

APuZ

Aus Politik und Zeitgeschichte

11/2005 · 14. März 2005



Musik und Gesellschaft

Ekkehart Krippendorff

Mozarts Frieden: ‚Nicht von dieser Welt‘

Dieter Senghaas

Wie den Frieden in Töne setzen?

Jörg Calließ

Vom ersungenen Frieden in Opernwelten

Hartmut Lück

Musik in einem unfriedlichen Zeitalter

Dietrich Helms

Pop Star Wars

Günter Kleinen

Musik als Medium der politischen Bildung

Helmke Jan Keden

Musik in nationalsozialistischen Konzentrationslagern

Editorial

Musik spielt in der modernen Gesellschaft eine große Rolle. Sie bietet nicht nur ästhetischen Genuss, sondern wird für vielfältige Zwecke eingesetzt. Ihre gesellschaftliche Rolle unterliegt historischen Wandlungen, insbesondere im Hinblick auf ihre Verwendung zu kriegerischen oder friedlichen Zwecken – unabhängig vom jeweiligen politischen System.

Die Friedensforschung setzt sich mit Krieg und Frieden nicht nur politisch, sondern auch künstlerisch auseinander. Sie bereitet Erkenntnisse auf, die für die Friedensproblematik von Bedeutung sind. Gerade im Zeitalter der Globalisierung der Gewalt und des „Krieges gegen den Terror“ bedarf es einer solchen aktiven Friedenspolitik. Erst vor dem Hintergrund von Krieg und Gewalt entsteht die Notwendigkeit, Frieden künstlerisch zu bearbeiten. Dazu kann auch die Musik beitragen, wie die Verarbeitung der Terroranschläge vom 11. September 2001 zeigt.

Doch die musikalische Umsetzung des Friedensthemas ist kein leichtes Unterfangen. Das dokumentiert sich in klassischen und zeitgenössischen Kompositionen auf unterschiedliche Weise. Das Spektrum erstreckt sich von apologetischer Kriegsdarstellung bis zu den Versuchen, das Positive des Friedens in Töne zu setzen – mit Letzterem tun sich viele Komponisten schwer.

Trotz aller Schwierigkeiten bei der Umsetzung von Frieden in Musik haben Komponisten aller Epochen und unterschiedlichster Kulturkreise immer wieder versucht, dem Friedensgedanken in ihren Werken Ausdruck zu verleihen. Dass Musik auf zynischste Weise missbraucht werden kann, zeigt deren Rolle und Funktion in den NS-Konzentrationslagern.

Ludwig Watzal

Ekkehart Krippendorff

Mozarts Frieden: ,Nicht von dieser Welt‘ Essay

Mozart war alles andere als ein verträumter Götterliebhaber,¹ nicht von dieser Welt. Zwar hatte er (im Unterschied zu großen Zeitgenossen wie Goethe und Beethoven) das Glück, niemals direkt zwischen die Kriegsfrenten seiner Zeit zu geraten, und auch die Erfahrung der napoleonischen Massenmobilmachungen erlebte er nicht mehr,

Ekkehart Krippendorff

Dr. phil., geb. 1934; Professor emeritus für Politikwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Schulenburgring 5, 12101 Berlin. Kpddf@zedat.fu-berlin.de

aber das Militärwesen scheint ihm trotzdem alles andere als gleichgültig gewesen zu sein. Auch wenn er selbst unter dem Militär nie persönlich leiden musste, wie zum Beispiel seine Zeitgenossen Ulrich Bräker² und Jakob Michael Reinhold Lenz³, bei denen die existenzielle Betroffenheit sich in literarisch verarbeiteter Bitterkeit Ausdruck verschaffte, so hat er doch auf einer tieferen Ebene die Unmenschlichkeit dieser Institution deutlich erkannt und sehr ernst genommen – auf Mozart'sche Art, die, um es mit Goethe zu sagen, „die Tiefe an der Oberfläche verbirgt“. Zum Beispiel an der Oberfläche der Komödie:

Die scheinbar harmlos-lustige Textvorlage Da Pontes für den zum Militär abkommandierten Teenager Cherubino in *Figaros Hochzeit* (1785) erhält durch Mozarts Musik gewissermaßen zwei Dimensionen: Die eine ist die der Ironisierung von Krieg und Ruhm – „Cherubino alla vittoria, alla gloria militar“ –, wie sie zwar schon im Text angelegt ist, aber durch die Musik erst zur sinnlich vermittelten Erkenntnis wird – wir hören eine Botschaft in der Sprache der Töne, die eine andere Ebene der Vernunft als die des Intellekts erreicht; die zweite Dimension wird durch die besondere Art der Instrumentierung aufgestoßen: Hinter der Ironie wird die Grausam-

keit des Militärischen hörbar, der von den Bläsern prononcierte Marsch beschreibt die Transformation des sensiblen jungen Mannes in den mechanisierten Soldaten, seine Einpassung in die Kriegsmaschinerie, die antizipierte Zerstörung seiner Seele durch den uniformierten Zwang, dessen Perfidie ja nicht zuletzt darin besteht, dass er sich in ästhetisch verführerischem Gewand von Uniform und eben Marschmusik präsentiert und damit gesellschaftlich akzeptabel gemacht wird. Nur Mozart akzeptiert das nicht – er legt Widerspruch ein, indem er musikalisch vom „*grausamen militaire*“ spricht.

Man hat das damals so verstanden und kann es heute genauso verstehen, zumal wenn eine Regie von *Figaros Hochzeit* ihre Sache gut macht und Mozart ernst nimmt, indem sie seine Musiksprache szenisch noch zusätzlich verdeutlicht. Damals war es bei Opern üblich, Arien, die besonders gefallen hatten, nach heftigem Applaus zu wiederholen. Bei *Figaros Hochzeit* war das ab der zweiten Aufführung (der Adel war zur Premiere erschienen, die übrigen Vorstellungen waren nun für das Wiener Bürgertum) so häufig der Fall, dass der Kaiser persönlich intervenierte und diese Praxis untersagte – denn man hatte besonders den kritischen Arien applaudiert, und darunter war nicht zuletzt eben die militärsubversive des Figaro. Nur bis nach Prag reichte der starke Arm des Hofes in diesen politisch-künstlerischen Dingen nicht: Dort gab Mozart ein knappes Jahr nach der Wiener *Figaro*-Uraufführung ein Konzert, und sein begeistertes Publikum ließ ihn nicht eher gehen, bis er als vierte Zugabe das Motiv des Cherubino-Marsches gespielt hatte. Mozart hat, so scheint es, mit seiner eigenen militärkritischen Haltung die mit ihm sympathisierenden Gefühle seines Publikums angesprochen.

¹ „– was mir am lächerlichsten vorkömmt, ist das *grausame militaire* – möchte doch wissen zu was? – nachts höre ich allzeit schreyen: wer da? – gieb aber allzeit fleissig antwort; schmecks!“ Brief an den Vater, kaysersheim den 18:ten, Dec:bre 1778.

² Vgl. Lebensgeschichte und Natürliche Abenteuer des Armen Mannes in Tockenburg, 1788/89; Ulrich Bräker Lesebuch, hrsg. von Heinz Weder, Frankfurt/M. 1973.

³ Vgl. Die Soldaten. Eine Komödie (1776), Stuttgart 1975.

