels der Quellen neuerdings beschränkt zugänglicher russischer Archive, vor allem aber vieler persönlicher Gespräche mit Zeugen und Kennern der Zeit zeichnet und

damit auch zahlreiche Schicksale weiterer «im Auge der Sphinx» gebannter Künstler darlegt. Majakowski gehört dazu, der zum «führenden Dichter» erklärt wurde und sich darauf das Leben nahm. Pasternak und Bulgakow, die um die Nachfolge dieses Titels rangen und doch die komplette Selbstverleugnung mit ihrer Kunst zu verhindern trachteten. Marina Zwetajewa, die in die Sowjetunion zurückkehrte, worauf ihr Mann ermordet, ihre Tochter verhaftet und sie selber in den Selbstmord getrieben wurde. Prokofjew, ein anderer Heimkehrer, der dem Diktator mit einer eigentümlichen Haltung nonchalanter Arroganz begegnete, gleichzeitig aber mit Schostakowitsch einen bizarren Wettkampf um

Schostakowitsch spielt für Offiziere der roten Armee.

die gönnerhaft verteilten Stalin-Preise focht. Dass diese Preise nicht nur in der Sowjetunion begehrt waren, erfahren wir übrigens beiläufig: Auch Picasso hat sich ernsthaft um die zweifelhafte Auszeichnung bemüht.

Wolkow selber weist darauf hin, dass von seinem Buch als in erster Linie kulturhistorischer Studie kaum musikanalytische Untersuchungen zu erwarten seien. Das tut dem spannend wie ein Roman zu lesenden Band keinen Abbruch – und ist doch auch charakteristisch für die Schostakowitsch-Diskussion, wie sie, zumal im angelsächsischen Raum, noch immer geführt wird, bisweilen aus Positionen, die glauben lassen, der kalte Krieg sei noch nicht vorüber. Auch die Aufsätze verschiedener Autoren in Malcolm Hamrick Browns *Shostakovich Casebook* lieben – nicht nur um die Person Solomon Wolkows – die akademischen Schlagabtausche, aus deren Zentrum der Komponist selber zusehends entrückt wird. Da gehört es durchaus zu den erfreulichen Erscheinungen der Schostakowitsch-Publizistik, dass Bernd Feuchtners 1986 erschienene Interpretationen *Dimitri Schostakowitsch – «Und Kunst geknebelt von der groben Macht»* 2002 neu aufgelegt wurde. Auch Feuchtner verschreibt sich, wie es der Titel sagt, dem Verhältnis von Kunst und Tyrannei, richtet sich dabei aber zuerst auf die Musik selber und bekennt sich damit zur Rolle des «Interpreten»: «Nicht die Buchstaben gelehrter Werke über ihn oder offizieller Reden von ihm, sondern die Noten dieser Musikstücke sind die einzige verlässliche Quelle für die Schostakowitsch-Forschung. Zuerst spricht die Musik das Gefühl an, danach versucht der Verstand, diesem Gefühl seine Berechtigung zuzuweisen – auf keine andere Weise entstand das vorliegende Buch» (S. 11). Feuchtner lässt dem Gefühl den Verstand folgen und führt die feuilletonistische Werkbeschreibung über in analytisch akribische Aufschlüsselungen von Zitaten und symbolträchtigen Motiven, was erhellende, vom Willen zum Verständnis des «Bedeuteten» gelenkte Einblicke in einige zentrale Werke von Schostakowitschs Schaffen zeitigt. Zwar setzt auch er den zeitgeschichtlichen Hintergrund in einer Weise neben die Musik, dass latent die verbreitete Falle der Schostakowitsch-Rezeption droht, dessen Musik gleichsam auf einen kommentierenden Nonstop-Soundtrack zur politischen Realität zu reduzieren. Doch überwiegen die musikrelevanten Aussagen bei weitem, und mit den ausführlichen Rekursen auf Mahler und Tschaikowsky legt Feuchtner denn auch die Basis, in der die Vieldeutigkeit von Schostakowitschs Kunst ihre ästhetische Verwurzelung findet.

Schostakowitschs Musik ist zum festen Teil des Werkkanons unseres Konzertlebens geworden. Sie schlägt das Publikum in Bann, sie spricht auf eine Weise, die den Verständniswillen des Zuhörers unaufhörlich herausfordert und wendet sich mit einer emotionalen Bereitschaft und moralischer Kraft an die Menschheit, die sie durchaus an die Seite Beethovens stellt. Für ihre Rezeption sind daher nicht nur wissenschaftliche Publikationen relevant, sondern auch die Flut an Programmhefttexten, die als Hörhilfen in den besseren Fällen sich sehr wohl von der Legendenbildung der vermeintlich gültigen öffentlichen Meinung absetzen können. Einen ungewöhnlich ausführlichen Beitrag zur Programmheftliteratur liefert der erste Band der in Zusammenarbeit mit dem Zürcher Kammerorchester geplanten Buchreihe «Frequenzen»: *Dmitri Schostakowitsch, Symphonie Nr. 14 op. 135.* Andreas Wernli hat ihn mit dezidiertem Blick auf ein Laienpublikum zusammengestellt, sein Zweck ist die pädagogische Hinführung zum Werk. Nach einem biographischen Abriss, einem gewohnt wortgewandten empathischen Essay von Wolfgang Rihm und etwas weitschweifigeren Interviews mit Rudolf Barshai und dem Dirigenten Howard Griffiths setzt Wernli zu einem «Hörgang» an, der während des Hörens der beigelegten CD zu lesen sei und mit exakten Minutage-Angaben zu den entsprechenden Stellen verbal beschreibt, was gleichzeitig in der Musik geschieht. Das liest sich dann etwa so: «2'58 – Trübe Klänge treten hinzu und führen – 3'05 – zum selben Ton in allen Stimmen, einem d. Wieder fährt das Cello gleich fort, zuerst von den anderen Streichern (ohne Violinen) begleitet, sowie – 3'11 – von der Celesta, singt es – 3'14 – allein weiter, schön aber schrecklich, wie ein poetischer Führer durch die Hölle, wie Dantes Vergil …». Denkbar immerhin, dass derlei einem des Partiturlesens unkundigen Publikum einen Zugang zu höherer Aufmerksamkeit für das Geschehen in den Tönen verschafft – womit sein ehrenvoller Zweck ja dann erfüllt wäre.

