

# Bücher

Autor(en): **Heister, Hanns-Werner / Keller, Christoph**

Objektyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 68

PDF erstellt am: **11.07.2024**

## **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.

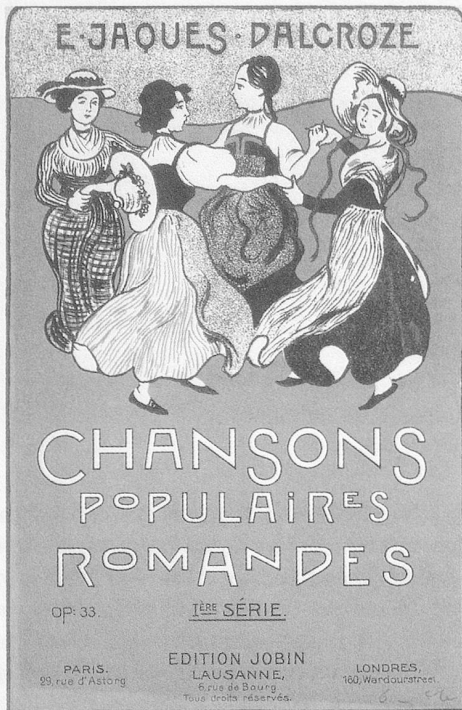
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **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.

«Entre Denges et Denez ...». Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900-2000  
Ulrich Mosch (Hg.)  
Kassel Mainz u.a. 2000

## NATIONALE MUSIKGESCHICHTE IM ZEITALTER DER GLOBALISIERUNG UND GLOBALISIERUNGSDIDEOLOGIE



Im Zeitalter der «Globalisierung», das eigentlich ja bereits spätestens etwa im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts begann und das heute insofern eher ein Zeitalter des Geredes von der «Globalisierung» als Rechtfertigung für den Abbau kultureller und sozialer Errungenschaften ist, erscheint das Nationale überwiegend als merkwürdig veraltet, Bezugspunkt und Rückzugsort (struktur-)konservativer bis reaktionärer Haltungen und Strömungen. Dass in der Regel nicht nur transnationale Unternehmen, sondern auch supranationale staatliche Instanzen besagte Errungenschaften nach dem Prinzip des kleinsten gemeinsamen Nenners nach unten nivellieren, passt nur zu gut hierzu. Die neueste Sozialcharta der EU vom Jahr 2000 z.B. ist nicht nur rechtlich unverbindlich, sondern überdies in entscheidenden Punkten eine wesentliche Verschlechterung gegenüber derjenigen von 1966. Die «Charta der Grundrechte der Europäischen Union» von 2000 nimmt Errungenschaften früherer Phasen zurück, etwa der Europäischen Sozialcharta von 1961 oder des Internationalen Pakts über wirtschaftliche, soziale und kulturelle Rechte von 1966. So umfasst das Recht auf Bildung (Artikel 14) nunmehr unentgeltlichen Pflichtschulunterricht,

während 1966 dieses Recht auch noch für das höhere Schulwesen und Hochschulen galt. Leicht vorstellbar, wie die Anwendung solcher neoliberaler Prinzipien – «Hilf dir selbst, so hilft dir der Markt» – speziell für Musikschulen oder Musikhochschulen aussehen wird.

Dies wiederum legitimiert teils realitätsnäher, teils mittels Fiktionen «nationale» Ideologien, die ihrerseits allenfalls eine Apologie von Privilegien der «Besserverdienenden» sind und den Ausbau einer «Festung Europa», einer «Alpenfestung» oder eines Sonstetwas betreiben (und damit auch ihrerseits den Sozial- wie Kulturabbau legitimieren: Burgen waren schon immer teuer). Dass es auch weiterhin innerhalb der relativ reichsten Nationen tiefe und sich in der jetzigen historischen Phase offenkundig vertiefende soziale Gegensätze und Spannung gibt, verdeckt die «Burgfrieden»-Mentalität (um bei der Festungsmetaphorik zu bleiben) freilich im Prinzip nur ideologisch – mit allerdings massiven realen Folgen, für welche das verharmlosende Stichwort «Fremdenfeindlichkeit» nur ein Indiz ist. In diesem Kontext ist dann nicht Demokratisierung übernationaler Regelungen und Regierungen bis hin zu einer potentiellen Weltrepublik bzw. Weltregierung Nah- wie Fernziel, für welche die UNO einen einstweilen vorwiegend unzulänglichen, wenig glanzvollen Vorschein gibt, sondern dumpfe reaktionäre Modernisierung, für die die Amalgamierung von Heterogenem nach dem Modell von Lederhosen und Blue Chip, Kernkraftwerk und Schützenverein usw. nicht uneffektive Formen abgibt.