Allerdings hat seine in Ironie verkleidete Gegnerschaft gegen das Militärische auch eine zumindest biographisch bedeutsame materielle Basis: Das Kriegsjahr 1788, mit dem Mozarts wirtschaftlicher Niedergang einsetzte, war für das Habsburg-Reich nicht nur militärisch, sondern auch ökonomisch eine Katastrophe. Der Adel – die wichtigste Kundschaft für die Subskriptions-Akademien – begann Wien zu verlassen und zog sich auf seine Landschlösser zurück. Die Stadt erlebte eine schwere ökonomische Krise. Theater wurden geschlossen oder zu ernsthaften Kürzungen gezwungen, die elegante Gesellschaft löste sich auf. Der Kaiser operierte sowohl als reformeifriger Regierungschef wie im Felde höchst unglücklich. Musik wurde ein überflüssiger Luxus, Mozart selbst musste aus der Stadt in ein billigeres Vorstadtquartier ziehen. Es waren die ökonomischen und gesellschaftlichen Folgen der Kriegspolitik, die seine ökonomische Basis ruinierten – nicht das angeblich wachsende Unverständnis des Publikums für seine zu eigenwilligen, „modernen“ Kompositionen. Auch wenn man keine volkswirtschaftlichen Kenntnisse hatte – Mozart wird diesen Zusammenhang durchaus erkannt haben, war aber dagegen hilflos.

Mit einem solchen analytischen Schlüssel ausgerüstet, könnte man den Mozart-Kosmos systematisch erschließen und dabei zu gewiss interessanten, vor allem biographisch aufschlussreichen Einsichten kommen; man würde dabei viele Entdeckungen machen – z. B. die des scheinbar harmlosen, aber doch auf eine rührende Weise bedeutsamen kleinen Liedes *Ich möchte wohl der Kaiser sein, die goldnen Zeiten führt' ich ein* (KV 539), das weniger naiv ist, als es den Anschein hat, und, gewollt oder nicht, programmatische Bedeutung hatte. Oder die Rolle, die das Militär in den Opern direkt (*Così fan tutte*, 1790; *Le nozze di Figaro*, 1785; *La clemenza di Tito*, 1791; auch im Angriff der dunklen Heerscharen der Königin der Nacht auf die Lichtwelt der aufgeklärten Herrschaft Sarastros in der *Zauberflöte*) oder indirekt als verinnerlichte Haltung (Belmonte in *Die Entführung aus dem Serail*, 1782) spielt. Man würde mit der militärkritischen Wünschelrute auch auf eine erstaunliche und sehr spät, kurz vor der *Zauberflöte* im Juli 1791 komponierte Kantate des mit der Familie Mozart seit den siebziger Jahren bekannten Freimaurers und Hamburger Kaufmanns Franz Heinrich Ziegenhagen

stoßen (KV 619), der 1792 dann in Straßburg eine auf Gemeineigentum basierende kommunistische Kolonie gründete, wo diese von ihm bei Mozart vermutlich bestellte Kantate zum Singen „in den Versammlungshäusern unter Begleitung von Instrumentalmusik“ vorgesehen war.¹⁴

Ganz dem aufklärerischen Credo der Freimaurerei verpflichtet, träumt sie von nichts Geringerem als der Umwandlung von „Schwertern zu Pflugscharen“: „Zu Sicheln schmiedet um das Eisen, das Menschen-, das Brüderblut bisher vergoß.“ Man muss die Kantate hören, um zu verstehen, wieviel Pathos und appellative Kraft Mozart etwa dem Wort „Wahrheit“ musikalisch gegeben hat, die „des Wahnes Bande“ und des „Vorurteiles Schleier“ zerbrechen wird, oder auch dem das Bruderherz mordenden „Blei“, um am Ende dann in einen völlig entspannten Lyrismus geglückter Zukunft zu münden. Man wird in der Annahme nicht ganz fehlgehen, dass diese Kantate auch ein Stück persönliches Bekenntnis Mozarts enthält – zumal sie unmittelbar vor der *Zauberflöte* im Juli 1791 komponiert wurde, die ja ihrerseits mit der Möglichkeit aufgeklärt-friedvoller Menschenordnung schließt.

Aber wir würden auf diesen Text-Wegen, so wichtig, unverzichtbar und informativ sie auch sind, doch Mozarts Musik im Wesentlichen letztlich verfehlen und den Komponisten gewissermaßen zum besseren Programm-Musiker erniedrigen. Mozart war, darin sind sich alle Biographen und Kenner einig, kein literarisch oder philosophisch gebildeter Mensch, weshalb die Frage berechtigt und zugleich rätselhaft unbeantwortbar ist: Woher hatte er sein enormes „Wissen“, das sich in seinen Kompositionen manifestierte? Seine überdurchschnittlich große, um nicht zu sagen tiefe Menschenkenntnis ist durchaus noch erklärbar aus der Fülle und nicht zuletzt der sozialen Vielfalt seines gesellschaftlichen Umganges. Sie findet ihren Niederschlag in der musikalischen Charakterisierung jeder seiner Opern-Figuren und deren Beziehungen zueinander. Aber die Musik transzendiert diese und spricht in Tönen von einer Welt hinter oder „über“ den Figuren, deren „Kenntnis“ nicht aus irgendeiner Empirie ab-

¹⁴ Fritz Hennenberg, Wolfgang Amadeus Mozart, Leipzig 1976, S. 68 f.

leitbar ist. Der Umgang mit dieser, der eigentlich musikalischen Dimension der Mozart'schen Musik (wenn dieser paradoxe Ausdruck gestattet ist) ist die eigentliche Schwierigkeit verbaler Vergewisserung.

Nicht, dass es da nicht noch immer aufschlussreiche Entdeckungen zu machen gäbe – aber was diese Sprache spricht, aus welchen Quellen sie schöpft, was sie sagt, das scheint sich jeder Verbalisierung zu verweigern. Da geraten die meisten, die über Mozart schreiben, entweder ins Schwärmen oder ins Stottern – Wolfgang Hildesheimer hat das in seinem in dieser Hinsicht bahnbrechenden Mozart-Buch vor fünfundzwanzig Jahren vorgeführt. Vielleicht kommt Karl Barth dem Unvergleichlichen (so der Titel seines kleinen Mozart-Buches) am Nächsten, wenn er ausgehend von den Orchesterwerken meint, offenbar habe „der Mensch Mozart den Kosmos vernommen und ihn – er selbst nur in der Funktion eines Mediums – zum Singen gebracht“¹⁵. Jeder Versuch hingegen, auf dem Weg einer programmatischen Analyse von komponierten Texten Mozart „politisch“ zu hören, bleibt irgendwann stecken und endet dann allenfalls noch mit dem affirmativen Hinweis auf das in der Tat auf große Eindringlichkeit hin komponierte „dona nobis pacem“ der *Messe C-Dur „Krönungsmesse“* (1779). Damit ist für ein vertieftes Verständnis dieser Musik auch in Bezug auf die Friedensthematik nichts gewonnen.

Es sei denn, wir machen einen Umweg und versuchen, uns dem Thema „Mozarts Frieden“ von der aktuellen Wirklichkeit her anzunähern, die der Ausgangspunkt des um Zustand und Zukunft dieser Welt besorgten Erkenntnisinteresses ist – dazu genügt die Empirie der tagtäglichen Zeitungslektüre. Nach der ersten Hälfte des blutigsten Jahrhunderts der Menschheitsgeschichte, des zwanzigsten, folgte eine zweite, die potenziell die erste mit der rational kalkulierten Drohung einer Totalvernichtung des Globus noch übertraf. Als sich diese von intelligenten Köpfen als „Politik“ propagierte und weitgehend öffentlich auch akzeptierte Pathologie ins Nichts auflöste und ein aufatmender Neubeginn möglich schien, stellte sich heraus, dass in weiten Teilen der Weltgesellschaft die

