

Heimathafen Europa? Ästhetische und (geo-)politische Verankerungen der Musik im 20. und 21. Jahrhundert

Le nationalisme dans la musique est un phénomène que l'on ne rencontre pas uniquement au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, mais dont l'histoire est bien plus ancienne, et qui se perpétue jusqu'à l'heure actuelle, de manière ouverte ou camouflée. Certaines compositions datant de l'époque des deux Guerres mondiales attestent que le nationalisme musical n'est pas la simple quête d'une identité sonore propre, mais représente également une démarcation caricaturale des cultures (musicales) étrangères. La pérennité d'éléments nationalistes au sein du système de blocs post-national à l'époque de la Guerre froide, mais aussi à l'heure actuelle, est problématisée à l'aide d'exemples caractéristiques.

„Die Russen“, sagte Deutschlin sentenziös, „haben Tiefe, aber keine Form. Die im Westen Form, aber keine Tiefe. Beides zusammen haben nur wir Deutsche.“¹

Für die studentische Hautevolée des Fin de siècle, die im XIV. Kapitel von Thomas Manns *Doktor Faustus*, während ein Wandertag auf Scheunestroh ausklingt, über Gott und die Welt räsontiert, war der Zusammenhang von Nationalität und Kultur unstrittig, geradezu genetisch verbürgt. Was Mann den stämmigen Geradeausdenker Deutschlin, kaum geschützt von der distanzierenden Ironie des Erzählers über die geschraubte Attitüde und unfreiwillige Komik der in bäuerlicher Primitivität hospitierenden Stadtstudenten, verkünden lässt, kann wohl als Gemeinplatz nationalen Eigendünkels gelten, wie er sich am Ende eines überlangen Jahrhunderts der Nationalstaaten ausgebildet hatte. Und das nicht nur in Deutschland. Dampfender Chauvinismus beherrschte das Geistesleben Europas vor dem Ersten Weltkrieg, kulturelles Hegemonialstreben analog zur imperialistischen Welteroberungspolitik der Industrienationen. Und nach dem nonchalanten Zwischenspiel der Roaring Twenties postulierten neue Vormachtsfantasien, von staatlicher Politik straff gelenkt, nicht nur den Primat der je eigenen Kultur über den Rest der Welt –

1 Mann, Thomas: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Stockholm: Bermann-Fischer, 1947, hier zitiert nach der Taschenbuch-Ausgabe Frankfurt/M.: Fischer, ³⁶2008, S. 167.

sie führten unter Hitler und Stalin bis zur Ausmerzungen des vermeintlich Fremden, Anderen, Unerwünschten, auch im Reich der Töne. Dass im *Doktor Faustus* gerade die Musik, nach nationalsozialistischer Lesart die ‚deutsche aller Künste‘², das Sinnbild, den magischen Kern einer zwischen Ratio und Irrationalität taumelnden nationalen Hybris zwischen Jahrhundertwende und Zusammenbruch 1945 bildet, ist alles andere als Zufall. Das kulturell Fremde auszumerzen und die Vision einer reinen Nationalkultur zu verwirklichen, das versuchten Komponisten bereits in eben jenem überhitzten Treibhaus der Nationalismen, das Mann als europäische *Décadence* skizziert hat – einige Beispiele mögen das später veranschaulichen. Und wichtiger noch, es gibt nicht nur ein chauvinistisches Vorspiel, sondern auch ein Nachspiel, das die Musik seit 1945 als Spiegelbild der von bald offenen, bald versteckten Nationalismen durchzogenen geistig-kulturellen Entwicklung Europas erkennen lässt: mit Reflexen in den Werken, ihren Mechanismen, ihren musikgeschichtlichen Deutungsversuchen. Die Musik nicht nur der großen, sondern auch der von den größeren abhängigen und auf sie spannungsvoll bezogenen kleineren europäischen Kulturen spiegelt solche geschichtlichen Zustände mitunter präzise wider. Doch was bei Thomas Mann noch ganz wesentlich eine europäische Diskussion war, ist seit Langem erdumspannend: Kulturelle Entwicklungen stehen zu Beginn des 21. Jahrhunderts a priori in einer Perspektive, die durch den Gegensatz von global und regional geprägt ist. Das nationale Moment ist dabei oft anderen Identitätsmerkmalen gewichen, wenn auch nicht überall.

Vorgeschichte

Dies ist allerdings kein wirklich neues Phänomen: Schon der flüchtige Blick in frühere Jahrhunderte zeigt, dass sich Phasen musikalischer Globalisierung und umgekehrt musikalischer Regionalisierung seit je abgewechselt haben. Die franko-flämische Vokalphononie erreichte im 15. Jahrhundert mit ihren noch handgeschriebenen Schöpfungen wie auch in Form ihrer kostspieligen Repräsentanten alle größeren Fürstentümer Europas, so lange, bis kurz nach 1500 landessprachliche Varianten weltlicher Musik allerorten aus dem Boden schossen und für eine Ausdifferenzierung in verschiedene regionale Typen

- 2 Diese Deutung ist keine Schöpfung der nationalsozialistischen Ideologie, sondern findet sich schon bei Johann Gustav Droysen: „...führte in Deutschland die Reformation vor Allem das Volkslied in die Kirchen ein und der Choral der Gemeinde ward der Stamm, an dem sich die Kunst der deutschen Musik, die deutsche Kunst emporrankte.“ (*Vorlesungen über die Freiheitskriege*, Kiel: Universitäts-Buchhandlung, 1846, Bd. 1, S. 112, zitiert nach Riethmüller, Albrecht: „Is That Not Something for *Simplissimus*!“ The Belief in Musical Superiority, in: Applegate, Celia/Potter, Pamela (Hg.): *Music & German National Identity*, Chicago, London: University of Chicago Press, 2002, S. 288–304, hier S. 292).

sorgten. Aus dieser Typenbildung ging in Italien gleichsam als ‚Sieger‘ ein vierstimmiges, durch motivische Imitation in allen Stimmen zusammengehaltenes Satzbild hervor, das Madrigale, Messen und Motetten im mittleren 16. Jahrhundert beherrschte und von weither Komponisten über die Alpen zog, die dann, vom Föhn in ihre jeweilige Heimat zurückgetragen, dort dieselben Muster pflegten. Ähnliches wiederholte sich mit dem konzertierenden Barockstil und der Generalbass-gestützten Monodie nach 1600, dann nochmals mit dem Concerto und der Opera seria nach 1700. Italien war über Jahrhunderte die Mutter aller Musik, konkurrenzlose Heimstatt oder Gaststube fast aller namhaften Komponisten, das restliche Europa konzentrisch auf sich beziehend, dessen Anblick einem Sammelsurium mehr oder minder gelungener Import- und Imitationsversuche glich. Sondertraditionen wie etwa die norddeutsche Orgelschule oder das tanzfixierte französische Musiktheater bildeten aufs Ganze gesehen kaum mehr als Schößlinge im Unterholz italienisch duftender Haine – endemische Orchideen ohne Chance auf Verbreitung. Europa war im 18. Jahrhundert in seinen musikalischen Hauptformen von Lissabon bis Petersburg daher eine nahezu homogen italienisierte Landschaft. Dass aber verschiedene Nationen auch verschieden klingen könnten, galt lange Zeit allenfalls als ästhetisches Spiel, das erst in den lebhaften Diskussionen über den französischen, italienischen und gemischten Stil im 18. Jahrhundert zunehmend an Leichtigkeit einbüßte. Als Mozart seinem Vater 1778 schrieb, er könne „so ziemlich, wie sie wissen, alle art und styl vom Compositions annehmen und nachahmen“,³ meinte er letztlich die Verfügbarkeit von charakteristischen Teilaspekten einer universellen Musiksprache. Die Aufklärung befand, dass ebendies weniger Kunst als Künstlichkeit sei, artifizielle Gespreiztheit, die es zu überwinden galt, um statt ihrer das Natürliche zu finden – ein *back to nature* 200 Jahre vor Hippies und Umweltbewegung, aber deutlicher noch ein *back to the roots*, das in unserer globalisierten Gegenwart offensichtlich neue Aktualität bekommen hat.