Womit, nunmehr angelangt bei Multimediaprodukten, diese Publikationenschau wenn auch bei weitem nicht vervollständigt, so doch abgeschlossen sei mit einem Hinweis auf eine bereits 2001 erschienene, von Oksana Dwornitschenko konzipierte CD-/DVD-ROM, die unter dem Titel *DSCH – Shostakovich* einen ganz eigenen Zugang zu Leben und Werk Schostakowitschs erlaubt. Hunderte von Dokumenten, Zeitzeugnissen, Aufzeichnungen des Komponisten, teilweise unpublizierten Interviews Dwornitschenkos mit Zeitzeugen, öffentlichen Quellen und dem Familienarchiv entnommenen Bildern und Filmausschnitten, Musikbeispielen und Autograph-Reproduktionen bieten einen interaktiven Gang durch jedes einzelne Lebensjahr Schostakowitschs an. Wer hier nun eine oberflächliche Bebilderung fürchtet, sieht sich auf angenehmste Weise getäuscht. Denn neben bloss lexikalischen Erläuterungen finden sich in der Fülle des Materials eine äusserst gründliche Darstellung von Leben und Werk und darunter zahllose echte Trouvaillen wie etwa geheime Notizen Stalins, die dessen Interesse an der Kunstproduktion auf fröstelnde Weise illustrieren (und damit auch Wolkows Darlegungen bestätigen), aber auch Aufnahmen von Schostakowitsch am Klavier, etwa in einer Wiedergabe des gesamten zweiten Satzes aus der 10. Sinfonie. Der Gang durch die CD kann über viele Stunden faszinieren und wird schliesslich zu einer aufregend nahen Begegnung mit dem Komponisten und seiner Musik, über den das letzte Wort noch sehr lange nicht gesprochen sein wird.

Michael Eidenbenz

Trauma Auschwitz: zu Verarbeitungen des Nichtverarbeitbaren bei Peter Weiss, Luigi Nono und Paul Dessau
Matthias Kontarsky
Saarbrücken: Pfau-Verlag 2001, 193 S.

Der Streit ums «Deutsche»: Alfred Heuß und die Zeitschrift für Musik
Oliver Hilmes
Musikstadt Leipzig, Bd. 5, Hamburg: von Bockel 2003, 136 S.

KONKRETES GRAUEN, ABSTRAKTE KUNST

Diese Bücher sind schwere Kost, bei der dem Leser durchaus auch körperlich übel werden kann. Ob er sich denn «kein schöneres» Thema für seine Dissertation hätte aussuchen können, musste sich Matthias Kontarsky fragen lassen. Jedenfalls kaum ein wichtigeres, denn mit *Trauma Auschwitz* wagt sich der Autor an eine der heikelsten künstlerischen Fragen überhaupt: Kann Auschwitz, dieses unvorstellbarste, brutalste und «unästhetischste» aller menschlichen Vorkommnisse, zum Gegenstand ästhetischer Gestaltung werden? Erforderte dies nicht die Darstellung des Nicht-Darstellbaren, die zwangsläufig Verharmlosung oder sogar zynische Konsumierbarkeit bedeutet, in der Fiktion Verhöhnung des realen Undenkbaren, wie die meisten Filme oder Theaterstücke beweisen? Wenn man Kreativität als menschliche Selbstverwirklichung und Selbst-Überschreitung begreift, so der in Salzburg lehrende Klavierpädagoge und Musikwissenschaftler, dann muss auch Reflexion über das möglich sein, das gerade ihre Vernichtung betreibt. Und da Versuche existieren – um deren Analyse die Musikwissenschaft bisher allerdings einen grossen Bogen machte – stellt sich weniger die Frage der Möglichkeit selbst als die des Wie und Warum.