So oder so aber ist musikalisch das Nationale aktuell und mindestens an der Oberfläche des öffentlichen Bewusstseins zunächst vorwiegend der Tummelplatz von volkstümelnder Musik (auch hier wieder: der Trachtenjanker über dem gezähmten und weichgemachten Techno-Skelett, der Gartenzweig mit Latin-Lover-Automatik). Ein Mittleres bilden Phänomene wie die gemein-«alpenländische» Folklore, in der «Stubenmusi» und «Oberwalliser Spillit» über denselben Kamm geschoren bzw. geblasen werden. Auf der anderen Seite steht z.B. neben der internationalen, angloamerikanisch dominierten neuen Musik (gemeint ist hier Pop- bzw. Rockmusik) bereits als ein Übergang zu «Classics» ein Konzept wie das der «Weltmusik», die real oft als blosse Aller-

weltmusik auftritt. Die Neue Musik mit grossem N als Überhang des vergangenen Jahrhunderts seit der Zäsur von 1905 steht vorwiegend für eine substantielle Internationalität, auch wenn z.B. Schönberg, wie bekannt, mit seiner Dodekaphonie die Weltherrschaft der «deutschen Musik» langfristig zu sichern glaubte. Gerade im Kontext übergreifender Internationalität aber bilden nationale, in der Regel sogar eher «regionale» (innerhalb der Schweiz z.B. ja nicht nur durch Sprachgrenzen deutlich markiert) bis fast lokale Traditionen, Strömungen, Entwicklungen einen steten Quell für internationale Strömungen, in denen – als Allgemeinem, als Universalem oder doch Universalere – das Einzelne bis Partikulare aufgesogen oder aufgehoben wird, in einem Prozess, der im geglückten Fall beide Seiten bereichern und fördern kann.

Die selber schon klassische Ausprägung solcher Verschränkungen und Vermittlungen dürfte nach Janaček (als Nachhall noch nationalistisch akzentuierter Progression) mit Bartók (im Hinblick auf nationale wie dann eben auch internationale Bauern- bzw. Volksmusik) oder Ives (im Hinblick auf bereits mehr oder minder überformte Populärmusik) und anderen einen Gipfelpunkt erreicht haben. Sie überdauert aber in Weltregionen wie Lateinamerika bis mindestens in die 1940er Jahre. Und sie wurde, auf neuem Niveau, etwa im Kontext politischen Komponierens (so bei Henze) und generell etwa seit den späten 70er Jahren auch in den Metropolen bzw. an deren eigener Peripherie wieder aktuell. So resümiert z.B. der Beitrag über «Folklorebezüge in der Schweizer Musik des 20. Jahrhunderts» mit Bezug unter anderem auf Holliger, Wyttenbach und neueste Musik aus dem Jahr 2000 auf der «Weltausstellung» in Hannover: Nicht zuletzt durch Mässigung im Einsatz medialer Möglichkeiten «gewinnt die souveräne, selbstironische Konzeption, die den Einsatz technischer Errungenschaften keineswegs ausschliesst, im Vergleich mit den umgebenden computerisierten Überwältigungsstrategien durch das Idyll hindurch einen fortschrittlichen Charakter. Ihr Kennzeichen ist eine Auseinandersetzung auf der Basis genauer, einfühlsamer Beobachtung, aus der heraus überraschende Neuansichten des Überkommenen möglich werden – ein weit vielversprechenderer Ansatz als der Fluchtrefflex.»

In diesem Spannungsfeld sind die Schwierigkeiten einer «nationalen» (oder meinetwegen nationalen ohne distanzierende Gänsefüsschen) Musikkultur und Musikgeschichte unverkennbar. Sie werden in diesem Buch deutlich, aber auch eingehend und einlässlich problematisiert und reflektiert. Es sind Schwierigkeiten im Doppelsinn: reale im Geschichtsprozess wie solche der wissenschaftlichen Darstellung. Für die intellektuelle Redlichkeit wie Reflektiertheit der Herausgeber wie der meisten Beitragenden spricht es, dass sie sich dieser Schwierigkeit stellen und die Probleme nicht unter den Teppich kehren, sondern auf den Tisch legen. Die kritische Reflexion lässt insoweit wenig Wünsche offen – ausser vielleicht dem, dass dem Rezensenten letztlich denn doch durchaus daran gelegen wäre, eine systematische Abhandlung dessen zu erhalten, was denn nun «Schweizerisches» in einem substanziellen Sinn wäre oder sein könnte; fragmentarisch, verstreut, unsystematisch ist es ansatzweise ja sowieso und kaum abweisbar da, auch wenn etwa die weit ausholende Einleitung «Grundfragen der Schweizer Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts» gegenüber einer «substanziellistischen Antwort» auf die Frage nach einer «Schweizer Musik» eher skeptisch ist. (Interessant immerhin, dass es – so hier in der Einleitung – alle wesentlichen Strömungen gab, ausser der «freien Atonalität», die vielleicht denn doch etwas zu frei erschien.)