Das neue aufklärerische Ideal der Natürlichkeit zog nicht nur die Vereinfachung der musiksprachlichen Strukturen nach sich, sondern auch die gezielte Suche nach künstlerischen Ausdrucksformen, die in ‚natürlicher‘ – das 19. Jahrhundert wird sagen: ‚biologischer‘ oder ‚organischer‘, später: ‚rassischer‘ und noch später: ‚genetischer‘ – Beziehung zum Menschen stünden, der um die Bedeutung der eigenen Herkunft weiß. Beides verband sich ganz besonders im Lied, sei es im klavierbegleiteten Sologesang, sei es in geselligen Besetzungen und Chören. Herders von späteren Volkstums-Auswüchsen noch ganz unbefleckte Abhandlung über den Ursprung der Sprache und seine Sammlung von *Stimmen der Völker* stießen den Kiesel an, der unaufhalt-

3 Mozart, Nachschrift zum Brief seiner Mutter Anna Maria an den Vater Leopold aus Mannheim vom 7. Februar 1778; zitiert nach Mozart, Wolfgang Amadeus: *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum, Bd. 2: 1777–1779, Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1962, S. 265.

sam anwachsend durch die Kulturwelt des 19. Jahrhunderts rollte und im 20. Jahrhundert dann zur alles zermalenden Walze, zur ideologisch aufgedunsenen Gerölllawine werden sollte.

Nationale Positionen ließen sich wohlfeil über das Zitieren von Volksliedern gewinnen, aber auch auf abstrakterer Ebene. Dies zeigt sich etwa in Felix Mendelssohns Oratorien, die er nach Georg Friedrich Händels (seinerzeit für die Selbstfindung des englischen Bürgertums so wichtigen) Modellen schuf, dabei aber das Erhabene in Anlehnung an Bach durch Choräle ins Sakrale steigerte – musikalisches Nationalgefühl für Hörerscharen via Religion, Geschichte und nicht zuletzt Klangmasse. Erst nach der vermeintlich über den Nationen schwebenden Klassik, die sich alle Menschen zu Brüdern wünschte, begab sich die Musik in die eigentlichen Niederungen der Idee vom ‚Volk‘, die in Robert Schumanns Generation noch romantisch zum Volkstümlichen verklärt, ab Richard Wagner dann zum Völkischen überhöht wurde. Eine bezeichnende Anekdote: Als nach der ersten vollständigen Aufführung des *Ring des Nibelungen* 1876 der Komponist vor den Vorhang trat, fand er für sein aus allen Ländern herbeigereistes illustres Publikum kein Wort der Dankbarkeit, sondern äußerte in einer narzisstischen Anwandlung, dass erst jetzt bei gutem Willen „eine Kunst“ zu haben sei; die brüskierte Menge wurde anderntags mit der nachgeschobenen Erklärung beschwichtigt, dass erst jetzt „eine *deutsche Kunst*“ zu haben sei – die sich von allen fremden Elementen emanzipiert habe.⁴ Dies bedeutete eine weitere Vertiefung der Gräben, die schon damals zwischen den Musiknationen verliefen und zu deren Entstehung gerade Wagners Worte und Taten beigetragen hatten.

Ganz besonders tief war die Kluft zwischen Deutschland und Frankreich, die um 1900 als Opponenten der Tonkunst erschienen, und genau an diesen beiden Polen sollten sich Komponisten vieler Länder bis weit ins 20. Jahrhundert hinein orientieren.⁵ Unmittelbar nach der Niederlage im Krieg gegen Preußen riefen Frankreichs Musiker im Februar 1872 eine *Société nationale de musique* ins Leben, die zumindest im Reich der Töne verlorenes Terrain wieder zurückerobern sollte, und dies nicht zufällig in den ‚erzdeutschen‘ Gattungen der Instrumentalmusik für Kammer und Kon-

4 Dazu ausführlich jüngst Schneider, Herbert: Die Eröffnung der Bayreuther Festspiele 1876 als internationales Medienereignis, in: Vogel, Christine/Schneider, Herbert/Carl, Horst (Hg.): *Medienereignisse im 18. und 19. Jahrhundert. Beiträge einer interdisziplinären Tagung aus Anlass des 65. Geburtstages von Rolf Reichardt*, München: Oldenbourg, 2009 (Ancien Régime, Aufklärung und Revolution 38), S. 165–212.

5 Zu nationalistischen Tendenzen in der französischen Musik vgl. Kelly, Barbara L. (Hg.): *French Music, Culture, and National Identity, 1870–1939*, Rochester: University of Rochester Press, 2008, sowie – aus der Perspektive der Gender Studies – Fauser, Annegret: Gendering the Nations: The Ideologies of French Discourse on Music (1870–1914), in: White, Harry/Murphy, Michael (Hg.): *Musical Constructions of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800–1945*, Cork: Cork UP, 2001, S. 72–103.

zertsaal sowie mit jenen ‚erzdeutschen‘ kompositionstechnischen Verfahren, die Beethoven so eindrucksvoll in die Welt gesetzt hatte – allen voran das zyklische Verschmelzen mehrsätziger Formen in ein größeres Ganzes. Doch hatten schon die Romantiker längst Wege gefunden, auch diese Formen absoluter Musik durch Einbindung von Heimatklängen und Liedern, Volksliedern zumal, in eindeutige nationale Bahnen zu lenken: Franz Schubert in volkstümlicher Tanzmusik, aber auch im Liederton seiner letzten Sinfonien, dann nach seinem Vorbild Mendelssohn und Schumann in den ihrigen, Johannes Brahms schon in seinen frühen Klaviersonaten.

Im mittleren 19. Jahrhundert war also gut beraten, wer Volkslieder sein Eigen nennen konnte. Aber welche nationalen musikalischen Charakteristika besaß denn das Liedgut, dessen sich deutsche und französische Komponisten beispielsweise in sinfonischen Dichtungen, den programmatisch konkretisierten Diadochen der totgeglaubten Sinfonie, bemächtigten konnten? Welches gelebte Brauchtum besaßen diese Nationen noch, das zur musikalischen Identifikation getaucht hätte? Die Volkslieder, die Brahms in Töne setzte, waren allesamt artistisch zurechtgebogene, wenn nicht ganz nachgebildete Idealformen, die mit dem, was in Rückzugsgebieten vielleicht noch zu hören gewesen sein mochte, nicht viel zu tun hatten. Kaum weniger kritisch in Bezug auf die Authentizität beim Zitieren von Volksliedern lassen sich einzelne Versuche französischer Komponisten deuten wie etwa Vincent D’Indys *Symphonie sur un chant montagnard* op. 25 von 1886.

Hier nun, nach der Mitte des 19. Jahrhunderts, schlug endlich die Stunde von Europas Rändern: Während sich slawische, skandinavische, baltische Komponisten auf lebendiges musikalisches Brauchtum als Muster und Inspirationsquelle stützen und stürzen konnten, um mit unverwechselbarer Stimme (nämlich ‚des Volkes‘) zu sprechen – ein Vorgang, der zur Entstehung der sogenannten Nationalen Schulen führte –, mussten mitteleuropäische Tonsetzer das Wesen ihrer Nation auf abstrakter Ebene in Töne zu setzen suchen.⁶ Deutsch war der Blick in die geschichtliche Tiefe, beispielsweise das erwähnte Historisieren bei Mendelssohn, waren aber auch Brahms’ neobarocke Formen und Satztechniken. ‚Tiefe‘, das eigentliche Zauberwort deutscher Musik und deutschen Wesens: Sie dient im *Doktor Faustus* zur Abgrenzung von französischer ‚Oberflächlichkeit‘, und sie unterscheidet sich durch die Strenge ihrer Verarbeitung von den ‚formlosen Seelenergüssen‘ der Slawen. Deutschlins Sentenz hat es auf den Punkt gebracht: (Musikalischer) Nationalismus ist, wie jede andere weltanschauliche Attitüde, Ideologie oder Religion auch, eine Medaille mit zwei Seiten: Identitätsstiftung nach innen, Ab- und Ausgrenzung nach außen.

6 Zum gesamten Problemfeld der musikalischen Nationenbildung im 19. Jahrhundert siehe Curtis, Benjamin W.: *Music Makes the Nation. Nationalist Composers and Nation Building in Nineteenth-Century Europe*, Amherst (NY): Cambria Press, 2008.