Um dies zu untersuchen, wählte Kontarsky Luigi Nonos Tonbandkomposition *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1965/66) aus. Hier handelt es sich allerdings nicht um den direkten Niederschlag im «autonomen Kunstwerk», sondern um das Derivat mehrerer Vermittlungsebenen. Das Stück verwendet Material der Bühnenmusik zum Theaterstück *Die Ermittlung* von Peter Weiss, das selbst wiederum auf die Akten des Frankfurter Prozesses von 1965 zurückgeht und von Erwin Piscator an der Freien Volksbühne im damaligen West-Berlin herausgebracht wurde. Zeitgleich wurde die *Ermittlung* als szenische Lesung in der Akademie der Künste der DDR (unter einem von Konrad Wolf angeführten Regieteam) mit Zwischenmusiken von Paul Dessau aufgeführt, die Kontarsky zum Vergleich heranzieht. Damit will er über die werkimmanente Umsetzung hinaus Zugang zu «dahinterliegenden, über das Material hinausweisenden Ebenen finden» und damit allgemein aufzeigen, welche Mechanismen «wirksam werden, wenn sich konkretes Grauen in abstrakte Kunst verwandelt».

So vielversprechend die Fragestellung ist – sie scheint letzten Endes so ungreifbar wie ihr Gegenstand. Zweifellos geht der Autor gründlich und gewissenhaft vor. Akribisch listet er die historischen Ereignisse auf, schildert beklemmend die Entwicklung der nazistischen Todesmaschinerie quasi von der «Manufaktur» zum effektiven Fliessbandbetrieb. Wie er dies als fortlaufende Entindividualisierung charakterisiert, die nicht nur die zur Nummer degradierten Opfer, sondern aufgrund blinden Kadavergehorsams auch die Täter ergreift, soll für die spätere musikalische Analyse bedeutsam werden. Den Umständen der konkurrierenden Uraufführungen in beiden Teilen Berlins geht er bis ins kleinste Detail nach. Die Quellenlage der einzelnen Werke wird mit detektivischem Eifer aufgeklärt. Vor allem bei Nonos Bühnenmusik ist diese teils verwirrend bzw. fragmentarisch – so lassen sich nicht mehr alle Bänder der Bühnenmusik auffinden. Die Zuordnungen von Text- und Musikteilen von Weiss und Nono, die Auswertungen von Nonos Notizheften und Einzelblättern nehmen über weite Strecken des Buches so breiten Raum ein, dass man sich fragt, wo die langen Listen von Zeitdauern der einzelnen Musiknummern im Vergleich, von Lautsprecheraufstellungen und Lichtregie noch auf die Thematik bezogen sind. Weicht Kontarsky ihr am Ende ebenso aus wie die Wissenschaftler à la Hans Heinrich Eggebrecht, der «das Nichtdarstellbare [für] schlichtweg nicht darstellbar» erklärt? Immerhin gelingt ihm eine klare Zuordnung des von Nono verwendeten Materials zu bestimmten inhaltlichen Aussagen des Theaterstücks – infolgedessen spricht der Autor von «Klangchiffren», deren Semantik feststeht und auch auf das «absolute» Werk *Ricorda* übertragbar ist. Demnach bezeichnen vokale Strukturen die Opfer, instrumental/perkussiv/geräuschhafte die Täter. Dieser Kontrast kulminiert und personifiziert sich in den mittleren Nummern, in denen die inhaftierte Lili Tofler und der Unterscharführer Stark einander konfrontiert sind. Hier nur wird die Namenlosigkeit durchbrochen, die den Weiss-Text einerseits und die textlose Musik andererseits durchzieht. Danach verdichtet sich die Schicht des Geräuschhaften bis zum alles verschluckenden tonlosen Rauschen, analog dem Bericht von totaler Vernichtung.

Eine ähnliche Materialbehandlung macht Kontarsky bei Paul Dessau aus, bei dem verzerrte Marschmusik und schockartige Schlagklänge für Aggression und Gewalt, Chorklänge dagegen für das Leid der Opfer stehen. Während Nono jedoch mit dem Gewicht des Vokalen den Akzent auf die Opfer legt, stehen bei Dessau die – instrumental gezeichneten – Täter im Vordergrund. Dies entsprach dem Interesse der DDR, die BRD als Nachfolgestaat des dritten Reichs zu brandmarken. Intensiv wird in diesem Zusammenhang die Verknüpfung des nationalsozialistischen mit dem kapitalistischen Feindbild bei allen drei Künstlern diskutiert, die nach Kontarskys Meinung unter dem Blickwinkel des Verlusts der kommunistischen Utopie zeitgebunden sei. Die «fragwürdige Verengung» der Weiss'schen Vorlage sieht er musikalisch nicht ausreichend kritisiert. Dabei berücksichtigt er jedoch zu wenig den historischen Moment 1965. Auch sonst argumentiert er nicht widerspruchsfrei. Eröffnen die Klangchiffren ein vielfältiges Konnotationssystem, das die Wahrnehmung des Hörers lenkt und damit behauptet: «Kunst über Auschwitz muss sich als Mittel zum Zweck verstehen», so betont er bei der aus diesem System herausgelösten *Ricorda-Komposition* die Qualität des «Enigmatischen», dessen Uneindeutigkeit «nicht zufällig dem Vakuum (entspreche), dem der Gefangene in Auschwitz ausgeliefert war.» Dies löse das Dilemma einer Darstellbarkeit «durch (sinn)verengende Interpretation». Nonos (und auch Dessaus) Haltung, Komponist sein heisse, in seiner Zeit Zeugnis abzulegen, wird dadurch allzu sehr relativiert. Übrig bleiben unspezifische, «erahnbare» Stimmungen, die nicht des «konkreten Grauens» Auschwitz bedürfen. Vollends schwammig werden Kontarskys Schlussfolgerungen, wenn er in seiner abschliessenden «Grundsatzdiskussion» Parallelen zwischen den Bühnenmusiken und Peter Eisenmans Holocaust-Denkmal in Berlin zieht, um allgemeine Merkmale einer Darstellungsmöglichkeit von Auschwitz herauszuarbeiten. Denn die Kategorien «Verknüpfung mit Bekanntem», «Ausklammerung des Sinnfälligen» oder «Chiffrierung des Materials» können ebensogut allgemeine künstlerische Gestaltungsweisen beliebiger Thematiken sein.