Der Band ist formell ein Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, die im August 2000 anlässlich des 100-jährigen Bestehens des Schweizerischen Tonkünstlervereins beim «2. Fest der Künste» in St. Moritz (der Ortsname ist eine geschützte Markenbezeichnung – auch eine der Absurditäten des Zeitalters der Reklame und der Globalisierungsideologie) stattfand. Dieses Projekt war das erste grosse der Paul Sacher Stiftung nach dem Tod Sachers; seinem Andenken ist der Band gewidmet. Wurde bei der Ausstellung 1998 in New York ein Querschnitt durch die gesamten reichen Bestände der Stiftung gezeigt, so liegt nun hier der Akzent auf schweizerischen Beständen. Dass die optische Ausstattung, allen voran die Notenbeispiele von der Skizze bis zum Partiturausschnitt, nicht nur informativ, sondern auch ästhetisch überaus ansprechend sind, mag

für die Kuratoren von Ausstellung wie Buch vielleicht selbstverständlich sein, sei hier aber doch ausdrücklich gerühmt. Den Rezensenten von aussen – um nicht gleich und direkt zu sagen als Ausländer, wenngleich mit vielen Sympathien für das (sit venia verbo) kleine, eigenständige Land – beeindruckt die zwar im Prinzip bekannte, im Detail aber oft neue Fülle musikalischer Aktivitäten und kompositorischer Hervorbringungen, die letztlich, mindestens als Ausgangs- wie Bezugspunkt, entscheidend sind. Die Herausgeber setzen hier etwas andere Akzente (allerdings kommen durchweg Komponisten mit intermittierenden «Statements» zu Wort – ein Darstellungsprinzip, das auch im nächsten Teil fortgesetzt wird). Sie widmen den ersten Teil den Interpreten bzw. Orchestern, Ensembles und Dirigenten, die ja neben anderen etwa mit dem Immigranten Scherchen einen bekannten und mit dem Remigranten Erich Schmid einen weniger bekannten und dennoch bedeutenden Vertreter aufzuweisen haben und z.B. mit Heinz Holliger einen als Interpreten wie Komponisten gleichermaßen exzellierenden.

Ein zweiter Teil gilt dem «Komponieren in der Schweiz». Hier gilt im wesentlichen das «Recht des Blutes», weniger das der «Erde». Überblicke wechseln mit Werkmonographien ab und erzeugen ein sozusagen vielstimmiges Panorama. Eine relative Spezifik der Schweiz zumal im Zeitalter zweier Weltkriege war ihre Funktion als «Zufluchtsort», der der dritte Teil gewidmet ist. Hier werden, nach einem grossen Überblick, speziell Strawinskis *Renard*, Adolf Busch, Bartók und sein *Divertimento*, Sandor Veress' *Hommage à Paul Klee* sowie Bohuslav Martinus *Die Griechische Passion* diskutiert. Gerade hier wird das Wechselspiel von Internationalem und Nationalem in seiner produktiven Konsequenz nachdrücklich spürbar – so, wie umgekehrt ein Komponist schweizerischer Herkunft wie Klaus Huber durch sein Wirken in der Bundesrepublik Deutschland dort wie international nachhaltige Impulse vermittelt hat. Mit einer durch Faschismus wie Zweiten Weltkrieg vermittelten Problematik befasst sich schliesslich der vierte Teil, «Beschworene Schweiz». Hier geht es um nun doch damals ziemlich «substanziellistisch» gefasste «schweizerische Musik» als Teil der «Front der

geistigen Landesverteidigung», wie sie angesichts der bekanntermassen mehr als zweideutigen dominierenden Haltung der offiziellen Schweiz zumal gegenüber dem deutschen Faschismus in der ungeistigen Landesverteidigung umso dringlicher geboten schien. Honeggers *Nicolas de Flue* wie auch Conrad Becks *St. Jakob an der Birs* knüpfen dabei an die ursprünglich mindestens ebenso demokratische wie nationale Tradition des Festspiels an; Becks Stoff ist dabei im Sinne einer heroisch-«vaterländigen» Legende funktionalisiert. Der reichhaltige und luzide Überblick zeigt unter anderem bedrückende Affinitäten – die keine Spezifik des Schweizerischen waren und sind und 1945 weit überdauern –, etwa rassistische Vorurteile gegen den Jazz oder gegen den «Bolschewismus» u.ä. (denen dann z.B. Scherchen zum Opfer fiel). Dazu gehört auch das Paradox, wie es z.B. ein Reformvorschlag für ein gesamtschweizerisches Radioorchester enthält: «Die Charakterisierung der Schweiz als ein allem Extremen abholdes Land ist eine kaum verschlüsselte Distanzierung vom nationalsozialistischen Deutschland. Das Produkt jedoch, die hausbackene Musik, ist in bester Kompatibilität mit der Nazikultur.»

Vielleicht nationale, ziemlich sicher aber verdeckt anti-progressive bis sogar anti-semitische Vorurteile bedient die ungefähr zum tausendsten Mal wiederholte und hier leider nicht fehlende Beteuerung, dass die Schönberg-Schule nicht die einzige Linie musikgeschichtlicher Entwicklung im 20. Jahrhundert war, also etwas, was an sich inzwischen die Spatzen wohl selbst von den Dächern des Berner musikwissenschaftlichen Instituts pfeifen und das insofern ebenso überflüssig wie wegen seines restaurativen Subtexts problematisch ist. Wer etwa Schoeck zum Schönberg-Äquivalent aufblies, nur weil Musikgeschichte vielsträngig und vielschichtig ist, täte weder jenem noch der Musikgeschichte der Confoederatio Helvetica einen guten Dienst. Dessen ungeachtet tut jedenfalls der Band insgesamt einer Musikgeschichte nicht nur der Schweiz sondern darüber hinaus der der nicht-populären Musik des 20. Jahrhunderts überhaupt gute Dienste und bietet sowohl anregende, reichhaltige Materialien als auch methodische Modelle der Musikgeschichtsschreibung. (hwh)

«...immer das Ganze vor Augen». Studien zu Beethoven  
Peter Gülke  
Metzler/Bärenreiter 2000, 344 S.