In dem Moment, wo die Zuordnung von Volk und Kultur nicht nur ästhetisch postuliert, sondern auch durch (pseudo-)naturwissenschaftliche Theorien zementiert wurde, verlor das Konzert der Nationen seine Unschuld. Der Ungeist biologistisch-rassistischer Definitionen wehte Mendelssohn in Deutschland ebenso entgegen wie Anton Rubinstein in Russland, ungeachtet der enormen Verdienste beider um das Musikleben ihrer Länder. (Die weiteren Auswirkungen antisemitischer Musikkritik sind zu groß, zu vielfältig und zu verheerend, um sie hier auszubreiten.) Doch auch ohne wissenschaftlichen Überbau leistete die Musik in den Konflikten des 20. Jahrhunderts Beiträge zum Kampf gegen den politischen Feind, indem sie ihn zum kulturellen Feind machte. Im Gegensatz zur Rolle der Musik als eines affirmativen, nationale Identität stiftenden Faktors ist dies in der Musikgeschichtsschreibung weniger beachtet worden: dass Idiome auch in persiflierender Weise benutzt werden konnten, um den Gegner auszugrenzen und zu brandmarken – bis hin zur offenen Propaganda in Kriegszeiten.

Musikalische Feindbilder (I): Erster Weltkrieg

Claude Debussys künstlerische Opposition zu Deutschland, die ihn weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus zu einer der wichtigsten Leitfiguren der Überwindung des *wagnérisme* und überhaupt deutscher Musiktraditionen werden ließ, steigerte sich im Ersten Weltkrieg zu politischer Schärfe und offenem Hass, obwohl Deutschland in seinen Augen schon keine bedeutenden Tonsetzer mehr hervorbrachte: „En 70, ils avaient Richard Wagner. En 1914, ils n'ont plus que Richard Strauss.“⁷ Während der enorme Einfluss Wagners auf die französische Musik und insgesamt auf die französische Kultur an Intensität allmählich abnahm, lebten indirekte Einflüsse deutscher Musik weiter, etwa in der zyklischen Kompositionstechnik und dichten Alterationsharmonik im Schülerkreis von César Franck – den Debussy aber als Belgier und damit Nicht-Franzosen einstufte.⁸

7 Postscriptum eines Briefs an Désiré-Emile Inghelbrecht vom 18. August 1914, Debussy, Claude: *Correspondance 1872–1918*, hg. v. François Lesure u. Denis Herlin, [Paris]: Gallimard, 2005, S. 1845.

8 So in einem Brief an Francis Poulenc vom 23. Oktober 1915: „Mais le respect que l'on doit à César Franck commande d'affirmer, qu'il est un des plus grands musiciens flamands“ (Debussy: *Correspondance*, S. 1951), und deutlicher noch in einem Interview für *La Revue Blanche*, 2. April 1904: „César Franck n'est pas français, il est belge. [...] L'action de César Franck sur les compositeurs français se réduit à peu de chose; il leur a enseigné certains procédés d'écriture, mais leur inspiration n'a aucun rapport avec la sienne“; zitiert nach der Ausgabe Debussy, Claude: *Monsieur Croche et autres écrits*, hg. v. François Lesure, [Paris]: Gallimard, 1971, S. 272–273.

Schon lange vor dem Krieg hatte Debussy in Interviews und Artikeln diese im Wesentlichen von Deutschland ausgehende Überfremdung der französischen Musik beklagt; die großen Denkmäler der deutschen Kultur wie Bachs h-Moll-Messe und Goethes *Faust II* erklärte er kurzerhand zu Universalien:

[...] ces œuvres resteront des monuments de beauté, aussi uniques qu'inimitables ; elles ont une influence pareille à celle de la mer ou du ciel, ce qui n'est pas intentionnellement allemand, mais universel.⁹

Trotz seiner Begeisterung für Bach, Mozart und sehr lange Zeit auch für Wagner wird nach Ausbruch des Krieges ein unversöhnlicher, kämpferisch-patriotischer Ton angeschlagen:

Depuis sept mois, la musique est soumise au régime de la réquisition militaire. [...] Et pourtant nous savons que la grande consolatrice aura bientôt à reprendre sa magnifique tâche interrompue. Nous pensons même qu'elle sortira de l'épreuve du feu plus pures [sic], plus brillante et plus forte. Il faut que la fortune de nos armes ait son retentissement immédiat dans le prochain chapitre de notre histoire de l'art ; il faut que nous comprenions enfin que la victoire apporte à la conscience musicale française une libération nécessaire. Voici bien des années que je ne cesse de le répéter : nous sommes infidèles à la tradition musicale de notre race depuis un siècle et demi. [...] En fait, depuis Rameau, nous n'avons plus de tradition nettement française. [...] Nous avons demandé pardon à l'univers de notre goût pour la clarté légère et nous avons entonné un choral à la gloire de la profondeur. Nous avons adopté les procédés d'écriture les plus contraires à notre esprit, les outrances de langage les moins compatibles avec notre pensée ; nous avons subi les surcharges d'orchestre, la torture des formes, le gros luxe et la couleur criarde... et nous étions à la veille de signer des naturalisations bien plus suspectes encore lorsque le canon demanda brusquement la parole !... Sachons comprendre son éloquence brutale. Aujourd'hui que s'exaltent toutes les vertus de notre race, la victoire doit rendre aux artistes le sens de la pureté et de la noblesse du sang français. Nous avons là toute une province intellectuelle à reconquérir.¹⁰

In seiner kategorischen Ablehnung deutscher Muster sah sich Debussy geeint mit Igor' Stravinskij, dem russischen Parvenu, dessen Ballette in Paris Sensation gemacht hatten:

Cher Strawinsky, vous êtes un grand artiste ! Soyez de toutes vos forces, un grand artiste russe ! C'est si beau, d'être de son pays, d'être attaché à sa terre comme le plus humble des paysans ! Et quand l'étranger met ses pieds sur elle, comme les blagues internationalistes sont amères ! Dans ces dernières années, quand j'ai senti les miasmes austro-boches s'étendre sur l'art, j'aurais voulu avoir plus d'autorité pour crier mon inquiétude, pour avertir du danger vers lequel nous courions, sans méfiance. Comment n'avons-nous pas deviné

9 Debussy, Claude: L'influence allemande sur la musique française, in: *Mercure de France* (Januar 1903); zitiert nach ders.: *Monsieur Croche*, S. 64.

10 Debussy, Claude: Enfin, seuls!..., in: *L'Intransigeant*, 11. März 1915; zitiert nach ders.: *Monsieur Croche*, S. 259–260.

que ces gens tentaient la destruction de notre art, comme ils avaient préparé la destruction de nos pays ? Et surtout, cette vieille haine de race qui ne finira qu'avec le dernier des Allemands ! Y aura-t-il jamais un dernier Allemand ? Car je reste persuadé que les soldats allemands [se] reproduisent entre eux !¹¹

Solche Allianzen scheinen dem Zitat aus *Doktor Faustus* Recht zu geben: Der Feind meines Feindes ist mein Freund, auch im Reich der Töne. Ob man wie der US-amerikanische Musikwissenschaftler Richard Taruskin aus Debussys abfälligem Urteil über Paul Dukas („Vous avez raison, *Ariane et Barbe-bleue* est un chef-d'œuvre, mais ce n'est pas un chef-d'œuvre de musique française...“¹²) zudem auch antisemitische Untertöne hören kann,¹³ erscheint angesichts von Debussys umfassender Kritik deutschen Einflusses auf die französische Musik fraglich. Ganz sicher aber hatte er sich unter dem Eindruck des Krieges mit Deutschland von einem allen kulturellen Anregungen aufgeschlossenen Paulus zum chauvinistischen Saulus gewandelt, für den es im Krieg wie für so viele Intellektuelle damals nicht um territoriale, sondern um Fragen der kulturellen Existenz ging. Mehrfach definierte er die nationale Eigenart der französischen Musik im Gegensatz zur deutschen:

La musique française [...] c'est la clarté, l'élégance, la déclamation simple et naturelle ; la musique française veut avant tout, *faire plaisir*. [...] Il faut débarrasser la musique de tout appareil scientifique. La musique doit humblement chercher à *faire plaisir* ; il y a peut-être une grande beauté dans ces limites. L'extrême complication est le contraire de l'art.¹⁴