Immerhin räumt der Autor ein, dass «Kunst über Auschwitz per definitionem unvollkommen» sein müsse und öffnet sich damit dem widerspruchsvollen Diskurs. Die Angst vor «Semantisierung», die er voreilig mit «Instrumentalisierung» gleichsetzt, mag einer Wissenschaft geschuldet sein, die sich schwer tut, ein Kunstwerk anders als «autonom», von der Wirklichkeit losgelöst, als «zweckfreies Spiel» zu betrachten – was wiederum eine Folge unheilvoller Vereinnahmungen zumal im Nationalsozialismus ist.

Wie der geistige Boden dafür bereitet wurde, das ist dem bei von Bockel erschienenen Band *Der Streit ums Deutsche* von Oliver Hilmes zu entnehmen. Anhand der Biographie des

Musikschriftstellers Alfred Valentin Heuß (1877-1934) stellt der Autor die zunehmende Politisierung der Musik in der Weimarer Republik dar. Dafür geht er weit zu den Wurzeln zurück. Die Leipziger *Zeitschrift für Musik* (die heutige *Neue Zeitschrift für Musik*), deren Hauptschriftleiter Heuß 1921 wurde, war von ihrem Gründer Robert Schumann 1834 als ein Sprachrohr für die junge Avantgarde gedacht, gab aber bereits 1850 mit dem Abdruck von Richard Wagners Hetzschrift *Über das Judentum in der Musik* einen virulenten Antisemitismus zu erkennen. Schon Wagner benutzte «Judentum» als Chiffre für alles, «was ihm in der Kunst missfiel». Nicht anders verfuhr Heuß, als er die *Zeitschrift* in ein Kampfblatt gegen alles Avantgardistische umfunktionierte – zum erklärten Zweck der «Wiedergeburt des deutschen Volkes» und des «Wiederaufbaus der deutschen Musik». Ausgehend von Hans Pfitzners berüchtigtem Pamphlet *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* macht Hilmes anschaulich, mit welcher Perfidie sich die entsprechende «Argumentation» entwickelte: zunächst in einer der Pathologie entnommenen Diktion als Gleichsetzung von «Avantgarde» mit «Wahnsinn»; da es sich bei der Avantgarde zumeist um jüdische Künstler handelte, liess sich der Begriff «Jude» problemlos in diese Gleichung einsetzen. Die Unterscheidung in «gute» (= «deutschnationale», «verwurzelte») und «schlechte» (= «wurzellose») Juden – zu denen Schönberg, Krenek, Klemperer usw. gezählt wurden – diente zur weiteren politischen Instrumentalisierung. Mit welchen Denkkapriolen sich Heuß seines Deutschtums versichern musste, in dem er sich aufgrund seiner Schweizer Herkunft angreifbar fühlte, wie er sich auch für seine Misserfolge als Komponist schadlos hielt, belegt Hilmes anhand der fundiert beschriebenen und kommentierten Polemiken gegen Schönberg und Kestenberg, der Reden im Kampfbund für deutsche Kultur sowie der Kontroversen mit den jüdischen Musikwissenschaftlern Adolf Aber und Alfred Einstein. Mit beklommener Faszination kann der Leser verfolgen, wie ein geachteter Wissenschaftler aufgrund biographischer, psychologischer und kulturell/politischer Komponenten zum Erfüllungsgehilfen des Nazismus wurde. Er stellte Argumente bereit, mit denen die «willigen Vollstrecker» von der Ausmerzung «kranken» und «entarteten» Kulturguts bruchlos zur physischen Vernichtung seiner Urheber schreiten konnten.

Isabel Herzfeld

Auschwitz. Adorno und Nono. Philosophische und musikanalytische Untersuchungen
Matteo Nanni
Freiburg im Breisgau: Rombach 2004 (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler, Band 117), 463 S.

UNTER SCHOCK

Die Konfrontation mit Auschwitz bleibt eine Überforderung für das künstlerische Handeln, und es ist fragwürdig, ob sich das traumatisierte Bewusstsein anders behelfen kann als mit aporetischer Gestik, will sagen: mit der Einsicht, unwiderruflich in der Klemme zu stecken. Dabei hat sich eine Generation nach Adornos und Nonos einschlägigen Arbeiten einiges verändert: denen es unter Schock die Sprache verschlug, hatten ein Recht auf das Fehlurteil, von Auschwitz lasse sich nicht sprechen. Aber längst ist die Unsagbarkeitsbehauptung zur Redensart verdummt, schlimmer, zum sittlich besinnungslosen Geschwätz, weil sie den industrialisierten Völkermord implizit aus der Welt rückt, von der sinnvoll gesprochen werden kann, unserer Welt also; weil sie in der Konsequenz auch die Möglichkeit preisgibt, Ursachen, Schuld und Erleiden präzise zu unterscheiden. Jedem verantwortlichen Denken verbietet sich eine derartige Metaphysik der Vernichtungslager.