ethischen Maßstäbe für ein geordnetes Zusammenleben unterminiert waren und die Klammer politischer Vernunft immer schwächer wurde: Gesellschaften ver- und zerfielen, lösten sich gewalttätig auf. Vergessen war, dass die Politik einst erfunden worden war als ethische Aufgabe der Verwirklichung in letzter Instanz religiös begründeter Werte: von Gerechtigkeit, Freiheit, Frieden, Solidarität, Hilfsbereitschaft – und nicht als „Kampf um die Macht“. Vergessen war dies im öffentlichen Diskurs – hier mal mehr, dort mal weniger: in Europa (zu dem wir die USA hier ausnahmsweise auch zählen dürfen) besonders weit fortgeschritten – und ersetzt durch ökonomische Werteskalen, durch das Lob der belebenden Konkurrenz, durch die Gesetze des Marktes, die als Naturgesetze ausgegeben wurden. Es scheint, als versinke die Weltgesellschaft von Tag zu Tag mehr nicht nur in Hunger, Armut und Verelendung, sondern auch in krebstartig sich ausbreitender Gewalt und einer davon lebenden Militarisierung der öffentlichen Angst. Nicht vergessen aber war und ist die Erinnerung an Vernunft und Humanität, an eine geistige Begründung von Ordnung, an die Wirklichkeit einer spirituellen Dimension des Menschen als Einzelner so gut wie als gesellschaftlich-politisches Wesen in der Kunst im Allgemeinen und in der Musik im Besonderen. Die Kunst ist die große Schatzkammer der Erinnerung an uneingelöste Möglichkeiten und an Maßstäbe des Ethischen. Und Mozarts Musik nimmt da eine herausragende Stellung ein. Auf ebenso unaufdringliche wie kompromisslose Weise klagt sie in der empirischen Wirklichkeit die höheren, menschenwürdigen und -möglichen Maßstäbe ein.

Hören und sehen wir, was beispielsweise am Ende des „Tollen Tages“, also von *Figaros Hochzeit* passiert. Eine Gesellschaft im Zerfall, jeder intrigiert gegen jeden, Machtverhältnisse werden zur Befriedigung niedriger Triebe ausgenutzt, Frauen erniedrigt und psychisch geschädigt, ein sensibler junger Mann ins Militär gepresst, damit er das Töten lerne, Prostitution – jeder und jede scheint nur noch sich selbst der oder die Nächste. Und Mozart komponiert das alles in psychologisch höchst subtiler Musiksprache. Am Ende aber scheint alles dann doch wieder ins Lot zu kommen: Die Paare finden sich, der rücksichtslose Graf muss um Verzeihung bitten, die ihm auch gewährt wird – und so

¹⁵ Karl Barth, *Der Unvergleichliche – über Wolfgang Amadeus Mozart*, Berlin 1974.

scheint die Welt wieder heil zu werden. Scheint: Denn jeder, der die Geschichte aufmerksam verfolgt und gut zugehört hat, hat seine großen Zweifel, ob diese Versöhnung halten kann und wird – ob der Graf nicht wieder rückfällig, ob der pathetische Dr. Bartolo mit der alten Marcellina und Barbarina mit dem unreifen Cherubino glücklich werden wird, zumal der noch immer beim Militär ist, oder ob der misogyn-anfällige Figaro auch nur die erste Ehekrise übersteht. Aber dann geschieht in „dritter Dimension“ musikalisch etwas ganz anderes: Jene zehn Takte des Verzeihens, des erbitteten und des gewährten „perdono“ formulieren gewissermaßen die diese schlechte Empirie transzendierende hohe Norm des Möglichen. Mit zwei langen Pausen kommt diese Musik zu sich selbst, lässt die Handlung und die Welt für einen absoluten Augenblick stillstehen und gibt den hörenden Blick frei auf die eigentliche Versöhnung, die Versöhnung als transzendente, und man könnte nun auch sagen: als politische Kategorie. An einer rein instrumentalen Komposition wäre das nur schwer erkennbar gewesen – auf dem Umweg über ein Bühnengeschehen aber enthüllt sich der irenische Charakter des Mozart'schen Musik-Kosmos.

Im Juni 2004 inszenierte der Spanier Calixto Bieto an der Komischen Oper Berlin Mozarts *Entführung aus dem Serail* (1782) völlig gegen jede traditionelle Sichtweise dieses Singspiels: Die Handlung wurde nicht nur in ein modernes Bordell verlegt, sondern auch noch in sich umgestülpt, indem Bassam Selim ein Zuhälter, Osmin sein Komplize – und Belmonte am Ende, nachdem er beim Fluchtversuch die beiden erschossen hatte, selber der neue Bordellbesitzer wird. Der Tabu-Bruch, der mit dieser *Entführung* begangen wurde, ist von einer anderen Radikalität als der einer in der Tat schockierenden Neuzählung des orientalisierenden Märchens vom großherzigen Muslim, der seine christlichen Gefangenen beschämt.¹⁶

Diese Aufführung war selbst eine Parabel, in der eben diese Musik auf den Prüfstand der Gegenwart gestellt wurde. Nicht auf den von Bordell und blutiger Gewalt gegen ver-

sklavte Frauen – das wäre zu eng, zu konkretistisch –, sondern auf den Prüfstand einer Welt, für die das Bordell Abbild und furchtbare Metapher wird. Wie kann sich die Musik der Klassik vor der realen Welt von Gewalt, Hunger, Krieg, Flüchtlingselend, von Klimakatastrophen und den subtilen Formen von Ausbeutung und Unterdrückung legitimieren, wie kann sie da bestehen, ohne museal zu werden?

Was hören wir, wenn wir Mozart hören? Hören wir in dieser so scheinbar leicht zugänglichen Musik auch den Entwurf einer großen Verpflichtung zu spiritueller Begründung irdischer Ordnung? Dürfen, ja müssen wir nicht, wenn wir ein in sich selbst vollkommenes Einzelstück seiner in Tönen gefassten Kosmologie hören, gleichzeitig an die Welt vor unserer Tür denken, die von dieser Musik beschämt wird und die ihrerseits diese Musik tagtäglich erniedrigt und beleidigt?

Der Konzertsaal enthebt uns dieser Fragen, da wird die Welt nicht eingeblendet, da stört sie uns nicht und da wollen wir uns nicht von ihr stören lassen. So radikal und unbarmherzig wie im Fall der *Entführungs*-Inszenierung von Calixto Bieto in der Komischen Oper Berlin wurde das Publikum noch nie mit jener größeren Realität konfrontiert, für die das Bordell zur Metapher wird für einen von uns tolerierten und verdrängten Zustand der Welt. Gerade weil es Mozarts wunderbare Musik ist, zu der die Unmenschlichkeiten der Welt plötzlich als ein so greller Kontrast sichtbar gemacht werden, kann man da nicht ausweichen und muss Farbe bekennen – indem man sich schämt. Schämt für die Welt als Bordell der Gewalt, schämt dafür, dass wir eigentlich diese Musik nicht verdient haben – oder sie uns erst noch verdienen müssen. Das laute Geschrei auf der Straße zeigt nur an, wie schwer es uns Mozart macht, seine musikalische Sprache zu verstehen und ihr Zeugnis so ernst zu nehmen, wie es gemeint ist.

¹⁶ Vgl. Ekkehart Krippendorff, Der Tabu-Bruch, in: Komisch. Die Zeitung der komischen Oper Berlin, September-Ausgabe der Spielzeit 2004/2005, S. 5.

Wie den Frieden in Töne setzen?