Les Français oublient trop volontiers les qualités de clarté et d'élégance qui leur sont propres pour se laisser influencer par les longueurs et les lourdeurs germaniques.¹⁵

Und wie sieht diese Opposition im klingenden Resultat aus? Debussys Suite *En blanc et noir* für 2 Klaviere, entstanden 1915, mitten im Ersten Weltkrieg, führt nicht nur exemplarisch vor, was der Komponist unter französischem Stil versteht, sondern auch, wie sich ein Choral ‚zum Ruhm der Tiefe‘ als deutscher Fremdkörper ausnimmt. Der aus Briefen bekannte ursprüngliche Werktitel *Caprices en blanc et noir* spielte wohl auf Goyas *Caprichos* und damit möglicherweise auch indirekt auf dessen *Desastres de la guerra* an; dem Komponisten schwebten jedenfalls musikalische Kriegsbilder vor. Dem zweiten Stück der Suite, das dem Andenken des im Krieg gefallenen Neffen seines

11 Brief vom 24. Oktober 1915, zitiert nach Debussy: *Correspondance*, S. 1952–1953.

12 Brief an Vittorio Gui vom 25. Februar 1912, zitiert nach Debussy: *Correspondance*, S. 1494.

13 Taruskin, Richard: *The Oxford History of Western Music*, Oxford, New York: Oxford UP, 2005, Bd. 4: *The Early Twentieth Century*, S. 106.

14 Debussy, Claude: L'état actuel de la musique française, in: *La Revue bleue*, 2. April 1904, zitiert nach ders.: *Monsieur Croche*, S. 272–273.

15 Debussy, Claude: La musique d'aujourd'hui et celle de demain, in: *Comoedia*, 4. November 1909, zitiert nach ders.: *Monsieur Croche*, S. 280.

Verlegers Durand gewidmet ist, stellt Debussy ein Zitat aus François Villons *Ballade contre les ennemis de la France* (1461) voran:

Prince, porté soit des serfs Eolus
 En la forest ou domine Glaucus
 Ou privé soit de paix et d'espérance
 Car digne n'est de posséder vertus
 Qui mal voudroit au royaume de France.

Die Musik lässt sich am besten als Reihungsform und, ganz entgegen akademischen Traditionen, als Montage heterogener Elemente beschreiben – Elemente, die zum Teil plakativ für die Kriegsparteien stehen: für das wilhelminische Deutschland der Choral aller protestantischen Choräle „Ein feste Burg ist unser Gott“, der von einer marschartig-repetitiven dissonanten Begleitfigur gleichsam verzerrt wird (siehe Abb. 1), für die französische Nation gegen Ende des Werkes Fragmente aus der *Marseillaise*. An seinen Verleger Jacques Durand schrieb Debussy hierzu:

Vous verrez ce que peut 'prendre' l'hymne de Luther pour s'être imprudemment fourvoyé dans un 'Caprice' à la française. Vers la fin, un modeste carillon sonne une pré-Marseillaise ; tout en m'excusant de cet anachronisme, il est admissible à une époque où : les pavés des rues, les arbres des forêts sont vibrants de ce chant innombrable.¹⁶

En blanc et noir ist also im doppelten Sinn eine ‚Schwarz-und-Weiß‘-Zeichnung: eine musikalische Gut-und-Böse-Allegorie. Dessen sind sich heutige Interpreten und Hörer wohl selten bewusst, jedenfalls sicherlich nicht des bitteren Ernstes, mit dem Debussy hier, wenn auch zugleich augenzwinkernd, seinen Kulturkampf zum größeren Ruhme Frankreichs ausfocht. Aber ohne dieses Wissen ist ein wirkliches Verständnis des Werkes nicht möglich.

Ein sehr ähnliches musikalisches Echo fanden die deutsch-französischen Kriegsdesaster im gleichen Jahr 1915 bei Alfredo Casella, dem späteren Haupt des italienischen Neoklassizismus, der fast zwei Jahrzehnte in Paris gelebt und studiert hatte und nun eine Phase der ästhetischen Des- und Neuorientierung durchlebte, gleichsam das atonale Intermezzo seiner Entwicklung. Casella war Eklektizist par excellence, der nicht nur viele Einflüsse der französischen Musik in sich aufgesogen hatte (Debussy, Maurice Ravel, Emmanuel Chabrier), sondern auch die Anregungen von Stravinskij, Gustav Mahler, George Enescu und anderen. Für ihn galt wie für seine komponierenden Landsleute (darunter Gianfrancesco Malipiero und Ottorino Respighi), deren ästhetische Differenzen später mit dem Schlagwort der ‚Generazione dell'ottanta‘ nivelliert wurden, die Forderung nach einer erneuerten, die Entwicklungsgeschichtliche Verspätung und Provinzialisierung der italienischen Musik überwindenden, aber noch immer national geprägten

16 Brief vom 22. Juli 1915, zitiert nach Debussy: *Correspondance*, S. 1910.

The musical score is for Claude Debussy's *En blanc et noir* (1915), Nr. 2, showing the entrance of the Choral. The score is in B-flat major and 2/4 time. It features piano (pp) and mezzo-forte (p) dynamics, with various articulations like 'poco marcato' and 'rude sempre pp'. The score includes staves for piano, bass, and voice parts.

Key markings and annotations include:

- Tempo/Character:** *Poco più* (2/4), *lourd* (2/4), *poco marcato* (2/4).
- Dynamics:** *pp* (pianissimo), *p* (piano), *p poco marcato*, *rude sempre pp*.
- Articulation:** *simile*, *plaintif (un peu en dehors)*, *rude*.
- Performance Instructions:** *simile*, *plaintif (un peu en dehors)*, *rude*.

Abb. 1: Claude Debussy, *En blanc et noir* (1915), Nr. 2, Ausschnitt: Eintritt des Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“

Tonsprache. Wie für Debussy galt es also, in erster Linie die erdrückenden und akademisch versteiften deutschen Traditionen abzuschütteln; aber anders als Debussy musste Casella zugleich auch dessen französischen Ausweg überwinden – ein für alle genannten italienischen Komponisten außerordentlich schwieriges Unterfangen, da die Abkehr vom motivisch-thematischen Musikdenken der deutschen Tradition im Wesentlichen in dieselbe Richtung führte, die der Franzose so bezwingend vorgezeichnet hatte.

Casella war ausgebildeter Pianist und bestritt die italienische Erstaufführung von *En blanc et noir*. Ein direkter Reflex davon zeigt sich in seinen unmittelbar unter diesem Eindruck entstandenen Werken für zwei Pianisten, darunter die *Pagine di guerra. Quattro films musicali* für Klavier zu 4 Händen (1915). Casella geht in mehrfacher Hinsicht weiter als Debussy. Er konkretisiert die Grundidee vom musikalischen Kriegsbild zur musikalischen Kriegsberichterstattung in Analogie zur filmischen Wochenschau, wie er in einer Fußnote auf der ersten Notenseite ausdrücklich anmerkt: „Titolo adottato perchè queste brevi impressioni furono suggerite da visioni cinematografiche.“¹⁷

Die vom Film übernommene Ästhetik des Ausschnitthaften wird schon im ersten Stück, *Nel Belgio: Sfilata di artiglieria pesante tedesca*, weitgehend ausgereizt: Die deutsche Geschützkolonnie bricht unvermittelt als bruitistisches Inferno in Form eines chromatischen Bass-Ostinatos ein (Abb. 2). Darüber legen sich polytonal dissonierend weitere ostinat behandelte Motive, die anfangs erneut an choralartige Muster erinnern mögen, im weiteren Verlauf aber Elemente des wüsten chromatischen Stampfens übernehmen und dann wieder in eine Art rauen Schlachtengesang übergehen. Casella bricht das ostinate Bewegungsband nirgends ganz ab, führt es auf engem Raum zum dynamischen Exzess (*fff*) und dann ganz zurück bis zu fernem Verklingen, ähnlich wie Modest Musorgskijs ächzender Ochsenkarren in den *Bildern einer Ausstellung* die Bühne verlässt. Die kinematografische Inspiration wird also in eine gleichsam filmische Dramaturgie übertragen, als ob eine Kamera unvermittelt die herannahende Truppe einfinge, sie nah an sich vorüberziehen und schließlich in der Ferne verschwinden ließe. Das ästhetisch so moderne Antlitz des Werkes, das auf futuristische Maschinenmusiken vorausweist, beruht strukturell und harmonisch weitaus mehr auf Stravinskij's motorisch-dissonantem Baukastensystem des *Sacre* als auf Debussys Montagetechnik, in der Formgestaltung auf der filmischen Inspiration der vorüberziehenden Lärmquelle, im Sujet aber – und das war zweifellos die Keimzelle – auf der von Debussy vorgezeichneten antideutschen Kriegsthematik.