Um die Folgen der Shoah für die ästhetische Reflexion Adornos und die kompositorische Praxis Nonos in den Blick zu bekommen, wählt Matteo Nannis Studie eine weiträumige Perspektive. Der erste Teil der Arbeit gilt grundsätzlichen Überlegungen zum Thema «Musik und Wirklichkeit», einem Problem also, dem der alte Briest seine Lieblingswendung zwar gewiss nicht versagt hätte («ach Luise, lass – das ist ein zu weites Feld»), das aber im Zusammenhang mit einer Kunstübung, die ausdrücklich auf geschichtliche Ereignisse bezogen ist, erwogen werden will. Das erste Kapitel unterscheidet zunächst zwischen «geschichtlicher Realität» (die Totalität dessen, was einmal der Fall gewesen ist) und «historischer Wirklichkeit» (das im aktuellen gesellschaftlichen Bewusstsein Fortwirkende); dies ist notwendig, dauert aber lange 20 Seiten und dokumentiert vor allem die durchgehende Neigung des Autors, sich an philosophiegeschichtliche Paraphrasen, Resumés und Inhaltsangaben zu verlieren. Warum dann allerdings der klärende Begriff der Hermeneutik fehlt, bleibt sein Geheimnis.

Selbstredend hat es die Kunst mit der historischen Wirklichkeit zu tun, welche von ihr – in den Formen von Erzählung, bildlicher Darstellung oder musikalischer Gestaltung – mitgeprägt wird. Sie ist Bewusstseinsarbeit, wenngleich nicht im diskursiven, faktisch aufhellenden Sinne, sondern im Wege der mimetischen Einbildung. «Mimesis» meint keine Nachahmung, sondern nach Adorno das Sich-Angleichen an den Andern, ein Verhalten der äussersten Nähe. Inwiefern der Musik ein mimetisches Verhalten möglich ist, erörtert das dritte Kapitel: Adornos *Fragment über Musik und Sprache* hält fest, dass Musik weder «aufs blosse An-sich-Sein ihrer Klänge reduzierbar (ist) noch auf ihr blosses Sein fürs Subjekt», mit anderen Worten: sie lässt sich weder als physikalische Entität zufriedenstellend beschreiben noch als das, was sie im Subjekt bestimmbar auszulösen vermag; der Klang ist nicht auf die Weise Ferment einer Empfindung, so wie das Wort Zeichen einer Sache ist. Die «Bedeutung» von Musik ist vorhanden, aber ausserhalb ihrer selbst nicht beschreibbar.

An drei Werken Nonos *(Diario polacco '58* in den Versionen von 1959 und 1965, Musik zu *Die Ermittlung* von Peter Weiss und *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz)* studiert Nanni im Mittelteil der Arbeit die kompositorische Auseinandersetzung mit dem Genozid, bevor er im dritten und abschliessenden Teil die konfligierenden Positionen Adornos und Nonos im Hinblick auf das «Engagement» von Musik beschreibt. Doch das ist, mit Verlaub, eine Tortenschlacht. Es zeigt sich, dass Nonos Begriff von Engagement ebensowenig auf plakative Parteinahme zielte wie Adornos Attacken gegen Sartre das Ideal einer selbstversunkenen und geschichtsvergessenen Kunst zugrundelag.

Nannis Untersuchung ist materialreich und nützlich, aber nicht immer ganz begriffssicher. Kunst – gleich welcher Gattung – legt kein Zeugnis ab, denn sie war kein Zeuge: Ihre fingierte Anwesenheit ist Teil eines ästhetischen Kalküls; sie vermag es auch nicht, etwas anderes erfahrbar zu machen als ihre eigene Gestalt – und schon gar nicht Auschwitz. Das alles wird vom Autor zwar durchaus problematisiert, aber oft erst lang nachdem die fraglichen Begriffe eingeführt wurden und Verwirrung stifteten. Abgesehen davon bleiben trotz vieler Weitschweifigkeiten zeitgenössische Problemkontexte (wo ist, ein Beispiel nur, Erich Auerbachs Standardwerk *Mimesis* von 1946?) ebenso unerwähnt wie Adornos lange vor der geschichtlichen Katastrophe entwickelte Kritik am leidensvergessenen Subsumtionsanspruch der Begriffe, wie sie schon früh in der Auseinandersetzung mit Husserl entwickelt wurde.

Es ist der Dissertation anzumerken, dass ihr Autor erst im Laufe der Arbeit an Orientierung gewonnen hat, und es wäre gut gewesen, diese Spuren durch beherzte Kürzungen und eine konzisere Disposition zu tilgen. Das wäre so leicht: Gibt es noch Lektorate? *Gregor Wittkop*

«... was die Methode der ‹12-Ton-Komposition› alles zeitigt ...» Anton Weberns Aneignung der Zwölftontechnik 1924-1935
Felix Wörner
Bern: Peter Lang 2003 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II - Vol. 43), 298 S.