## ABSEITS KONVENTIONELLER MUSIKWISSENSCHAFT

Peter Gülke, ein in der Vielseitigkeit seiner Gegenstände und Themen zwischen Mittelalter und 19. Jahrhundert, philosophischer Durchdringung der Musik-Analysen, intensiver Musikalität und stilistischer Präzision gleich beeindruckender Autor, meinte einmal, die Dahlhaus-Schüler hätten

zwar einen direkten Draht zum Weltgeist, kämen aber ins Grübeln bei der Frage, wie viele Kreuze E-Dur hat. Nun hat Gülke, der zugleich mit seiner musikwissenschaftlichen Kompetenz ein hervorragender Dirigent ist, selber sicher kein Problem, auf Anhieb zu wissen, wieviel B's Fes-Dur hat.

Aber auch er deutet mindestens in dem vorliegenden Buch an, dass er über eine Standleitung zum Weltgeist verfügt. Hegel erschien übrigens dem bei Beethoven natürlich einschlägigen Napoleon bei Jena nicht, wie Gülke berichtet, direkt als «Weltgeist», sondern nur als «Weltseele», zu

Pferde sitzend – was ja auch nicht nichts ist. Ihn vermeinte Beethoven schlagen zu können, verstünde er nur mehr von Kriegsführung. (Gülke zitiert die entsprechenden Sätze von Beethoven.) Tatsächlich dürfte Beethovens oft fast gewalttätig erscheinende Dynamisierung des gesamten Tonsatzes, das Prinzip der Kraftzusammenballung und -entladung nicht nur allgemein mit der Dynamik des durch industrielle und, sichtbarer, Französische Revolution verstärkten bürgerlich-kapitalistischen Entwicklungsprozesses zu tun haben, sondern auch spezieller mit der Militärstrategie der Revolutionsheere zwischen *levée en masse* und massiertem Artillerieeinsatz – ein noch zu erforschendes Problem, das Gülke in schon abgeleiteten Formen und auf abstrakterer Ebene thematisiert.

In dem Band sind inzwischen (zumal nach dem Untergang der DDR) schwerer zugängliche Aufsätze Gülkes aus den Jahren zwischen 1970 und 1997 versammelt, dazu ein neugeschriebener Einleitungsbeitrag. Die sehr gute Ausstattung mit instruktiven Notenbeispielen in den älteren Beiträgen kann sich auf die Vorlagen stützen; bei den neueren, zumal bei demjenigen über die *Missa solemnis*, fällt ihr Fehlen doch auf. Wenn dabei Gülke im Selbstkommentar zu einem Beitrag über den *Fidelio* seine eigene Darstellung der Entstehungsgeschichte für so nicht mehr haltbar hält, aber nur auf neuere Literatur verweist, statt sie einzuarbeiten, so ist das zwar autorenpsychologisch verständlich, vom Leserinteresse her aber problematisch. Dabei rechtfertigt allein schon ein Grundgedanke Gülkes, der etwas vom Ei des Kolumbus hat, den Wiederabdruck. Es geht um die Beziehung von Singspiel und grosser Oper, von der Welt des

Rocco wie des Pizarro zu derjenigen Leonores/Florestans, dann zumal um den Schluss samt (dramatischer) Rechtfertigung des *Deus ex machina* und anderer Unwahrscheinlichkeiten der (auch vorausgehenden) Handlung und Motivierung. Gülke rechtfertigt die statuarischen, kantatenhaften Züge von Beethovens letzter Fassung folgendermassen: «Hier ist die dramaturgische Konsequenz identisch mit der gesellschaftlichen: Nicht mit Schritten, sondern nur im Sprung war das neue Ufer zu erreichen. Da zeigt sich nun der bessere Realismus der neuen Lösung, die das Finale verselbständigt und geschichtliche Konkretheit aufgibt. Sie gesteht, dass das Nahziel der konstitutionellen Monarchie sich keineswegs deckt mit dem Fernziel der Herrschaft der Humanität [...] Unter dem Anspruch, Gefäss jenes grössten Menschheitstraumes zu sein, birnst das Gefüge der Handlung, schlägt sie um in Utopie, und eben das, was nach dem Massstabe glaubhafter Realität fragwürdig erschien, erhält nun die ungeheuerste Symbolkraft: Da wird das warnende Signal des von dem Tyrannen auf den Turm beorderten Trompeters zum Weckruf der Freiheit, der auch in die tiefsten Verliese dringt und den Mörder «betäubt» stehen lässt, wie seine Zeit um ist; da steht dem Tyrannen in der bewaffneten Frau die mündig gewordene Menschheit gegenüber.»

Hier wie sonst gelingt es Gülke, die Musik zum Sprechen zu bringen, genauer, musikalische Strukturen wie Prozesse auch und gerade als historisch-gesellschaftliche Chiffren zu dechiffrieren – so zumal in den weitausgreifenden Studien «Introduktion als Widerspruch im System. Zur Dialektik vom Thema und Prozessualität» und «Kantabilität und thematische Abhandlung».