17 „Der Titel wurde gewählt, weil diese kurzen Impressionen von kinematografischen Eindrücken inspiriert wurden.“

Cor. a2 (senza sord.)

Tr-ni. a2 (senza sord.)

a2 I. / II. con sord.

III (senza sord.)

A. Pe - des me - os, in cym - ba - lis.

T. Pe - re - gri - nus,, ex - pec - ta - vi, pe - des me - os, in cym - ba - lis.

B. Pe - des me - os, in cym - ba - lis.

Abb. 2: Alfredo Casella, *Pagine di guerra* (1915), Nr. 1: *Nel Belgio: Sfilata di artiglieria pesante tedesca*, Anfang

In musikalischer Hinsicht mehr Debussy findet sich im zweiten Stück, *In Francia: Davanti alle rovine della cattedrale di Reims*. Hier entfaltet Casella erneut ein absteigendes Bass-Ostinato, das wie die diatonische Auflösung des vorausgegangenen Truppenlärms wirkt. Darüber erhebt sich ein Trauergesang in parallelgeführten Akkordbändern, die Debussy gleichsam zitieren. Auch hier versinkt die Musik am Ende im Pianissimo, um nach kurzem Atemhalten überraschend in einem kaum noch wahrnehmbaren Zwölftonakkord zu gefrieren (Abb. 3). Die Ruinen, vor denen Casella 1915 steht, sind nicht nur das Werk deutscher Granaten: Die völlige Zerstörung, der künstlerische Nihilismus dieser letzten Takte, betrifft auch die Musikästhetik des 19. Jahrhunderts – es ist die zertrümmerte Landschaft der tradierten Kompositionsgrundlagen.

Allegro molto maestoso

Primo

f marcato

Secondo

fe sempre pesante

5

(*prec.*)

9

sempre molto forte

Abb. 3: Alfredo Casella, *Pagine di guerra* (1915), Nr. 2: *In Francia: Davanti alle rovine della cattedrale di Reims*, Schluss

Musikalische Feindbilder (II): Zweiter Weltkrieg

Nach dem Ersten Weltkrieg gelangte die Opposition der im wahrsten Sinne des Wortes tonangebenden Musiknationen Deutschland und Frankreich auf eine neue Ebene: Debussys Postulate der Klarheit und Eleganz fanden sich

neu eingelöst im international ausstrahlenden Neoklassizismus, die psychologisch und weltanschaulich befrachtete deutsche Musik dagegen in der Dodekaphonie der Zweiten Wiener Schule, deren Verbreitung länger dauerte und erst nach 1945 in Form des Serialismus international bedeutsam wurde.¹⁸ Dieser idealtypische Antagonismus verliert an binationaler Spannung, wenn die komplexen Spielarten innerhalb dieser beiden kompositionsästhetischen Sphären ins Auge gefasst werden:

Si le contexte idéologique et la psychose de guerre incitent ceux qui parlent de musique à accuser un antagonisme franco-allemand, les sources musicales attestent que, si ligne de partage il y a, cette dernière se situe après 1918 : alors se met en marche le train des révolutions technologiques et stylistiques, qui dépassent un simple conflit franco-allemand.¹⁹

Als Deutschland in den 1930er Jahren wieder zur Bedrohung wurde, nahm die musikgeschichtliche Entwicklung andernorts eine gänzlich unerwartete Wendung: In der Sowjetunion etablierte sich nach einem Jahrzehnt experimenteller Vielfalt in den Künsten seit 1932 der sozialistische Realismus als offiziell eingeforderte Spielart breitenverträglicher Kunstproduktion. Nach Stalins eigener Definition musste dieser ‚national in der Form‘ und ‚sozialistisch im Inhalt‘ sein, also je nach Wirkungsort des Komponisten zumindest die Aura heimatlicher Volkslieder oder -tänze integrieren und zugleich die Zuversicht auf ein leuchtendes Morgen in der klassenlosen Gesellschaft schüren; beides ging nur unter weitgehendem Verzicht auf avancierte Kompositionstechniken, die musikalischen Muster stammten notgedrungen aus der folkloristisch gefärbten Symphonik des ‚Mächtigen Häufleins‘ um Miliĭ Balakirev, Aleksandr Borodin und Nikolaj Rimskij-Korsakov, zumeist über ein halbes Jahrhundert alt.

In der Hochphase des stalinistischen Terrors um 1938, als die öffentlichen Maßregelungen über die verbale Drohgebärde der gegen Dmitrij Šostakovič gerichteten *Pravda*-Hetzartikel des Jahres 1936 bereits weit hinaus bis hin zur Existenzvernichtung missliebiger Künstler gegangen waren,²⁰ entstand Sergej Ėjzenštejns Film *Aleksandr Nevskij* mit einer eigens in engster Zusammenarbeit mit dem Regisseur komponierten Musik von Sergej

18 Vgl. Taruskin, Richard: Nationalism, in: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London [u. a.]: Macmillan [u. a.], 2001, Bd. 17: *Monnet to Nirvana*, S. 689–706, bes. § 14: Musical Geopolitics, S. 701–702.

19 Biget-Mainfroy, Michelle: L’affirmation identitaire en France – un phénomène équivoque au tournant des XIX^e et XX^e siècles, in: dies./Schmusch, Rainer (Hg.): „L’esprit français“ und die Musik Europas. Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin/ „L’Esprit français“ et la musique en Europe. Festschrift für Herbert Schneider, Hildesheim [u. a.]: Olms, 2007 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 40), S. 702–713, hier S. 713.

20 Vgl. dazu Kuhn, Ernst (Hg.): „Volksfeind Dmitri Šostakovič“: eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion, Berlin: Kuhn, 1997 (Opyt 3), sowie allgemein Geiger, Friedrich: *Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin*, Kassel, New York: Bärenreiter, 2004.

Prokof'ev. Das Beispiel des historischen Kampfes der Rus' unter Führung des legendären Alexander gegen die eindringenden Deutschordensritter samt der vernichtenden Niederlage der Letzteren auf dem Peipus-See im 12. Jahrhundert diene zur Warnung vor einer möglichen Aggression durch Hitler und schürte zugleich den Hass auf Deutschland.

Wie also klingt der teutonische Feind 1938 bei Prokof'ev? Die Kreuzritter erhalten zwei musikalische Etiketten, ein instrumentales und ein vokales. Eine scharf akzentuierte, in ihrer Melodik aus Sekunden und Quinten archaisch klingende Bläserfanfare steht für militärische Aggression – miss-tönend und laut. Die spezifisch kulturelle Komponente aber bildet ein lateinischer Pseudo-Choral, den der Komponist laut eigenen Angaben frei nachgebildet hat, da ihm originale Psalmen ungeeignet schienen. Es handelt sich anfangs um einen starr rhythmisierten, homophon vierstimmigen cis-Moll-Dreiklang, auf dem in langen Notenwerten der lateinische Text skandiert wird. Später entwickelt sich dieser ‚Choral‘ zu einem sechsstimmigen polyphonen Kontrapunkt (Abb. 4).

The image shows a musical score for Sergei Prokofiev's 'Aleksandr Nevskij', Cantata op. 78. The score is for Primo and Secondo parts. The Primo part features a complex, multi-measure rest followed by a series of chords marked with (h) and (q) above them, indicating harmonic structure. The Secondo part features a series of chords marked with (h) and (q) above them, indicating harmonic structure. The score is marked 'pp' (pianissimo) and 'senza rall.' (senza rallentando). The Primo part ends with a 'senza arpeggiare' (senza arpeggiare) instruction and a 'ppp' (pianississimo) marking. The Secondo part ends with a 'ppp' (pianississimo) marking.