Seit Jahrhunderten hat die Friedensproblematik, hier verstanden als die Probleme von Krieg und Frieden, bildende Künstler zu einer reichhaltigen Bilderwelt, der sogenannten Friedensikonographie, angeregt.¹ Noch reichhaltiger und vielfältiger sind die literarischen Zeugnisse, in denen, inhaltlich unschwer vermittelbar, die genannte Problematik in Romanen, Novellen, Lyrik und Schauspielen bearbeitet wurde. Wie aber figuriert politischer Frieden in der Musik? Insbesondere wertbeständige, eben als klassisch zu be-

Dieter Senghaas

geb. 1940; Professor für Friedens-, Konflikt- und Entwicklungsforschung am Institut für Interkulturelle und Internationale Studien der Universität Bremen.
Postfach 330440,
28334 Bremen.
tmenge@uni-bremen.de

zeichnende Musik gilt als gegenstandsloseste aller Künste, denn ihr Inhalt seien „tönend bewegte Formen“, wie Eduard Hanslick 1854 in seinem berühmten und einflussreichen musikästhetischen Traktat *Vom Musikalisch-Schönen* schrieb. „Der Komponist dichtet und denkt. Nur dichtet und denkt er, entrückt aller gegenständlichen Realität, in Tönen“, seiner „unübersetzbaren Ursprache“, wie Hanslick betonte. Allein daraus, dass die Tondichter gezwungen sind, in Tönen zu denken, folge schon „die Inhaltlosigkeit der Tonkunst“². Lassen sich also inhaltlich fixierte Vorstellungen der Friedensproblematik und von Frieden im Besonderen gar nicht in Töne setzen?

Werkangebote

Nun ist die strenge ästhetische Theorie, so folgewirksam sie auch war und in gewisser Hinsicht immer noch ist, eine Sache,³ das beeindruckende Werkangebot von Komponisten und Komponistinnen eine ganz andere. Denn das auf die Friedensproblematik ausgerichtete Angebot ist zum einen quantitativ beeindruckend; aber vor allem zeichnet es

sich durch eine erstaunliche thematische Breite aus.⁴

Es gibt nur wenige Werke, in denen sich Vorahnungen über eine sich abzeichnende Katastrophe, den drohenden Krieg, andeuten. Der Krieg selbst ist natürlich vielfach Gegenstand von Kompositionen geworden: manchmal in unbeschwertem Sinne, früher oft in militaristischer Absicht, aber heute vor allem in Werken, die den Willen zum Frieden aktivieren wollen. Die Fürbitte um den Frieden und die Erwartung des Friedens im Krieg sind häufig Gegenstand von Kompositionen gewesen, auch der Dank für den wiedergewonnenen Frieden, allerdings in früheren Kompositionen nicht selten als Dank für gewonnene Siege. Im letzten Jahrhundert standen Kompositionen im Vordergrund, die sich durch einen Trauer- und Klagegestus auszeichnen: Der Krieg erscheint darin als menschenverachtend und inhuman. Im 20. Jahrhundert waren auch Anti-Kompositionen, also vor allem antimilitaristische Musik, die sich auch schon im 17. Jahrhundert, im zeitlichen Umkreis des Dreißigjährigen Krieges, auffinden lässt, besonders eindrucksvoll, ebenso Musik gegen Gewalt, Repression, Tyrannis, Not und Rassismus. Mit der positiven, konstruktiven oder gar affirmativen Darstellung des Friedens tun sich Komponisten schwer, früher nicht anders als heute; dieser Sachverhalt ist kein anderer als in den Geistes- und Sozialwissenschaften, einschließlich der Friedensforschung. Aber solche Versuche gibt es – mit und ohne Textunterlegungen.

¹ Vgl. Wolfgang Augustyn (Hrsg.), PAX. Beiträge zu Idee und Darstellung des Friedens, München 2003.

² Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Wiesbaden 1989²¹, S. 59, 172.

³ Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1994². Besonders erhellend ist der Aufsatz von Jürg Stenzl, „Reinlichkeitsgefühl in Kunstdingen“. „Politische Musik“ – Skizze einer Begriffsgeschichte, in: *MusikTexte*, (1999) 39, S. 48–55.

⁴ Die diesem Beitrag zugrunde liegende topische Gliederung des Werkangebots ist das Ergebnis einer umfassenden Sichtung von ca. 400 einschlägigen klassischen Kompositionen, die von Musikschaffenden in Europa und später auch in Nordamerika zwischen dem Spätmittelalter und heute vorgelegt wurden. Eine ausführliche Darlegung findet sich in meinem Buch *Klänge des Friedens. Ein Hörbericht*, Frankfurt/M. 2001. Dieses Buch findet eine Ergänzung in einer CD-ROM: *Frieden hören!*, hrsg. vom Institut für Friedenspädagogik Tübingen (www.friedenspaedagogik.de). Sie enthält Musikausschnitte, Kommentare und Hintergrundmaterialien zur Thematik.

Dieses Spektrum von Angeboten soll im Folgenden, jeweils mit einigen wenigen Beispielen, illustriert und ausführlicher dargestellt werden.¹⁵

Vorahnungen

Komponisten sind keine Prognostiker des erwartbaren Weltgeschehens, aber sie verfügen gelegentlich, wie auch Kunstschafter auf anderen Gebieten, über ein Sensorium, das ihnen ermöglicht, einer zwar nicht voraussagbaren, aber atmosphärisch erahnbaren und drohenden Katastrophe Ausdruck zu verleihen. Gustav Mahlers *Sinfonie Nr. 6 „Die Tragische“* (1903/05) wäre in diesem Zusammenhang zitierbar, auch Anton Weberns *Sechs Stücke für Orchester, op. 6* (1913) – darin vor allem der Trauermarsch („marcia funebre“), auch der Marsch in Alban Bergs *Drei Orchesterstücke op. 6* (1914) oder der vierte „marcia funebre“-Satz in Béla Bartóks *Vier Orchesterstücke op. 12* (1912) sowie der Mittelsatz im *Divertimento für Streichorchester* (1939) desselben Komponisten; gewiss auch sämtliche Kompositionen von Karl Amadeus Hartmann aus den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts: Man denke beispielhaft an das *Streichquartett Nr. 1* dieses Komponisten aus dem Jahre 1933, in dem die kommende Katastrophe nicht nur erahnt, sondern geradezu antizipierend thematisiert wird.

Natürlich ist im Hinblick auf solche Werke absoluter Musik, denen ein entsprechendes Sensorium oder ein quasiprognostischer Charakter unterstellbar ist, äußerste interpretatorische Vorsicht geboten. Der nahe liegende Einwand, solche Werke auf spätere Weltkatastrophen wie den Ersten und Zweiten Weltkrieg zu projizieren gleiche notwendigerweise immer und fraglos einer Überinterpretation, geht jedoch von der Prämisse aus, es gäbe Informationen über ihre fraglos unzweideutige Interpretation. Aber gerade solche gibt es bei überragenden Kompositionen der genannten Art eben nur in den seltensten Fällen.

Im Übrigen: Auch ohne Neigung des Hörers zu Katastrophenphantasien vermittelt sich Mahlers genanntes Werk wie eine angst-

¹⁵ Neuere Beiträge, in denen die hier zu behandelnde Thematik eingehend bearbeitet wird, finden sich nunmehr auch in: Hartmut Lück/Dieter Senghaas (Hrsg.), *Vom hörbaren Frieden*, Frankfurt/M. 2005.

einflößende Vision. Und Weberns Trauermarsch, der vierte Satz in der zitierten Komposition, macht in gedrängter Zeit und auf beispiellose Weise hörbar, was als Prozess einer unerbittlich eigendynamisch werdenden Eskalationsspirale vielfach beschrieben wurde. Hier kommt zum Ausdruck, was Tolstoi in seiner Kritik an Clausewitz, der seinerseits den Krieg als politisch kalkulierbares und folglich als manipulierbares Instrument begriff, betonte: die letztendlich nicht kalkulierbare und nicht manipulierbare, die sich steigernde und kataklysmisch, also unbeherrschbar werdende Eskalationsdynamik, die unerbittlich in einer Katastrophe mündet. Und dieser Assoziation einer finalen Katastrophe kann man sich insbesondere angesichts des Hörbildes des Marsches von Alban Berg kaum entziehen.