(Weitere Texte gelten der 5. und dem Allegretto der 8. Sinfonie sowie der musikalischen Konzeption der Rasumwsky-Quartette op. 59.) Er verbindet dabei Adornos analytische Präzision mit Blochs weiträumigem, vielleicht etwas abstraktem Utopismus. Freilich teilt er auch (ein Rest von bürgerlich-ästhetischer Konventionalität in Gülkes avanciertem Musikdenken) den Hang zu einer abstrakt-formellen, strukturbezogenen Musikauffassung, die letztlich immer noch hoffmanneske bis hanslicksche Musikideologie fortsetzt und musiktranszendierende Bezüge (Wort, Bild, Handlung) nur in zweiter Instanz gelten lässt. Dies nun tut Gülke allerdings doch reichlich, so zumal in den kleinen Beiträgen zur *Missa solemnis*, zur *Pastorale*, zu «Traditionen und Möglichkeiten dramatischen Komponierens vor und bei Beethoven». So oder so plädiert Gülke jedenfalls, fast leninistisch, für analytische Kühnheit: «Über-Interpretationen sind allemal besser ... als Unter-Interpretationen im Zeichen eines ängstlichen «wer sicher sein will, nichts Falsches zu tun, tut besser gar nichts.» Er begründet solche «verweigernde Zurückhaltung» nicht zuletzt mit Verweis darauf, «dass unter dem Hinblick auf das opus perfectum den Momenten von Ganzheit, Zusammengehörigkeit und Einheit nahezu a priori mehr Beachtung geschenkt wird als denen von Mannigfaltigkeit, Reichtum, Buntheit, Wechsel.» Eben der Dialektik von Einheit versus Mannigfaltigkeit in verschiedenen Dimensionen des Tonsatzes gilt Gülkes besondere Bemühung. Konventionelle Musikwissenschaft kann sich also kaum auf ihn berufen. (hwh)

**Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des Antisemitismus**  
Gerhard Scheit  
*Ça ira, Freiburg i. Br. 1999, 587 S.*

## PERSONIFIKATION DES ABSTRAKTEN GESELLSCHAFTLICHEN REICHTUMS

Scheits Buch ist ein grosser Wurf, der Elemente des Antisemitismus auch dort findet, wo man ihn kaum vermuten würde. Stofflich im Zentrum stehen Theaterstücke vom europäischen Mittelalter bis zur Gegenwart. Aber immer wieder, ob Passionsspiel, Bach-Passion oder Wagners «Bühnenweihfestspiel», kommt Scheit zu treffenden bis bestürzenden Erkenntnissen, wie weit verbreitet und selbstverständlich antisemitische Denkfiguren und künstlerische Gestaltungsmittel waren – und sind. Schönbergs *Survivor* erscheint Scheit dabei als der *Deutschen Sinfonie* Eislers überlegen, in der, trotz Nennung der Konzentrationslager, Juden nicht ausdrücklich erwähnt werden. Sie fehlen ebenso, als explizit genannte jedenfalls, in Peter Weiss' *Die Ermittlung* wie dementsprechend in Nonos Musik zu diesem Stück. Hier überzieht Scheit möglicherweise und

verfällt noch in der Negation des Rassismus bzw. des Antisemitismus insoweit in zweiter Instanz dem Rassismus speziell der Nazis, als er in der nazistischen Ersetzung bzw. Maskierung von «Klasse» durch «Rasse» den sozialen Aspekt des Klassengegensatzes allzu beiläufig nimmt. Denn gerade der Antisemitismus dient der Mobilisierung gegen den «inneren» wie äusseren Feind und zugleich der Maskierung: denn mit dem «rassischen» Gegensatz werden weitaus wichtigere und realere soziale Gegensätze überbrückt und zugleich verleugnet: gegenüber den Juden primär (wie auch sekundär Zigeunern, Negern usw.) sind alle «Herrenmenschen». Dass auch und gerade das deutsche «Herrenvolk» weiterhin und wesentlich aus Unternehmern und Unternommenen besteht, gerät damit aus Blickfeld und Bewusstsein. Nicht zuletzt aufgrund der

spezifischen, an sich widersprüchlichen Bündnisstruktur des Faschismus hat der Antisemitismus einen entscheidenden Stellenwert. In diesem Punkt waren die Nazis, ob beim Völkermord oder Repertoire der Musik, konsequent. Das Feindbild «des Juden» ist nicht nur durch Traditionen von fast zwei Jahrtausenden Christentum gewissermassen schon geheiligt. Es erfüllt, wie kein anderes – auch und gerade das Slawische nicht – eine unschätzbare Doppelfunktion und Einheit von Widersprüchlichem. Zum einen repräsentiert «der Jude», Tendenzen bereits im 19. Jahrhundert mit Manchester- und Hochkapitalismus folgend, den Kapitalisten – zugespitzt in feinsinniger Differenzierung als «raffendes» Kapital, das dem «schaffenden» entgegengesetzt wird. Zum andern aber steht er – vermittelt auch über jüdische Angehörige der Intelligenz, Anwäl-