Abb. 4: Sergej Prokof'ev, *Aleksandr Nevskij*, Kantate op. 78 nach der gleichnamigen Filmmusik (1938), Nr. 3: *Krestonoscy vo Pskove* (Die Kreuzritter in Pskov), Ausschnitt: der lateinische ‚Choral‘ und die Blechbläserfanfare der Kreuzritter

Während die weit geschwungene Unisono-Kantilene der Aleksandr-Nevskij-Melodie (*Pesnja ob Aleksandre Nevskom*) für das russische Volkslied steht, bilden Cantus planus und polyphone Strukturen die gleichsam wesensfremden Kennzeichen des Aggressors. Das ist nicht allzu weit von Debussys Luther-Choralparodie entfernt: Auch hier wird ein kirchenmusikalisches Zerrbild bemüht, um den politischen Gegner zugleich als kulturellen Fremdkörper, als Repräsentant einer anderen, falschen Weltanschauung zu kennzeichnen. Prokof'evs Musik erfüllt damit mustergültig, was der Film insgesamt leisten soll: die Deutschen als feindliche Fremdkultur brandmarken.

Die Zeitläufte trieben ein groteskes Auf und Ab mit dem Film: Weniger als ein Jahr nach der erfolgreichen Premiere im Bol'soj-Theater am 23. November 1938 erhielt *Aleksandr Nevskij* Aufführungsverbot, weil Deutschland und die Sowjetunion im August 1939 ihren Nichtangriffspakt geschlossen hatten; umgekehrt wurde der Film nach dem Angriff deutscher Truppen auf die Sowjetunion im Juni 1941 obligatorisch in jedem sowjetischen Kino und sogar an der Front gezeigt. Ob die künstlerische Qualität von Musik und Film „durch die unverhohlene Propaganda desavouiert“ wird, wie jüngst in einer umfassenden Geschichte der russischen und sowjetischen Musik festgestellt wurde,²¹ mag man je nach Perspektive bejahen oder verneinen; wir müssen wohl – wie schon bei Debussy – ertragen, dass Kunst nicht immer nur vom Schönen und Guten zehrt, und anstatt das Kunstwerk nun von allen zugehörigen Kontexten zu befreien, um ihm als ästhetischem Gebilde nach rein formalen Kriterien gerecht werden zu können, sind gerade diese Kontexte mitzudenken – auch in den zahllosen Aufführungen der so beliebten Kantate *Aleksandr Nevskij*, die ohne den Propagandafilm nie entstanden wäre.

Musikalische Feindbilder (III): Kalter Krieg

Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg konnten die Leser von Manns *Doktor Faustus* nicht nur den eingangs zitierten großspurigen Eigendünkel der deutschen Kultur um 1900 als Stimme wie aus längst vergangenen Tagen vernennen, sondern im XXXVII. Kapitel nochmals eine Replik darauf, aus dem Munde des jüdischen Impresario Saul Fitelberg (eine Karikatur des legendären Impresario der Ballets russes, Sergej Djagilev), der den verstockt-welt-abgewandten Leverkühn im Jahre 1923 vergeblich umwirbt und den Deutschen ob ihrer Weigerung zur Eingliederung in die Weltgesellschaft eine katastrophische Zukunft prophezeit. Fitelberg zufolge „ist es ein deutscher Aberglaube, daß es draußen nur Valse brillante gibt und Ernst nur in Deutschland.“²² Hatte sich diese Attitüde, die Mann durch Deutschlin und Fitelberg doppelt unterstrich, wenigstens nach 1945 gelegt?

21 Redepenning, Dorothea: *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, Bd. 2: *Das 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber-Verlag, 2008, Teilbd. 1, S. 336.

Deutschland gliederte sich ein, es wurde eingegliedert in den jetzt politisch gespaltenen Verein der Nationen und dabei geteilt, auch kulturell. Der Eiserner Vorhang geriet somit für die Musikwelt zur Schall-Mauer. Analog zur Spaltung in Ost und West entstanden zwei neue, innerhalb der Blocksysteme post-nationale Formen von musikalischem Universalismus: hier die westliche(n) Avantgarde(n) von Paris, Köln, Darmstadt oder Mailand mit ihren homöopathisch verdünnten Publikumsschichten, dort die östlichen Spielarten des sozialistischen Realismus. Durch die aus den Diktaturen geflohenen oder vertriebenen Emigranten waren zugleich die USA zu einem neuen Zentrum kompositorischer Reflexion geworden, und zwar schon in den Kriegsjahren. Stravinskij hatte sich bereits 1939/40 in seinen Vorlesungen an der Harvard University, die später unter dem Titel *Poétique musicale* publiziert wurden, vom sozialistischen Realismus und seiner Mischung aus volkstümlichem Optimismus und heroischem Pathos distanziert: „Musik ist ebenso wenig eine ‚tanzende Kolchose‘ wie eine ‚Symphonie des Sozialismus‘.“²³

Während Stravinskij so als Fürsprecher eines L'art-pour-l'art-Prinzips bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts wirkte, gingen von Arnold Schönbergs Unterricht in New York und dann Los Angeles zeitgleich ganz andere Impulse aus: ein extremer ethischer Anspruch an die Tonkunst sowie die Forderung nach völliger Konzentration und Determiniertheit des Tonmaterials im Sinne der Reihentechnik. Beides, sowohl Stravinskij's Verweigerung jeglicher außermusikalischer Aussage wie auch Schönbergs (mit Vasilij Kandinskij praktisch deckungsgleiche) Suche nach dem ‚Geist‘, nach Transzendenz, das Streben nach dem ‚Übermenschen‘ – beides waren ästhetische Anschauungen des Jahrhundertbeginns, die nun bis in dessen Mitte ragten.

Lange Zeit zu kurz kam die Erkenntnis, dass außerhalb Mitteleuropas, beispielsweise in Großbritannien, Skandinavien, Nord- und Lateinamerika, die Uhren schon immer anders getickt hatten und auch jetzt insofern anders tikteten, als die ideologische Verhärmung zumal der deutschen, italienischen und französischen Avantgarde in anderen Ländern als nur eine von vielen anderen Möglichkeiten zeitgemäßen Komponierens verstanden wurde. Ideologische Debatten wurden dabei nicht nur um kompositionstechnische Aspekte geführt (von der seriellen Durchorganisation des Tonmaterials als extremster Form struktureller Verdichtung in Darmstadt über das Amalgamieren von Jazz- und Unterhaltungsmusikelementen in den USA bis hin zur reaktionären Ausrichtung an der Ästhetik des 19. Jahrhunderts und ihrer Allgemeinverständlichkeit in der UdSSR), sondern auch um die Funktion der Musik in den Gesellschaften. In den 1950er Jahren kleideten westliche

22 Mann: *Doktor Faustus*, S. 538.

23 Stravinskij, Igor: *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Cambridge (MA): Harvard UP, 1942; zitiert nach der deutschen Übersetzung *Musikalische Poetik*, übers. v. Heinrich Strobel, Mainz: Schott, 1949.

Avantgardisten wie Karlheinz Stockhausen (*Gesang der Jünglinge*, 1956) und Luigi Nono (*Il canto sospeso*, 1955) trotz – oder, mit Theodor W. Adorno, gerade wegen – ihrer indirekten oder direkten politischen Aussagen im Sinne von antifaschistischem und später antikapitalistischem Engagement ihre Botschaften in eine kompromisslose ästhetische Verweigerungshaltung, während umgekehrt im sowjetischen Machtbereich die 1948 vollzogene öffentliche Maßregelung namhafter Komponisten nochmals die Fesseln des sozialistischen Realismus enger gezogen hatte, also zwingend national erkennbare Idiome forderte.

Dass die Darmstädter Ferienkurse von der amerikanischen Militärregierung in Hessen finanziert und gezielt aufgebaut wurden, macht deutlich, dass auch der vermeintlich über-nationale und materialfixierte Serialismus dieser Jahre auf einer politisch gewollten künstlerischen Opposition gegenüber dem sowjetischen Machtbereich basierte. Die Sprengung dieses Elfenbeinturms und allgemein der akademischen Hochkultur in den 1960er Jahren geschah im Westen durch kreative Einzelgänger wie John Cage (der von Erik Satie herkam) oder die Fluxus-Bewegung, jenseits des Eisernen Vorhangs in Satellitenstaaten wie Polen, wo das Festival „Warschauer Herbst“ als Scharnier zum Westen fungierte und dabei bei Komponisten wie Witold Lutosławski und Krzysztof Penderecki neue Techniken und neues Engagement zutage brachte, auch eine neue Tonsprache für religiöse Werke (etwa in Pendereckis *Lukas-Passion*, 1966).