Der Krieg

Martialisch ist der Krieg, und so ist er auch darzustellen. Während des Ersten Weltkrieges komponierte Gustav Holst *The Planets* (1914–1917). Die siebenteilige Komposition setzt mit einem ersten Satz, der allerdings schon vor Beginn des Kriegs komponiert war, ein: „Mars, the Bringer of War“. Die Atmosphäre ist dumpf, der Rhythmus maschinenhaft-eintönig und trommelnd. Die Tonhöhe, völlig eintönig bleibend, steigt an: Man hört regelrecht die Eskalation; die Martialität intensiviert sich. Im 5/4-Takt treibt sie sich atemlos voran, unterstrichen durch Kampfsignale, fanfarisch eingesetzte Trompeten. Da gibt es zwar Einschnitte, die luftig, leicht und fröhlich erscheinen, aber sie sind ohne Beständigkeit. Ein noch mehr hämmernder ostinater Rhythmus kehrt zurück; Harmonien prallen aufeinander. Mit diesem schließlich sich aufdrängenden Klangbild, das über die realistische Darstellung des Krieges als einer unerbittlichen Gewaltspirale eine friedenspolitische Signalwirkung hat, wird hörbar, wie eine Welt sich zuspitzender Dissonanz explodiert und zugrunde geht. Eine solche Eskalationsspirale vermittelt sich hörbar auch in der im Hinblick auf diesen Topos oft zitierten *Sinfonie Nr. 7 „Leningrader“* (1942) von Dmitrij Schostakowitsch, darin im ersten, „Die Invasion“ betitelten Satz.

Stücke dieser Art symbolisieren natürlich eine ganz andere, nämlich eine katastrophen-

trächtige Welt als jene, die sich in der Schlachten-Musik der frühen Neuzeit dokumentiert. Wie einem pedantisch eingehaltenem Wiederholungszwang folgend entfaltet sich in den sogenannten Instrumentalbattalgen das Schlachtengetümmel in Etappen: Morgendämmerung, Weckrufe, Aufmarsch der feindlichen Truppen (jeweils erkennbar über entsprechende musikalische Zitate), Vorrücken der Streitkräfte, die eigentliche Schlacht, Klagen der Verwundeten, dazwischen Durchhalteparolen vermittelt Trompeten und Posaunen, Sieg/Niederlage, Rückzug, Trauer um die gefallenen Soldaten und deren Bestattung, Tanz und Siegesfeier usf. Eine inzwischen wieder gern aufgeführte Komposition ist Heinrich Ignaz Franz Bibers *Battalia* (ca. 1673); dieses Werk ist jedoch nur ein Beispiel von Dutzenden von Angeboten. Es bedurfte eines Beethoven, um diesen Typ von Komposition, wie er im 16., 17. und 18. Jahrhundert gängig war, Anfang des 19. Jahrhunderts auf einen Höhepunkt zu bringen: Bemerkenswert ist, dass *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* (1813) zu seinen Lebzeiten die populärste Komposition Beethovens wurde. Dass historische Urteile und Vorurteile sich in solchen Kompositionen widerspiegeln, ist unausweichlich, so wenn beispielsweise später Franz Liszt in der *Hunnenschlacht* (1857) das Reich des Guten (das Christentum) und das Reich des Bösen (symbolisiert durch die Hunnen als Inbegriff der Barbarei) aufeinanderprallen lässt. Am Sieg des Christentums ist nicht zu zweifeln: Alte gregorianische Chormusik, zunächst überraschend von einer Orgel zögerlich eingeführt, signalisiert ihn. Nach lyrisch anmutenden Abschnitten, die das Schlachtengetümmel vergessen lassen, triumphiert am Ende in der Symbiose von Orchester und Orgel die gute Sache. So auch in Kompositionen, in denen mit politischem oder spirituellem Hintergrund ein Kulturkonflikt, ein „clash of civilizations“, thematisiert wird, beispielsweise in Georg Friedrich Händels *Judas Maccabaeus* (1746) oder Felix Mendelssohn Bartholdys *Elias* (1846).

Komponisten der frühen Neuzeit waren allerdings nicht nur in die Darstellung von militärischen Schlachten verliebt, für die es oft ungewöhnliche Spielanweisungen gab, sondern auch in die kompositorische Inszenierung von „Liebeskriegen“. Der Liebeskrieg (*guerra d'amore*), wie er beispielsweise in den Kom-

positionen von Luca Marenzio, Carlo Gesualdo da Venosa, Claudio Monteverdi oder Biagio Marini seinen Ausdruck findet, das ist ein Krieg per Analogie, ein Rollenspiel: Die Geliebte erscheint dabei als die Festung eines Herzens von Stein, zunächst unnahbar, auch unbezwingbar, eben wie eine militärisch ausgelegte Festung. Entsprechend ist der Liebhaber voll sehnsuchtsvoller Eroberungslust: „Guerra è il mio stato“. Man könnte übersetzen: „Krieg ist mein Gemütszustand“ – wie der Soldat nicht aufhört, sich zu mühen, so ruht der wahre Liebende niemals aus, ehe das Ziel erreicht ist.

Komponisten haben sich in solche Sujets – Schlachten und Liebeskriege – verliebt, weil sie darin ihre kompositorische Virtuosität ausleben konnten, auch weil offensichtlich in der Gesellschaft ein Resonanzboden für solche Darstellung bestand. Die vielen Übertragungen vor allem von Schlachtenmusik in die für häusliches Musizieren verwendbare Klaviermusik belegen den Sachverhalt. Warum wohl wurde um 1800 beim Pianoforte der Janitscharenzug zwecks Nachahmung türkischer Militärmusik so beliebt? Der Gefahr einer Ästhetisierung von Krieg, Kampfgetümmel und Konflikt war in solcher Musik nicht zu entgehen.¹⁶

Fürbitte um den Frieden

Der unerbittliche Rhythmus der Pauke – marschierende Truppen, aufeinanderprallende Militärmaschinerien symbolisierend – kann auch ganz anderes versinnbildlichen: nämlich Angst vor dem nahenden Krieg, auch Abwehr und Protest, also eine Antikriegshaltung, aus der die Friedensfürbitte erwächst. Ein eindrucksvoller Beleg findet sich im „Agnus Dei“ von Haydns *Missa in Tempore Belli* (1796). Diese Komposition, auch „Paukenmesse“ genannt, entstand in bedrängter Zeit: Die französischen Truppen hatten in Italien Sieg um Sieg errungen. Die Geschichtswissenschaft spricht von einem glänzenden Feldzug Bonapartes. Französische Truppen standen in der Steiermark und drohten, weiter vorzurücken. Im „Agnus Dei“ hört man, vermittelt des Einsatzes der Solo-Pauke, den Feind aus der Ferne heranmarschieren. Solange die französische Armee im eigenen Lande

¹⁶ Vgl. Silke Wenzel, Von der musikalischen Lust am Kriegerischen, in: ebd., S. 305–325.

stand, durfte, amtlicherseits befohlen, von Frieden nicht geredet werden. Doch Haydn konnte die Liturgie der Messe nutzen, um nicht nur vom Frieden zu reden, sondern ihn auch mit seinen kompositorischen Mitteln regelrecht zu fordern. Das flehende „miserere nobis“ ist eingebunden in den unerbittlichen Rhythmus der Solo-Pauke; das „dona nobis pacem“ hört sich an wie: „Wir wollen, wir fordern Frieden!“, kraftvoll von Fanfaren unterstützt.