te, Künstler usw. in Zusammenarbeit mit der Arbeiterbewegung – für radikale antikapitalistische Tendenzen. Er ist wie in einem Vexier- bzw. Kippbild je nach Bedarf verfügbar. Zwei Tendenzen schiessen also hier zusammen, die auch wieder trennbar sind. Der Sozialdarwinismus ist keine genuin faschistische sondern eine der «marktwirtschaftlich» fundierten Konkurrenzgesellschaft entsprechende Ideologie. Faschistisch ist die Kopplung von Sozialdarwinismus – der die nach wie vor bestehenden Ungleichheiten innerhalb der scheinbar gleichen «Volksgemeinschaft» legitimiert –, und Rassismus, der eine als «rassisch» gleich gedachte «Volksgemeinschaft» konzipiert, in der Unternehmer wie Unternommene gleichermaßen als «Herrenrasse» gegen andere Natio-

nen antreten; dies wiederum im erbarmungslosen «Kampf ums Dasein», in dem Völkermord wie Krieg gerechtfertigte Mittel sind.

Dem demgegenüber eindeutigen Fall Wagner, prominent durch Ausmass, Penetranz und Brutalität des Antisemitismus wie durch Rang und Ausstrahlung des Werks, hat dabei Scheit zu recht ein ganzes Kapitel gewidmet, in dem er auch Adornos in diesem Punkt etwas verwischene Stellungnahme kritisiert. Hier wie sonst stützt sich Scheit speziell beim Musikalischen, historisch wie analytisch, vorwiegend auf bereits Vorhandenes; sein spezifischer Beitrag besteht darin, dass er dieses neu konstellierte und so oft neu und anders zum Sprechen bringt. Bei Wagner war die zentrale Rolle des Antisemi-

tismus im Prinzip bekannt; doch weniger im Passionsspiel, wo er zumal im Spätmittelalter immer mehr wuchert. Im Kern gerade des theatralischen Antisemitismus steht immer die Personifikation (als Projektion jeweils eigener negativer Regungen, als Sündenbock u.ä.) des abstrakten gesellschaftlichen Reichtums, des Geldes, dem in «dem Juden» eine im Wortsinn greifbar-angreifbare Gestalt gegeben wird. Sein Unterfangen nennt Scheit grimmig-paradox eine «Kulturgeschichte der Barbarei». Methoden wie Ergebnisse und Erkenntnisse seines Überblicks könnten, ernst genommen und weitergedacht, einen kleinen Beitrag zur Überwindung dieser Barbarei und zur Entwicklung humaner Zivilisation bilden. (hwh)

**Brecht und seine Komponisten**  
Albrecht Riethmüller (Hrsg.)  
Laaber-Verlag, Laaber 2000, 223 S.

## REAL EXISTIERENDE FORM VON VERGANGENHEITSBEWÄLTIGUNG



Der Lindberghflug, Berlin 1929

© Bertold Brecht-Archiv

Hanns Eisler sagte in einem der Gespräche mit Hans Bunge, er lese Brecht nicht, weil dieser Marxist sei – denn da lese er Marx –, sondern wegen der Schönheit seiner Texte. Derart die Ästhetik gegen die Politisierung der Kunst ins Feld zu führen, war damals, in den fünfziger Jahren, beinahe provokativ, zumindest für einen Marxisten, wie Eisler selber einer war. Heute liest wahrscheinlich kaum noch jemand Brecht, weil er ein Marxist war, aber das heisst leider nicht, dass nun umso mehr von der Schönheit seiner Texte die Rede wäre. Nein: nachdem die von Brecht propagierten Ideale an der gesellschaftlichen Wirklichkeit scheiterten, werden sie nun gegen den Autor selbst gekehrt und siehe da: er hält ihnen ebenso wenig stand wie der real existierende Sozialismus. Auch der vorliegende, vom Berliner Musikologie-Professor Albrecht Riethmüller herausgegebene Band zollt dieser Form von «Vergangenheitsbewältigung» seinen Tribut. Den Kommunisten Brecht als Ausbeuter entlarven möchte insbesondere Michael H. Kater, der diese Sichtweise mit einer brieflichen Formulierung Kurt Weills auf den Punkt bringt. Schrieb

doch Weill an Lotte Lenya über eine Vertrags-offerte von Brechts amerikanischem Agent, diese sei so «betrügerisch und ausbeuterisch wie eben nur Verträge mit Kommunisten sein können». In seinem polemischen Eifer schreckt Kater auch vor sachlichen Entstellungen nicht zurück, wenn er etwa behauptet, Brecht hätte sich mit Eisler anlässlich der «Mutter»-Aufführung 1935 in New York über den Primat von Text und Musik gestritten und von der Theaterleitung schliesslich Bühnenverbot erhalten. In Wirklichkeit waren sowohl Eisler wie Brecht über die Inszenierung entsetzt und erhielten beide Bühnenverbot – das hat Eisler in den Bunge-Gesprächen ausführlich geschildert, und man kann es auch in seinen Schriften nachlesen.