Zur Ironie der Musikgeschichte gehört es, dass nun gerade aus dem Osten Impulse kamen, welche die weitreichendsten Folgen haben sollten: Neben den polnischen waren es ungarische Komponisten wie György Ligeti und György Kurtág, die mit ihren ganz außerhalb von Gruppierungen und Dogmen stehenden Ideen die Kompositionswelt neu befruchteten. Demgegenüber blieben die von humanistischem Impuls getragenen Versuche einer Gewinnung oder gar Beteiligung von Arbeiterschichten, wie sie Claudio Abbado, Maurizio Pollini und Luigi Nono in den 1970er Jahren in Norditalien versuchten, eine naive Wunschvorstellung. Falls sich die Hoffnung auf Überwindung sowohl der nationalen Schranken (oder ihrer übernationalen Pendants in den Blocksystemen) als auch der gesellschaftlichen Schichten erfüllt haben sollte, so in Form reduktionistischer Tendenzen, die Ende der 1960er Jahre von Amerikanern wie Steve Reich entwickelt und später als ‚Minimal Music‘ apostrophiert wurden: Ähnlich meditative und repetitive Strukturen finden sich beispielweise ab den 1970er Jahren in der kaukasischen Symphonik von Gia Qan'čeli und Avet Terteryan, bei ostasiatischen Komponisten wie etwa Tōru Takemitsu, im Baltikum bei Arvo Pärt und vielen anderen – letztlich überall. Genau solche minimalistischen Konzepte sind es, die direkt oder über den Umweg der Filmmusik (Philipp Glass, *Koyaanisqatsi*, 1982) Zugang zu allerbreitesten Hörerschichten gefunden haben. Damit ist das lange Zeit eurozentrische Weltbild nach dem Ende des Kalten Krieges und dem Zusammenbruch des sowjetischen Machtbereichs der Vorstellung

von einem Global Village gewichen. Das meint nicht nur weltweit verbreitete Phänomene wie die Minimal Music oder die Omnipräsenz und Austauschbarkeit der sogenannten ‚World Music‘, in der beliebige Fermente lokaler Musiktraditionen eine farbige Melange mit etablierten Formen (elektronischer) Unterhaltungsmusik eingehen. Das meint auch die Tatsache, dass Europa in manchen Bereichen der Musik mittlerweile eher am Rand als im Zentrum steht.

Bye bye, Europa?

Während der Eröffnungsfeier der Olympischen Spiele Peking 2008, weltweit von etwa drei Milliarden Zuschauern an den Bildschirmen verfolgt, trat der international gefeierte Starpianist Lang Lang begleitet von einem kleinen Mädchen im Zentrum einer großen musikalisch-tänzerischen Choreografie auf. Kaum ein Betrachter wusste, was er da eigentlich spielte: die Uraufführung eines Klavierkonzertes des chinesischen Komponisten Xiaogang Ye (* 1955), das dieser *Starry Sky* betitelt hatte.

Ye war offizieller Repräsentant der chinesischen Musik bei diesen Olympischen Spielen und nahm als solcher sogar am Fackellauf teil. Er hat nach seiner Ausbildung am Konservatorium in Peking Aufbaustudien bei dem englischen Komponisten Alexander Goehr und bei dem Niederländer Louis Andriessen betrieben und es nicht nur zum Vize-Dekan für Komposition am Peking Konservatorium gebracht, sondern auch als Abgeordneter ins chinesische Parlament – ein typisches Beispiel für komponierende Musikfunktionäre nach altem sowjetischem Modell.²⁴ In Yes Konzert breitete das (unsichtbare, nur zugespielte) Orchester pentatonische Melodien in hymnischem Unisono aus, über die der Solist mit virtuosen Figurationen Glitzer sprühte. Die Choreografie zeigte eine wogende Menschenmenge in gelber Kleidung, die sich wellenförmig auf und ab bewegte, und im Gegensatz zu den ausländischen Beobachtern war den Chinesen sicherlich klar, was hier dargestellt wurde: der Gelbe Fluss (Abb. 5).

Dass der Huanghe, nach dem Jangtsekiang zweitlängster Fluss des Landes, gerade in der Kombination mit einem Klavierkonzert als Symbol Chinas fungieren konnte, verdankt sich einem direkten musikalischen Vorläufer. Und dieses Vorbild musste dem chinesischen Publikum schon deswegen sofort in Erinnerung gekommen sein, weil es nur knapp ein halbes Jahr zuvor (März 2008) auf einer im chinesischen Fernsehen übertragenen, offiziellen Countdown-Feier zu den Olympischen Spielen ebenfalls mit Lang Lang als Solist

24 Er ist selbst mit einem, wenn auch von der Schriftleitung kompilierten, Artikel in der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* vertreten (hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 17, Kassel [u. a.]: Bärenreiter/Stuttgart, Weimar: Metzler, 2007, Sp. 1240–1241).



Abb. 5: Lang Lang spielt die Uraufführung von *Starry Sky* auf der Eröffnungsfeier der Olympischen Spiele Peking 2008²⁵

aufgeführt worden war: das sogenannte *Yellow-River*-Konzert, vielleicht die berühmteste chinesische Konzertkomposition überhaupt. Sie entstand 1938 als achteilige Kantate von Xian Xinghai (1905–1945), der 1930–1935 bei Vincent D'Indy und Paul Dukas am Pariser Conservatoire studiert hatte, ab 1940 in Moskau wirkte und hauptsächlich mit Massenliedern, Kantaten und Programmsymphonien hervortrat.

Die *Yellow-River*-Kantate war zur Zeit des japanischen Angriffs auf China der musikalische Ausdruck von patriotischem Widerstand und nationaler Größe. 1969 bearbeitete ein Kollektiv unter maßgeblicher Beteiligung des Pianisten Yin Chenzong (* 1941) diese Kantate für Klavier und Orchester. Während Maos ‚großer proletarischer Kulturrevolution‘ 1966–1976, die das Verbot aller westlichen und der meisten chinesischen Kunstmusik (abgesehen von wenigen Bühnenwerken und Massenliedern) mit sich brachte, war diese Bearbeitung das einzige genehmigte Konzertstück. Seine Popularität nahm seit den 1980er Jahren kontinuierlich zu, was in gewisser Korrespondenz zur jahrzehntelangen künstlerischen Stagnation und Abschottung von Trends der

25 Quelle: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Chinese_pianist_Lang_Lang_the_Opening_Ceremony_of_the_2008_Olympic_Games.jpg&filetimestamp=20080831145316#file (10.12.2009).

Gegenwartsmusik stehen mag, die nach Mao sogar die sowjetische Musik betraf. Auch dieses Konzert basiert auf pathetisch breiten Melodien in einfachster Harmonisierung, die durch Orchestertutti und den Oktavendonner des Solisten aufgebläht werden. Die Aufführung während der Countdown-Feier zeigte Lang Lang auf der Mitte des Platzes des himmlischen Friedens, seine Kleidung und sein Flügel in kommunistischem Rot, im Hintergrund das dort hängende überdimensionale Mao-Porträt; die letzten zweieinhalb Minuten des Konzerts wurden von einem bombastischen Feuerwerk, das auf die Musik abgestimmt war, gerahmt.²⁶

Unmissverständlicher als während der späteren Eröffnungsfeier – in einem Fall für ein chinesisches, im anderen für ein internationales Publikum – handelte es sich hier um eine monströs inszenierte Staatsmusik, die als Apotheose des chinesischen Kommunismus in geradezu idealer Weise den Vorstellungen des sozialistischen Realismus entsprach, den wir ausgestorben glauben. Mitnichten. Diese chinesische Variante erfüllt perfekt Stalins eigene Definition („National in der Form, sozialistisch im Inhalt“), indem sie Volkslieder als melodisches Ausgangsmaterial nimmt, diese aber in ein heroisch-optimistisches Klanggewand klassischer (also westlich-akademischer) Symphonik kleidet und so eine massenwirksame Erbauungsmusik präsentiert. Was die Inszenierung selbst betrifft, so ist diese allerdings keine chinesische oder auch nur kommunistische Spezialität: Während der Eröffnungsfeier der Olympischen Spiele Los Angeles 1984 wurde George Gershwins *Rhapsody in Blue* auf 84 (!) Flügeln gespielt und ebenfalls von einer Choreografie in blauen Gewändern umrahmt. Und auch diese quantitative Aufblähung hat historische Vorbilder: die sogenannten *Monstre*-Konzerte des 19. Jahrhunderts, wie sie zum Beispiel Louis Moreau Gottschalk auf seinen abenteuerlichen Konzertreisen durch ganz Amerika veranstaltete und die schon damals Karikaturisten auf den Plan riefen.