WEBERN DES ÜBERGANGS

Bei kaum einem anderen Komponisten klaffen Selbstverständnis und Rezeption so weit auseinander wie bei Webern. Die Rezeption im Zeichen des Serialismus der fünfziger Jahre hob einseitig auf die Handhabung der Reihentechnik ab und konzentrierte sich folgerichtig auf das Spätwerk. Die frei-atonalen und schon gar die noch tonalen Werke erschienen in dieser Optik als Vorläufer, deren kompositorischen Wert man anerkennen konnte, ohne sie im Hinblick auf die Zwölftonwerke für relevant zu halten. Obwohl Peter Stadlen überliefert hat, in welchem Masse Webern selbst ein so rigoroses Zwölftonwerk wie die Klaviervariationen op. 27 aus einer expressionistischen Gestik heraus interpretiert haben wollte, ist das vom Serialismus geprägte Webern-Bild doch für die Rezeption seines Schaffens prägend geblieben.

Gegen die Dichotomie, in welcher freie Atonalität und Expressionismus einerseits, Zwölftonmusik und Primat der Struktur andererseits einander zugeordnet sind, möchte Felix Wörner angehen, indem er zeigt, wie in Weberns musikalischer Sprache die Verbindung von Elementen aus der Phase der freien Atonalität und von zwölftontechnischen Verfahrensweisen sich vollzieht. Im Zentrum seiner Studie stehen deshalb die Werke des Übergangs, zunächst die Versuche mit der Zwölftontechnik aus den Jahren 1924/25 – teilweise Fragment gebliebene Sätze für Klavier bzw. Streichtrio und -quartett –, und dann vor allem das Streichtrio op. 20 als «Meisterwerk des Übergangs»; vergleichsweise kürzere Betrachtungen gelten dem zweiten Satz des Quartetts op. 22 sowie der Kantate *Das Augenlicht* op. 26.

Das Studium der Skizzen und Fragmente macht deutlich, dass es sich bei Weberns Aneignung der Zwölftontechnik um einen langwierigen und keineswegs linear verlaufenden Prozess handelt, in dem die im bisherigen Komponieren entwickelten Verfahrensweisen eine wichtige Rolle spielen. So versuchte Webern zunächst die Reihenstruktur aus konkreten melodischen Einfällen zu entwickeln, und liess erst davon ab, als er die Grenzen dieses Vorgehens im Medium der Zwölftontechnik erkannte. Und wie im frei-atonalen Komponieren orientierte er sich in den ersten Zwölftonwerken nicht an traditionellen Formmodellen, sondern liess die Form durch assoziative Prozesse sich entwickeln. Diese Assoziationen stellen sich nicht primär über die Reihe her, wie denn Wörner in diesen frühen Versuchen eine Vielzahl von strukturellen Vorgängen jenseits der Reihenkomposition feststellt. Während bisherige Analysen des Streichtrios op. 20 dessen Reihenstruktur ins Zentrum rückten und aus ihr die Form zu erklären suchten, sucht Wörner konsequenterweise auch für dieses Werk ein alternatives Interpretationsmodell. Es geht davon aus, dass der Eindruck einer relativen Geschlossenheit der Abschnitte sich nicht aus der (dem Hörer ohnehin verborgen bleibenden) Disposition der Reihenformen ergibt, sondern vielmehr aus satztechnischen Verfahrensweisen. Es sind also die dreistimmigen Satzbilder, die Registrierung und gelegentlich auch (primär über den Rhythmus hergestellte) quasi motivische Bildungen, welche laut diesem Interpretationsmodell formbildend wirken.

Wo aber, anders als in Schönbergs Zwölftonwerken, keine eigentlichen thematischen Bildungen vorkommen, ist ein hierarchisch in Haupt- und Nebenstimmen gegliederter Tonsatz kaum erkennbar bzw. bleiben die Kriterien für die Bestimmung einer Hauptstimme prekär: es muss dann etwa genügen, dass eine Stimme länger gehaltene Noten aufweist oder durchgehender ist als die anderen, oder statt eines Hauptthemas muss ein «Hauptton» eine Stimme über die anderen erheben. Das Satzbild bleibt mitunter ein formbildendes Element von beschränkter Wirkungskraft, oder – um es mit Wörner positiv zu formulieren – es «ergibt sich aus der häufig mehrdeutigen Struktur ein breiter Spielraum für die analytische Interpretation». Bei allen Mehrdeutigkeiten und Zwiespältigkeiten dürfte ein solcher analytischer Zugang dem Selbstverständnis Weberns aber doch näher kommen als das reihentechnische Interpretationsmodell. Und für die musikalische Interpretation ist der Versuch einer Hierarchisierung des Tonsatzes allemal fruchtbarer als das unterschiedslose Exekutieren sich überlagernder Reihen. *Christoph Keller*

Mauricio Kagel
Ulrich Tadday (Hrsg.)
Musik-Konzepte 124, Neue Folge, München: edition text + kritik 2004, 111 S.