Dass Brecht einiges auf seine eigene Musikalität hielt und zur Bevormundung der mit ihm zusammenarbeitenden Komponisten neigte, zieht sich wie ein roter Faden durch diese auf Referaten einer Tagung basierende Aufsatzsammlung, deren Titel denn auch *Brecht und seine Komponisten* lautet, und nicht etwa «Komponisten vertonen Brecht». Es mag ja treffend sein, was Tilo Medek in seinem Beitrag über Rudolf Wagner-Régeny als Äusserung Carl Zuckmayers zu Brecht reportiert: «Für dich ist das Kollektiv eine Gruppe von intelligenten Leuten, die zu dem beitragen, was einer will, nämlich du.» Aber da eine gruppendynamische Supervision *post mortem* ziemlich nutzlos ist, müsste vielmehr die Frage im Zentrum stehen, was bei dieser Arbeitsweise herausgekommen ist. Von den Werken ist indessen meistens recht summarisch die Rede; nur gerade Guido Heldt geht ausführlich und sogar mit Notenbeispielen – eine Seltenheit in diesem Buch – auf eine Brecht-Vertonung ein, aber eben auf eine, die ohne Konnex mit dem Dichter entstanden ist: auf Britten's *Children's Crusade* von

1969. Sieht man einmal von Katers ressentiment-geladenem Klatsch ab, gibt es zur Zusammenarbeit mit Weill, Eisler und Dessau, den drei wichtigsten Brecht-Vertonern, gute Einführungen von Jens Malte Fischer, Albrecht Dümling, Jost Hermand und Frank Schneider. Sie haben nur den Nachteil, nicht viel Neues zu enthalten. In diesen bereits gut erforschten Bereichen hätten spezifischere Untersuchungen vermutlich mehr gebracht. Nicht eigentlich zum Thema gehört Claudia Alberts Aufsatz über Eislers Kritik der musikalischen Verhältnisse.

Paradoxerweise am ergiebigsten sind die Beiträge zu zwei Komponisten, die kaum als Brecht-Vertoner bekannt sind, zu Hindemith und Orff nämlich. Bei letzterem mag erstaunen, dass er überhaupt Brecht vertont hat. Orff und sein Verlag, Schott, haben selbst je nach politischer Opportunität dieses Faktum verschwiegen oder hervorgehoben. So wurden unter dem Titel *Werkbuch I* publizierte Brecht-Vertonungen Orffs in vorausgehendem Gehorsam schon 1932 zurückgezogen, just 1968 aber reediert und fünf Jahre später weitere Brecht-Vertonungen aus den 20er Jahren als *Werkbuch II* nachgeschoben. Kim H. Kowalke weist in seinem in der englischen Originalfassung publizierten Beitrag auf die ästhetischen Berührungspunkte zwischen Orff und Brecht hin, die immerhin so stark waren, dass Brecht Orff für die Komposition der Bühnenmusik zum *Kaukasischen Kreidekreis* gewinnen wollte. Das scheiterte zwar, aber in Paul Dessau fand Brecht dann sozusagen den Ersatz-Orff, der die antiexpressionistische, kantige und trockene Musik schrieb, die Brecht als «Misuk» vorschwebte. Kowalke kann sogar zeigen, wie Orff an den Brecht-Vertonungen das Idiom seiner *Carmina Burana* herausbildete, also jenes Erfolgsstücks, dessen Karriere im Dritten Reich

begann und das mit seinem Einhämmern des Immergleichen einen Prototyp faschistoider Musik verkörpert. Dass dieser Stil sich ausgerechnet an Brecht-Vertonungen herausgebildet haben soll, ergibt paradoxe Folgerungen für die politische Haltung von Musik, die Kowalke leider vorschnell und unscharf im Sinne einer Rechts-Links-Gleichsetzung auflöst.

Auch Giselher Schubert huldigt in seinem Beitrag zu Hindemith und Brecht einer simplifizierenden

Totalitarismus-Theorie, wenn er abschliessend bemerkt, die katastrophalen Entwicklungen im 20. Jahrhundert und die verhängnisvollen Rollen, die politisch «engagierte» Intellektuelle als nützliche Propagatoren jedweder Richtung gespielt hätten, schienen Hindemith mit seinem «L'art pour l'art»-Standpunkt Recht zu geben. Der Dissens der beiden entzündete sich an der politisch radikalisierten Neufassung des *Badener Lehrstücks*, deren Vertonung Hindemith ab-

lehnte. Dass aber die damals als einzige aufgeführte Erstfassung später von Brecht verworfen und in dessen Schriften nicht abgedruckt wurde, hat zu Missverständnissen und Fehlurteilen in Bezug auf Hindemiths Zusammenarbeit mit Brecht geführt, denen Giselher Schubert mit Akribie zu Leibe rückt. (ck)

#### Ein Zwölftöner in Paris. Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913–1972)

Sabine Meine

Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover Bd. 10, Wissner-Verlag, Augsburg 2000, 287 S.