In Beethovens *Missa solennis* (1819–1823) hatte dann Haydns Anliegen eine nach Beethoven nicht wiederholte, wahrscheinlich auch nicht wiederholbare Zuspitzung erfahren: Im „Agnus Dei“ dieser Messe werden, wie wohl an keiner anderen Stelle in der Musikgeschichte, Krieg und Frieden in ihrem antipodischen Charakter als dramatisches Ringen um Frieden und gegen den Krieg thematisiert. Die angsteinflößenden „Kriegsszenen“ fanden zeitgenössische Kritiker regelrecht deplatziert und plädierten für deren Streichung aus der Messe-Komposition und den Aufführungen – welches Unverständnis! Auch in Beethovens „Agnus Dei“ zieht sich letztendlich das Militärisch-Kriegerische zurück. Es entsteht der Eindruck, als ob der Wille zum Frieden und der Frieden selbst über den Krieg gesiegt hätten. Dieser Friede stellt sich aber nicht gefällig, nicht leichthin und schon gar nicht deklamatorisch ein. Er ist in der Komposition das Ergebnis einer dramatischen Auseinandersetzung, von großer Anspannung: Das Ende – Frieden – ist nicht vorstellbar ohne die vorhergehenden Angstschreie und den Blick in die Abgründe, die „timidamente“ darzustellen sind. Und dieser Friede, ganz kurz nur intoniert, dokumentiert sich nicht, wie man vielleicht bei Beethoven erwartet, mit apothetischem Gestus; er bleibt brüchig und hörbar gefährdet, so wie Thomas Hobbes im 16. Kapitel des *Leviathan* (1651) den Sachverhalt beschrieb: „The nature of war consisteth not in actual fighting, but in the known disposition thereto, during all the time there is no assurance to the contrary.“ Beethovens Klangwelt hinterlässt ebensolchen Eindruck: „No assurance to the contrary.“¹⁷

¹⁷ Zur Problematik der Interpretation von Musikwerken am Beispiel der *Missa solennis* vgl. Hartmut Möller, Wie kann Frieden hörbar werden?, in: H. Lück/D. Senghaas (Anm. 5), S. 51–78.

Auch zeitgenössische Komponisten haben diesem Widerstreit zwischen Krieg und Frieden, wie er sich oft in der Friedensfürbitte spannungsvoll dokumentiert, kompositorischen Ausdruck zu geben versucht, so beispielsweise Arthur Honegger in seiner *Sinfonie Nr. 3 „Liturgique“* (1946) oder Antal Doráti in seiner *Sinfonie Nr. 2 „Querela Pacis“* (1985). Im Übrigen gehört die Friedensfürbitte zu jenen kompositorischen Topoi, die seit dem Spätmittelalter quer durch die Musikgeschichte von Komponisten immer wieder aufgegriffen worden sind, allerjüngst u. a. von Katherine Hoover in *Quintet Da Pacem* (1988) und Violeta Dinescu in *Dona nobis pacem* (1987).

Erwartung des Friedens

In inhaltlichem Zusammenhang mit der Friedensfürbitte stehen auch Kompositionen, die mitten im Krieg der Friedenserwartung Ausdruck verliehen. Als 1940 die deutsche Wehrmacht in Frankreich einmarschierte, schrieb beispielsweise André Jolivet eine *Messe pour le Jour de la Paix*. Diese Messe beginnt mit einem depressiv eingestimmten „Alleluja“ – ohne Hoffnungsschimmer, der natürlich angesichts der Ereignisse auch nicht aufscheinen kann. Im Laufe der Messe heitert sich diese trostlose Stimmungslage nur zögerlich auf. Doch am Ende wird noch einmal das „Alleluja“ wiederholt, nunmehr von der Stimme geradewegs euphorisch vorgetragen: Trotz der aktuellen Erfahrung: Hoffnung ist möglich! – das war die Botschaft. Wiederum mitten im Krieg wurde die *Sinfonie Nr. 5* (1943) des Engländers Ralph Vaughan Williams als Inbegriff der Zuversicht empfunden: dass trotz aller Zerstörung und allen Chaos’ schließlich und endlich eine friedliche Ordnung obsiegen werde. Ähnliches wird auch von der Aufführung der *Sinfonie Nr. 5* (1944/45) von Sergej Prokofjew berichtet. Diese Sinfonie begriff der Komponist als ein Dokument des Sieges über die Kräfte des Bösen. Nach Jahren des Krieges und noch im Kriege selbst sollte diese Komposition einen Durchblick auf Frieden vermitteln. Nicht erstaunlich, aber in der Rezeptionsgeschichte kaum beachtet ist die Tatsache, dass nicht nur die genannten Komponisten, sondern auch Arthur Honegger, Francis Poulenc, Harald Sæverud, Zoltán Kodály, Frank Martin, um nur die wichtigsten zu nennen, mit thematisch vergleichbaren

Werken während des Zweiten Weltkriegs und oft unter extrem schwierigen Bedingungen, nämlich der Repression künstlerischer Arbeit in der Folge militärischer Niederlagen, zum Zeitgeschehen Stellung bezogen: das Schicksal ihrer von den Hitler-Truppen geknechteten Nationen beklagend und doch nicht, wie in ihren Werke dokumentiert, ohne Friedenshoffnung.

Dank-Kompositionen

Kam es zum Friedensschluss, so wurde dieser früher, vor allem wenn es sich um einen Siegfrieden handelte, mit Musik gefeiert. Das war die Stunde der Dankgesänge, der Anlass für „Te Deum“-Kompositionen: für Gotteslob zur Feier kriegerischer Erfolge. Besonders mit solchen Kompositionen prägte sich Georg Friedrich Händel in das Gedächtnis seiner Zeitgenossen und auch der Nachwelt ein, so vor allem mit seiner viel gespielten *Feuerwerksmusik* (1749), die im Anschluss an den Frieden von Aachen (1748) komponiert wurde. Marc-Antoine Charpentiers *Te Deum* (1692) war als jubilierende Reaktion auf einen französischen Sieg gedacht: „joyeux et très guerrier“ sollte es aufgeführt werden! Heute ist das orchestrale Vorspiel dieser Komposition der Auftakt zu jeder Eurovisionssendung und hat darin seine Verewigung erfahren – ohne jegliche Erinnerung an kriegerische Siege, aber auch heute noch mit viel Pauken und Trompeten, den „kriegerischen“ Instrumenten von einst, gespielt.

Anders als nach dem Dreißigjährigen Krieg waren nach der erneuten Weltkriegskatastrophe 1945 in den nachfolgenden Jahren „Jubel-Geschrey“-Kompositionen nicht mehr zu erwarten. Dennoch sind Musikwerke entstanden, in die in aller Regel rückblickend nicht nur die Kriegsleiden motivisch einfließen, sondern eben auch die nunmehr erneut mögliche Vision eines Friedens: Darius Milhauds *Sinfonie Nr. 3 „Te Deum“* (1946), Aaron Coplands *Sinfonie Nr. 3* (1946), auch die ganz unter den Vorzeichen von Trauerarbeit sich vermittelnde *Sinfonie Nr. 4* (1946) von Gian Francesco Malipiero wären hier beispielhaft zu nennen. Dmitrij Schostakowitsch entzog sich der Erwartung, das Ende des Krieges mit einer triumphalen Siegesinfonie zu krönen: Komik und Spott, Freude an der Parodie, Ausflüge ins Triviale prägen das Klangbild der

Sinfonie Nr. 9 (1945) – zum Ärger der damaligen Kulturfunktionäre in Moskau.¹⁸

Klagemusik

Das 20. Jahrhundert kannte im Großen und Ganzen und von plakativer Auftragsmusik abgesehen keine triumphierenden musikalischen Reaktionen mehr auf gewonnene Siege. Der Krieg erschien jetzt vielmehr als eine zivilisatorische, gesellschaftliche und menschliche Katastrophe. In den Kompositionen wurden Tod, Trauer und Klage thematisiert. Immer noch aktuell wirken hierbei auch Kompositionen aus dem 17. Jahrhundert, der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, in denen einst den Leiden des furchtbaren, lang anhaltenden mörderischen Krieges Ausdruck verliehen wurde („Friedens-Seufftzer“).