PRODUKTIVE KONTRAFAKTUREN

Die seit Anfang 2004 vom Bremer Musikwissenschaftler Ulrich Tadday herausgegebene Reihe *Musik-Konzepte, Neue Folge* widmet nach Charles Ives (Nr. 123, vgl. *Dissonanz/Dissonance # 87*, S. 55f.) einen Band dem argentinisch-deutschen Komponisten Mauricio Kagel. Taddays neues editorisches Konzept bestätigt sich offenbar: Die Bändchen sind dünner geworden, die Aufsätze konzentrierter, ihre Thematik besser aufeinander abgestimmt und durch ein Vorwort mehr oder weniger verklammert. Sorgsam wurde darauf geachtet, die Bandbreite von Kagels Schaffen (zumindest bezogen auf die Entstehungszeit) ausgewogen zu beleuchten. Die Beiträge stammen allesamt von musikwissenschaftlichen Fachpersonen, welche sich schon in verschiedenster Form mit dem Werk Kagels auseinandergesetzt haben; die früher in dieser Reihe häufig unter den Autoren vertretenen Interpreten und Komponisten, im vorliegenden Fall natürlich in erster Linie Kagel selbst, kommen nur über einzelne Zitate zu Wort – das garantiert zwar einen Diskurs auf konstantem wissenschaftlichem Niveau, es wäre aber schade, wenn diese Reihe in Zukunft keine Plattform mehr böte für ästhetische und analytische Reflexionen beispielsweise von Komponisten über Kollegen. Dass dies gerade bei Kagel längst in anderer Form ausführlich geschah (beispielsweise durch Dieter Schnebels Monographie), rechtfertigt aber die Fokussierung, ja es wäre viel eher die Frage an die vorherigen Herausgeber zu stellen, warum man so lange auf einen Musik-Konzepte-Band über Mauricio Kagel warten musste. Ulrich Tadday bemüht sich jedenfalls in seinem Vorwort spürbar, Kagels unzweifelhaft prägende Bedeutung für die jüngere Musikgeschichte zu unterstreichen ...

Im ersten Artikel unternimmt Matthias Kassel, Kurator der Sammlung Mauricio Kagel an der Basler Paul Sacher Stiftung, einen weiteren «Versuch, *Anagrama* zu lesen». Gestützt auf umfangreich vorliegendes Skizzenmaterial eruiert der Autor anhand ausgewählter Beispiele grundlegende originelle Eigenheiten von Kagels Schaffensprozess. Überraschend sind dabei die in den Skizzen minutiös betriebenen seriellen Materialvorordnungen, welche aber offenbar ihrerseits (wie das verwendete lateinische Palindrom) der Kagelschen Technik des Palimpsests unterworfen wurden und in der Endgestalt der Komposition nur noch erahnbar sind. Damit hat Kassel die Tür zu einer längst fälligen

gründlichen Erforschung der Skizzen zu *Anagrama* weit aufgestossen und weckt Appetit auf eine ausführlichere Fortsetzung seines Beitrags.

Ebenfalls um den Kompositionsprozess dreht sich Matthias Rebstocks Beitrag, doch nun fokussiert auf Kagels Arbeiten im Bereich «Instrumentales Theater». Ausgangspunkt einer Auseinandersetzung mit Werken wie *Sur scène, Match* oder *Himmelsmechanik* ist Kagels labyrinthisches Axiom: «Komposition ist die Dekomposition einer Vorstellung». Der Autor entschlüsselt nicht nur die ins Werk eingegangenen umfangreichen Subtexte, Rückkopplungen verschiedener Musiktraditionen und Reaktionen auf soziokulturelle Aktualitäten, sondern zeichnet überzeugend die Entstehung einer «handlungslosen Dramaturgie» durch die Übertragung serieller Denkweisen aufs Gestische und Theatralische nach. Interessant ist vor allem, wie gezielt Kagel darüber reflektiert hat, dass durch diese seriell-exakte totale Durchkomposition einer musik-theatralischen Partitur etwas sehr zufällig Wirkendes entsteht, also die in Partiturform fixierte Eindeutigkeit paradoxerweise auf der Bühne eine äusserste Vieldeutigkeit erschafft. Dass man hier spontan an die Werke Cages denkt, nimmt Rebstock zum Anlass, auf wesentliche Unterschiede in der Ästhetik der zwei Künstler hinzuweisen.

Die Texte von Peter Andraschke und Helga de la Motte-Haber kreisen um Kagels dialektischen Grenzgang zwischen Innovation und Tradition. Andraschke sieht in einigen Werken die Grenze zwischen «Apokryph und Authentisch», zwischen Parodie und Zitat, ja sogar zwischen unterhaltend und provozierend bis zur Unkenntlichkeit verwischt. Nicht immer werden nämlich die von Helga de la Motte beschriebenen «kompositorischen Verfahren zur Freilegung neuer Eigenschaften bekannter Materialien» auch als deren Verfremdung und Montage wahrgenommen; diese «produktiven Kontrafakturen» können sich zwar im kompositionstechnischen Umgang vom Grundmaterial extrem entfernen, jedoch assoziativ trotzdem geradezu klischeehaft damit verbunden bleiben — ähnlich wie in den neoklassizistischen Werken Strawinskys besteht immer die Gefahr, dass die eigentlich persiflierend gemeinte Fälschung «zu gut» gelingt. Die daraus resultierende Irritation des Publikums verdeutlicht Andraschke mit unterschiedlich ausgefallenen Rezensionen von Kagel-Aufführungen (hier wäre eine breitere Palette interessant gewesen, insbesondere auch im Hinblick auf die Frage, wie sich die Rezeption von älteren Stücken Kagels im Lauf der Zeit veränderte, deren Material unter Umständen inzwischen an Aktualität eingebüsst oder sich zumindest in der öffentlichen Wahrnehmung verschoben hat).