#### VOREINGENOMMENHEITEN

Bei manchen Dissertationen fragt man sich, was einen Autor oder eine Autorin getrieben hat, sich dem betreffenden Thema zuzuwenden. Da das Beackern einer *terra incognita*, so unfruchtbar sie auch sonst sein mag, immerhin einen Doktorhut hervorbringt, gibt es eine Menge musikwissenschaftlicher Bücher, deren Gegenstand kaum jemanden interessiert. Hier allerdings ist eine Dissertation zu besprechen, deren Thema an sich höchst faszinierend ist. Dennoch ist sie offenbar nicht aus Liebe zum Objekt der Betrachtung entstanden. Sabine Meine scheint es bei ihrer Arbeit über René Leibowitz darum gegangen zu sein, das gängige, hauptsächlich auf Äusserungen von Boulez basierende Urteil bzw. Vorurteil zu untermauern. Leibowitz wird als Verfechter einer dogmatischen Zwölftontheorie dargestellt, der zwar in der unmittelbaren Nachkriegszeit eine bedeutende Vermittlerrolle innehatte, aber dann den Anschluss an die Avantgarde verpasste und deshalb zu Recht vergessen ist, zumal er in seinen eigenen Kompositionen nicht über Kopien der bewunderten Vorbilder Schönberg und Webern hinausgekommen ist. Als einziges Werk analysiert Meine die Klavierstücke op. 8, die ganz absichtlich den Klavierstücken op. 23 und 33 von Schönberg nachgebildet sind, von den übrigen fast hundert Werken ist gar nicht oder bloss cursorisch die Rede. Von der Zwölftontheorie Leibowitz' referiert Meine hauptsächlich deren allgemeine, geschichtsphilosophische Aspekte, denen sie wenig Gutes abgewinnen kann: Leibowitz' Versuch, die Zwölftonmusik durch Rekurs auf Kategorien der Phänomenologie Husserls und des Existenzialismus Sartres zu begründen, qualifiziert sie als «flüchtige Trendhascherei» (129). Nicht nur

bleiben die musikalischen Aspekte von Leibowitz' Zwölftontheorie weitgehend ausgeklammert, es ist auch nur am Rande die Rede davon, dass sein musikschriftstellerisches Schaffen sich keineswegs auf Zwölftontheorie beschränkt. Die Aufsatzsammlungen zu Interpretationsfragen (*Le compositeur et son double*) bzw. zu Opern von Monteverdi bis Puccini (*Le fantôme de l'opéra*) werden zwar erwähnt, fliessen aber nicht in die Darstellung ein. Gewiss: Die Autorin nennt ihr Buch *Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz* und entlastet sich damit von der Verpflichtung, die Biographie zu Ende zu schreiben (bei ihr endet sie im Jahr 1945, Leibowitz starb aber erst 1972) und der vielseitigen Tätigkeit Leibowitz' als Komponist, Dirigent, Schriftsteller und Pädagoge gerecht zu werden. Aber ihr Urteil betrifft dann doch die Persönlichkeit Leibowitz' als ganze, und es fällt kritisch genug, oder vielmehr: recht überheblich aus. Sie diagnostiziert sowohl diskursunfähige Starrheit wie anpasserische Wendigkeit und – hoppla! – eine begrenzte Intellektualität: kein gutes Zeugnis für Sartre, Lévi-Strauss und Adorno, die mit Leibowitz geistigen Austausch pflegten. Die Argumentation der Autorin selbst strotzt allerdings nicht gerade von intellektueller Brillanz: Zur Erklärung von Leibowitz' Zwölftondogmatismus bietet sie hauptsächlich psychologische Allerweltsweisheiten an. Ein «zeitgemässes Bedürfnis nach Sicherheit und Ordnung» (106) liege Leibowitz' Euphorie für die Zwölftontechnik zugrunde; in einem Alltag extremer Verluste und drastischer Umbrüche habe ihm die Zwölftonmusik das Gefühl der Kontinuität gegeben (225). Ihr Fazit über Leibowitz' späteres Schaffen: «Fern der zeitgenössischen Entwicklungen gelang es ihm, im

selbst gesetzten Rahmen in der Zwölftonmusik weiterzuleben.» (230) Und wenn er nicht aus dem Rahmen gefallen ist, so lebt er noch heute ...

Neben sprachlichem Ungeschick machen viele Wiederholungen die Lektüre dieses Buches zu einer mühsamen Angelegenheit. Das nicht einmal in diesem Kontext weltbewegende Detail, dass André Schaeffner die Publikation eines Schönberg-Textes von Michel Leiris zu verhindern wusste, wird nicht weniger als viermal reportiert. Die immergleichen Thesen werden in x-fachen Varianten vorgetragen, was angesichts der gravierenden Lücken doppelt ärgert. Gerne würde man der Autorin wenigstens punkto Genauigkeit uneingeschränkter Kredit geben. Schliesslich weist sie in ihren insgesamt 1220 Fussnoten sogar anonyme Äusserungen als solche aus. Dass sie Leopold Spinner sowohl im Text wie im Register als Ludolf Spinner bezeichnet – wahrscheinlich weil er im Zusammenhang mit Rudolf Kolisch erwähnt ist – und dann noch den Schönberg-Schüler Roberto Gerhard mit dem Dichter Robert Gernhardt durcheinanderbringt und als Roberto Gernhardt bezeichnet, ist zwar witzig, aber auch nicht gerade vertrauenserweckend. Stutzig macht, dass sie im Falle Nonos dessen Polemik gegen ein Buch von Mario Bortolotta kommentarlos auf Leibowitz bezieht und ihre eigenen Schlüsse als Äusserungen Nonos in indirekter Rede wiedergibt (199). Das weckt den Verdacht, die Autorin stelle das Material so dar, dass es ihr Negativbild bestätigt. Bleibt nur zu hoffen, dass dieses Buch nicht das letzte Wort in Sachen Leibowitz ist. (ck)