Protest, Trauer, Bewältigung von Schmerz, Verzweiflung, Wut: Das sind Stichworte, die sich im Hinblick auf das 20. Jahrhundert vor allem auf Karl Amadeus Hartmanns Kompositionen, die in diesem Zusammenhang an erster Stelle zu nennen sind, beziehen lassen. Einzelne Kompositionen dieses Komponisten zu nennen wäre willkürlich, denn das gesamte Lebenswerk dieses Künstlers, an dessen 100. Geburtstag in diesem Jahr erinnert wird, richtete sich gegen Diktatur, Gewalt und Krieg, besonders eindrucksvoll das *Concerto funebre für Solo-Violine und Streichorchester* (1939).¹⁹ Andere Komponisten haben Orte extremer Barbarei zum Ausgangspunkt ihrer Kompositionen gemacht: Guernica, Rotterdam, Lidice, Katyn, Auschwitz, Dresden, Hiroshima, aber auch Nanking, eine Stadt, in der japanische Truppen in einem Massaker 300 000 Chinesen ermordeten – eine bis vor kurzem weithin verdrängte Untat, die erst neuerdings ihre Dokumentation (Iris Chang) und ihre kompositorische Bearbeitung (Bright Sheng) erfahren hat.¹⁰

¹⁸ Vgl. Andreas Wehrmeyer, Musik über Krieg und Frieden. Die Siebente, Achte und Neunte Symphonie von Dmitrij Schostakowitsch, in: ebd., S. 147–165.

¹⁹ Vgl. Hanns-Werner Heister, „Ich sitze und schaue auf alle Plagen der Welt . . .“ Karl Amadeus Hartmanns Komponieren gegen Faschismus und Krieg, in: ebd., S. 166–191. Aus Anlass der Erinnerung an den 100. Geburtstag von Hartmann vgl. Ulrich Dibelius (Hrsg.), Karl Amadeus Hartmann. Komponist im Widerstreit, Kassel 2004.

¹⁰ Vgl. Hartmut Lück, Orte des Schreckens. Aufschrei, Empörung und stummes Entsetzen in der

Wenn in den fünfziger Jahren und danach die These formuliert wurde, der Zivilisationsbruch, wie er sich im 20. Jahrhundert in mehrfacher Hinsicht und an mehreren Orten ereignete, sei unverarbeitet geblieben und eine „Unfähigkeit zu trauern“ sei zu diagnostizieren, so gilt diese Beobachtung keineswegs für eine beachtliche Zahl von politisch sensiblen Komponisten. Im Gegenteil: Große ausdrucksstarke, einem breiten Publikum bekannt gewordene Werke von Arnold Schönberg, Paul Hindemith, Benjamin Britten, Michael Tippett, Krzysztof Penderecki, Hans Werner Henze, Luigi Nono, Isang Yun, Klaus Huber und anderen dokumentieren Trauerarbeit, so wie die nach 1933 entstandenen Werke von Karl Amadeus Hartmann solche Trauerarbeit gewissermaßen schon antizipierten, was ihren unvergleichlichen Stellenwert in dieser Hinsicht ausmacht: nämlich eine Trauerarbeit nicht ex post, sondern ex ante!¹¹

Anti-Kompositionen

Ein durch Gewalt, Unterdrückung, Not, Vorurteile, Feindbilder, Nationalismus und Rassismus geprägtes 20. Jahrhundert musste zwangsläufig Abwehr und Protest provozieren, an erster Stelle natürlich antimilitaristische Kompositionen. Dabei könnte gelten: Je subtiler die Darstellung, umso wirkungsvoller das entsprechende Werk. Beispielsweise, wenn in Gustav Mahlers „Revelge“, einem militärischen Weckruf (enthalten in *Lieder nach Gedichten aus „Des Knaben Wunderhorn“*, veröffentlicht 1899), ein verwundeter, sterbender Soldat, von seinen Kameraden liegen gelassen, noch einmal die Trommel rührt und er mit anderen Gefallenen, einer Geisterarmee also, den Feind schlägt und, geisterhaft, das Nachtquartier wieder erreicht: „Des Morgens stehen da die Gebeine in Reih und Glied, sie steh’n wie Leichensteine, die Trommel steht voran, dass sie (das Schätzlein) ihn sehen kann.“¹² Kurt Weill, Hanns Eisler, Paul Dessau und Stefan Wolpe wären in die-

Musik des 20. Jahrhunderts, in: H. Lück/D. Senghaas (Anm. 5), S. 499–518.

¹¹ Vgl. hierzu die Beiträge von Peter Petersen über Hans Werner Henze, von Hartmut Lück über Luigi Nono, von Walter-Wolfgang Sparrer über Isang Yun und von Max Nyffeler über Klaus Huber, in: ebd.

¹² Stefan Hanheide, Erzählungen von nicht mehr zu erreichendem Frieden. Mahlers Musik im politischen Kontext, in: ebd., S. 109–125.

sem Zusammenhang zu nennen. In ihren Kompositionen kommen legitimerweise agitatorische Impulse zum Tragen. Die entscheidende Frage dabei ist nicht: Agitation, ja oder nein, sondern ob es Künstlern gelingt, den agitatorischen Impuls ästhetisch überzeugend zu bearbeiten und zu vermitteln.¹³

Anti-Kompositionen sind politische Werke. Der Sachverhalt ist unleugbar und unüberhörbar im Hinblick auf zahlreiche Werke, die insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gegen Tyrannis, Militärdiktatur, Folter, Polizeiterror, Machtgier, Ausbeutung, Armut und Rassismus und explizit für Widerstand, Revolution und Freiheit verfasst wurden. Widerständiges Gegenwartsbewusstsein zu provozieren ist ihre Absicht. Es sind abgründige Hörbilder, die sich in solcher Musik auftun, vergleichbar den konkret erfahrbaren Abgründen in einer widerwärtigen politischen Realität. Dass die Finsternis von der Herrlichkeit des Lichts künden möge („per aspera ad astra“), ist eine Hoffnung, die angesichts solcher Weltlage viele Komponisten nachweisbar nicht mehr zu teilen vermögen. Und also erwachsen aus Anti-Kompositionen keineswegs notwendigerweise ausdifferenzierte Friedensvisionen, anders als im Motto Michael Tippetts, eines dem Pazifismus zutiefst verpflichteten Komponisten, unterstellt: „The darkness declares the glory of light.“

Frieden auf Erden

Die wirkliche, von Komponisten nicht allzu oft angenommene Herausforderung besteht folglich vor allem darin, trotz aller Widrigkeiten der Zeitläufte der eigenen Vorstellung von Frieden kompositorisch Ausdruck zu verleihen. Das geschieht, falls der Versuch unternommen wird, oft unter Zuhilfenahme von literarischen Zeugnissen, insbesondere von Bibel-Texten und Gedichten, so wenn beispielsweise Arnold Schönberg sich von einem Gedicht Conrad Ferdinand Meyers zu seiner Komposition für gemischten Chor a cappella *Friede auf Erden* (1911) inspirieren ließ. Das Gedicht geht zunächst von der biblischen Friedensverheißung aus; es fährt fort mit der

¹³ Vgl. Albrecht Dümling, Der Krieg als permanenter Anachronismus. Drei Komponisten um Brecht: Hanns Eisler, Kurt Weill und Paul Dessau, in: ebd., S. 126–146.

Klage über deren Vergeblichkeit, um in die Hoffnung, ja die Forderung zu münden, diese Verheißung sei endlich zu erfüllen.