In Björn Heiles Text kehrt sich überraschend der Blickwinkel: Waren es bis anhin aussermusikalische Materialien (Texte, theatralische Aktionen), welche durch ihre Unterwerfung unter ein in der Musik entwickeltes serielles Prinzip zu neuartiger Vieldeutigkeit geführt wurden, so weist Heile anhand des Stücks *Norden* nach, dass einige Werke Kagels auf literarische Beschreibungen von (musikalischen) Abläufen zurückgehen. Das Hörbarmachen dieser in den Texten nur imaginär vorhandenen Musik, ja das damit verbundene Spannungsfeld zwischen real Erklingendem und präexistent Imaginiertem wird zu einem bestimmenden Faktor in Kagels Ästhetik: Häufig erscheinen seine Werke deshalb in einem «quasi-fiktionalen Kontext, der die erklingende Musik distanziert erfahrbar machen und als nur eine von vielen möglichen Ausprägungen ihrer selbst erscheinen lässt». Heile sieht hier eine gewisse Verwandtschaft zur romantischen Ironie und ihrer Dialektik zwischen Welthaftigkeit und Transzendenz.

Der abschliessende spielerische Aufsatz von Wieland Reich behandelt Kagels eigenwillige Lösungen der Schlussbildung eines Stücks. Vom fragmentartigen Abbrechen (à la *Kunst der Fuge*), über eine verzerrte Kadenz (à la *Dorfmusikantensextett*) bis hin zum wörtlich verstandenen «morendo» zeigt Reich erfrischend Kagels immer wieder von neuem verblüffende Mischung von vielfältigsten Traditionsbezügen (mit fast schon lexikalischem Anspruch) und seine bis in kleinste Details einer Partitur reichende innovative Kraft. Der Schlusssatz dieses Musik-Konzepte-Bandes ist hoffentlich als Versprechen für weitere, analytisch noch tiefer führende Studien gemeint: «Hat der Leser Sinn für Übergänge, enden Schlüsse stets als Anfang». *Michel Roth*

Les musiques nouvelles en Wallonie et à Bruxelles (1960-2003)
sous la direction de Christophe Pirenne
Liège, Mardaga, 2004 (271 pages).

QUARANTE ANS DE MUSIQUE EN WALLONIE ET À BRUXELLES

Le musicologue liégeois Christophe Pirenne vient de publier un ouvrage collectif sur « le chemin parcouru par Musiques Nouvelles [ensemble de musique contemporaine belge] et par tous ceux qui, depuis la Seconde Guerre Mondiale, s'impliquèrent dans la défense des nouvelles musiques ». Avec ses collègues Valérie Dufour, Claude Ledoux et Pascal Decroupet, Pirenne retrace de façon précise et diversifiée l'histoire des musiques contemporaines de 1960 à 2003 dans la Communauté française de Belgique.

Partant de la période 1940-1950 et de l'axe Bruxelles-Liège, l'ouvrage rend hommage à André Souris qui, « près de vingt ans avant la création de l'ensemble Musiques Nouvelles, commence à éveiller l'enthousiasme d'une génération de jeunes musiciens avides de découvrir d'autres formes de musiques ». Souris prit en charge la section musicale du « Séminaire des Arts » de Bruxelles en 1944, et dès 1946 ses activités se diversifièrent : séances publiques, concerts, conférences sur la musique moderne. Toute cette époque (jusqu'à 1960) est admirablement bien relatée : la position particulière de Souris (adepte de Stravinsky et de Schoenberg), les échanges entre musiciens belges et René Leibowitz, puis l'apparition de Pousseur, de Goeyvaerts, de Célestin Deliège, du Studio de Musique électronique de Bruxelles, etc. Le second chapitre est consacré à l'ensemble Musiques Nouvelles, dirigé successivement par Pierre Bartholomée, Georges-Elie Octors (qui travaille actuellement avec Ictus), J.-P. Peuvion, P. Davin et Jean-Paul Dessy depuis 1998. Le troisième chapitre (V. Dufour) s'attache aux espaces de diffusion (conditions de développement, acteurs et répertoires mis en valeur, lieux, politiques artistiques, etc.). Outre la « petite chronique sous forme de repères esthétiques » (chapitre IV) de Claude Ledoux, l'ouvrage aborde encore, avec Pascal Decroupet, la « mise en place des structures de production de la musique contemporaine à l'échelon international ». Après un parcours historique abordant la SIMC, Donaueschingen, les radios allemandes, les initiatives de compositeurs, les cours d'été de Darmstadt et les cours de Bâle ou Cologne, le musicologue résume « comment des musiciens belges ont pris part à ces aventures en d'autres pays ».

Ce livre, qui comporte aussi un dictionnaire des compositeurs et une bibliographie, est intéressant par les précieuses recherches et documentations concernant la Belgique francophone. Il permet aussi de réfléchir différemment sur la seconde moitié du vingtième siècle en découvrant des particularités musicales et culturelles différentes des autres pays européens. Un ouvrage fondamental ! *Pierre Michel*