Damit sind wir wieder in der Epoche angelangt, in der noch die olympischen Feermusiken des 21. Jahrhunderts wurzeln: Hier leben der Wunsch nach hymnisch-feierlicher Nationalmusik und das hemmungslos extravertierte Virtuosentum des 19. Jahrhunderts in völlig ungebrochener Form weiter. Was Wunder: Die Olympischen Spiele der Neuzeit sind selbst eine Idee des späten 19. Jahrhunderts, der Wettstreit der Nationen ist ihr Grundgedanke – das Nationale ist hier integraler Bestandteil. Diese spezifische Mischung aus hohlem Pathos und dekorativem Kitsch wirkt wie ein Showkonzert (nicht zufällig ähnelt Lang Lang nicht nur im gefällig lächelnden Vortragsstil, sondern auch in seinem perlmutterfarbenen Outfit und den modischen Accessoires zunehmend dem Las-Vegas-Showpianisten Liberace). Während diese Musik via sozialistischem Realismus also einerseits in europäischen Traditionen des 19. Jahrhunderts wurzelt, knüpft sie andererseits an amerikanische Muster an, speziell was die Art ihrer Inszenierung betrifft. Und viel-

26 Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=f7xI9X8IsuE> (08.01.10).

leicht ist das kein Wunder: China schickt sich an, die USA und nicht etwa den Fleckenteppich der europäischen Nationen als Weltmacht zu entthronen.

Am Ende steht die Frage, ob der Verlust nationaler oder überhaupt regionaler Identität nicht nur als Einbuße kultureller Vielfalt, sondern auch als neues internationales Idiom aufgefasst werden könnte, oder, wie Taruskin meint, als Vorbote einer friedlicheren kulturellen Koexistenz, als sie das Zeitalter des Nationalismus beschert hatte.²⁷ Das betrifft ja auch andere internationale Strömungen wie etwa die durch Verschmelzung mit je eigenen Traditionen entstehende Auffächerung afro-amerikanischer Tanzmusikgattungen oder die genannten Spielarten der Minimal Music, die via Spiritualität oft genug auch auf der Suche nach einem erkennbaren nationalen Ton in der Musik waren. Trotz der individualistischen Zersplitterung, die das Gesicht der heutigen Musikwelt prägt, ist also nicht nur die Verankerung in einer regionalen und doch überall verfügbaren Mikrokultur (Global Village), sondern mitunter auch das Pathos einer Nationalsprache ästhetische Leitlinie des Komponierens, besonders für Komponisten aus kleineren Ländern. Die Denkmuster des 19. Jahrhunderts, die in der Nische des sozialistischen Realismus und der Showkultur in Ost wie West überlebt haben, wirken hier mitunter ungebrochen nach. Aber die Anker der erfolgreichsten Schiffer auf dem Meer der Töne werden nur noch selten in den Buchten Europas geworfen.

Literaturverzeichnis

- Biget-Mainfroy, Michelle: L'affirmation identitaire en France – un phénomène équivoque au tournant des XIX^e et XX^e siècles, in: dies./Schmusch, Rainer (Hg.): „L'esprit français“ und die Musik Europas. Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin/, „L'Esprit français“ et la musique en Europe. Festschrift für Herbert Schneider, Hildesheim [u. a.]: Olms, 2007 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 40), S. 702–713.
- Curtis, Benjamin W.: *Music Makes the Nation. Nationalist Composers and Nation Building in Nineteenth-Century Europe*, Amherst (NY): Cambria Press, 2008.
- Debussy, Claude: *Monsieur Croche et autres écrits*, hg. v. François Lesure, [Paris]: Gallimard, 1971.
- Debussy, Claude: *Correspondance 1872–1918*, hg. v. François Lesure u. Denis Herlin, [Paris]: Gallimard, 2005.
- Debussy, Claude: L'influence allemande sur la musique française, in: *Mercur de France* (Januar 1903); auch in ders.: *Monsieur Croche*, S. 64.
- Debussy, Claude: Enfin, seuls!..., in: *L'Intransigeant*, 11. März 1915; auch in ders.: *Monsieur Croche*, S. 259–260.
- Debussy, Claude: L'état actuel de la musique française, in: *La Revue bleue*, 2. April 1904; siehe auch ders.: *Monsieur Croche*, S. 272–273.
- Debussy, Claude: La musique d'aujourd'hui et celle de demain, in: *Comoedia*, 4. November 1909; siehe auch ders.: *Monsieur Croche*, S. 280.

27 Taruskin: Nationalism, S. 703.

- Fauser, Annegret: Gendering the Nations: The Ideologies of French Discourse on Music (1870–1914), in: White, Harry/Murphy, Michael (Hg.): *Musical Constructions of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800–1945*, Cork: Cork UP, 2001, S. 72–103.
- Geiger, Friedrich: *Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin*, Kassel, New York: Bärenreiter, 2004.
- [http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Chinese_pianist_Lang_Lang_the_Opening_Ceremony_of_the_2008_Olympic_Games.jpg&filetimestamp=20080831145316#file\(10.12.2009\)](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Chinese_pianist_Lang_Lang_the_Opening_Ceremony_of_the_2008_Olympic_Games.jpg&filetimestamp=20080831145316#file(10.12.2009)).
- <http://www.youtube.com/watch?v=f7xI9X8IsuE> (08.01.2010).
- Kelly, Barbara L. (Hg.): *French Music, Culture, and National Identity, 1870–1939*, Rochester: University of Rochester Press, 2008.
- Kuhn, Ernst (Hg.): „Volksfeind Dmitri Schostakowitsch“: eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion, Berlin: Kuhn, 1997 (Opyt 3).
- Mann, Thomas: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Stockholm: Bermann-Fischer, 1947; Frankfurt/M.: Fischer, ³⁶2008.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Bd. 2: 1777–1779, Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1962.
- Redepenning, Dorothea: *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, Bd. 2: *Das 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber-Verlag, 2008, Teilbd. 1.
- Riethmüller, Albrecht: „Is That Not Something for *Simplicissimus*?!“ The Belief in Musical Superiority, in: Applegate, Celia/Potter, Pamela (Hg.): *Music & German National Identity*, Chicago, London: University of Chicago Press, 2002, S. 288–304.
- Schneider, Herbert: Die Eröffnung der Bayreuther Festspiele 1876 als internationales Medienereignis, in: Vogel, Christine/Schneider, Herbert/Carl, Horst (Hg.): *Medienereignisse im 18. und 19. Jahrhundert. Beiträge einer interdisziplinären Tagung aus Anlass des 65. Geburtstages von Rolf Reichardt*, München: Oldenbourg, 2009 (Ancien Régime, Aufklärung und Revolution 38), S. 165–212.
- Strawinsky, Igor: *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Cambridge (MA): Harvard UP, 1942 [Deutsche Übersetzung: *Musikalische Poetik*, übers. v. Heinrich Strobel, Mainz: Schott, 1949].
- Taruskin, Richard: Nationalism, in: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London [u. a.]: Macmillan [u. a.], ²2001, Bd. 17: *Monnet to Nirvana*, S. 689–706.
- Taruskin, Richard: *The Oxford History of Western Music*, Oxford, New York: Oxford UP, 2005, Bd. 4: *The Early Twentieth Century*.
- Ye Xiaogang, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 17, Kassel [u. a.]: Bärenreiter/Stuttgart, Weimar: Metzler, ²2007, Sp. 1240–1241.