Frieden ohne Worte, ohne Beschriftung der Musik: das ist immer ein kompositorisches Wagnis. In der bereits zitierten Komposition von Gustav Holst *The Planets* folgt auf „Mars, der Überbringer des Krieges“ als zweiter Satz „Venus, die Friedensbringerin“ („the bringer of Peace“): weit ausladend, äußerst feingliedrig orchestriert, auch mit viel Schönklang, in deutlichem Kontrast zum ersten, hämmernd-martialischen Satz. Das sich lyrisch vermittelnde helle Klangbild inszeniert sich über Holzbläser, Hörner, Harfen, über Glockenspiel und die Solo-Violine; die marshaften, martialischen Instrumente des Kopfsatzes – Trompeten, Posaunen – sind in solchem friedlichen Ambiente abwesend, weil deplatziert. Venus vs. Mars: Das war nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in der Musik ein beliebter Topos, neuerdings sogar im transatlantischen Konflikt zwischen den USA und „Alt-Europa“¹⁴.

Hirten- und Schäfermusik vermittelten einst in der Barockzeit einen Inbegriff von Friedlichkeit, so auch pastorale Musik, welche die friedvolle Atmosphäre eines Arkadien ausstrahlt. Neuerdings bewirkt minimalistische Musik den gleichen Effekt: Sie lässt Augenblicke der Beruhigung und Oasen der Stille entstehen und gleitet nicht selten, die Widerborstigkeit der Realität verleugnend, in „Friedenskitsch“ ab, ganz anders als Alban Berg in *Hier ist Friede*, dem fünften der *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg* (1912), einer Lied-Komposition für großes Orchester, jedoch von kammermusikalischer Durchhörbarkeit, in der die Suche nach Inseln des Friedens, hier als Naturfrieden imaginiert, sich kundtut („Siehe, hier sind keine Menschen, keine Ansiedlungen . . . Hier ist Friede! Hier tropft Schnee leise in Wasserlachen . . .“).

Mit Musik Frieden stiften zu wollen kann aber auch auf ganz andere Weise inszeniert werden, beispielsweise wenn Komponisten bewusst unterschiedliche nationale Musikstile

miteinander kombinieren, also in ihren Werken eine Art von interkulturellem Dialog pflegen, um darüber, wie Georg Muffat einst im Vorwort zu seiner Anthologie von gravitischen Concerti in vermischtem Stil (*Florilegium*, 1695) explizit darlegte, zum Frieden beizutragen. Béla Bartók, der ungarische Komponist, hatte keinen sehnlicheren Wunsch, als die Verbrüderung der Völker trotz allem Krieg und Hader zu befördern: „Dieser Idee versuche ich – soweit es meine Kräfte gestatten – in meiner Musik zu dienen; deshalb entziehe ich mich keinem Einfluss, mag er auch slowakischer, rumänischer, arabischer oder sonst irgendeiner Quelle entstammen.“ In seiner *Tanzsuite* (1923) finden sich solche verschiedenartigen Einflüsse unterschiedlicher kultureller bzw. nationaler Stile, gerade auch der Volksmusik. Zeitgenössische Komponisten bemühen sich neuerdings in ihren Werken um einen subtilen „interkulturellen Dialog“, der sich in der innovativen Textur ihrer Werke niederschlägt, so beispielsweise Klaus Huber in *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* (1992/94).¹⁵

Im Hinblick auf die kompositorische Bearbeitung des „Friedens“ war und ist der Beitrag geistlicher Musik von besonderer Bedeutung. Die römisch-katholische Messe, darin vor allem das „dona nobis pacem“ im „Agnus Dei“, wurde nicht selten nicht nur im Hinblick auf dessen liturgischen Stellenwert, sondern auch als friedenspolitisches Zeugnis wahrgenommen. Exceptionell ist die Thematisierung von „Frieden“ in Johann Sebastian Bachs *Messe h-moll* (1733–1748), in deren „Gloria“ der orchestrale und gesangliche Fluss der Lobpreisung Gottes durch eine nicht enden wollende Wiederholung des „et in terra pax“ regelrecht unterbrochen, ja aufgehalten wird. So als ob Bach gegen den Widerspruch der Hörer darauf insistieren wollte: „Ja, es gibt auch eine Ordnung des Friedens auf *dieser* Welt . . .“ – allerdings „hominibus bonae voluntatis“: Friede den Menschen, die guten Willens sind. Und wirken solche Menschen als Friedensstifter, gilt ihnen, gerade auch in der geistlich motivierten Musik, die Seligpreisung: „Selig die Friedensstifter, denn sie werden Gottes Kinder

¹⁴ Die Mars/Venus- (bzw. Hobbes/Kant)-Thematik findet sich propagiert in: Robert Kagan, *Macht und Gegenmacht. Amerika und Europa in der neuen Weltordnung*, Berlin 2003.

¹⁵ Vgl. Max Nyffeler, *Die Urangst überwinden. Zur Dialektik von Befreiung und Erlösung im Werk von Klaus Huber*, in: H. Lück/D. Senghaas (Anm. 5), S. 269–285.

heißen“ (z. B. Orlando di Lasso *Beati pauperes. Beati pacifici*, 1571; César Franck *Les Béatitudes*, 1879; Arvo Pärt *The Beatitudes*, 1990/91). In Antonio Vivaldis *Gloria* (RV 588, nicht zu verwechseln mit dem beliebten und oft gehörten *Gloria*, RV 589) wird fünf Minuten lang hörbar, wie der Frieden („et in terra pax“) vom Himmel herabsteigt – ein weithin unbeachtet gebliebener, faszinierender *locus classicus* geistlicher Friedensmusik. Allerdings: Vivaldis Komposition vermittelt sich als sinnfälliger Ausdruck eines „verdankten Friedens“: als hörbare Botschaft göttlichen Gnadenerweises, gemäß der eigentlich korrekten Übersetzung: „Friede auf Erden den Menschen seiner Gnade“. Friede: Das verlangt letztendlich eine positive Botschaft, auch eine entsprechende Ästhetik. Im vergangenen 20. Jahrhundert stand für ein solches Verständnis fast einzigartig Olivier Messiaens Werk. Gegen den Geist und den Lärm der Zeit wollte Messiaen in antilyrischer Umwelt mit Klangfarben, Rhythmen und Lyrismen – mit „Farben-Musik“ einschließlich vielfarbiger Vogelstimmen aus aller Welt – dokumentieren, dass sich die Schönheit der Schöpfung auch heute offenbart. In dieser Orientierung war sein Verständnis von Frieden, auch sein kompositorischer Beitrag zum Frieden begründet.

Die bleibende Herausforderung

In den Tönen klassischer Musik findet sich die Friedensproblematik vielfältig, hier nur ausschnitthaft und illustrativ darstellbar, bearbeitet. Was Menschen zu verschiedener Zeit in dieser Hinsicht umgetrieben hat – Kriegsängste und die Sehnsucht nach Frieden sowie das gesamte Spektrum von historischen und lebensgeschichtlichen Erfahrungen dazwischen – wird auch in und durch Kompositionen hörbar. Musikwerke dieses Genres haben eine Botschaft – heute mehr denn je eine Friedensbotschaft. Ob sich solche künstlerischen Erzeugnisse jeweils als Kunstwerke bewähren, unterliegt jedoch – darin ist Eduard Hanslick zuzustimmen – einer Beurteilung nach ästhetischen Kriterien, nicht in erster Linie einem politischen Urteil.

Jörg Calließ

Vom ersungenen Frieden in Opernwelten

Hartnäckig hält sich das Vorurteil, in der Oper würden wirre Geschichten geboten, die nicht viel mit Wahrscheinlichkeit und Wirklichkeit zu tun hätten. Zugegeben: Die Gesetze der Wahrscheinlichkeit gelten wenig in der Oper. Oper hat mit Realität offenbar nicht viel zu tun. Sie schafft vielmehr ihre eigene Wirklichkeit, und gerade in ihrer Realitätsferne gewinnt sie als Kunstform einen besonderen Wahrheitsanspruch. Sie ist ein Medium, in dem ausgedrückt und erfahren werden kann, was Worte nicht zu fassen vermögen. Gerade weil der Mensch sich anders als im alltäglichen Leben mitteilt, sein Fühlen und Denken, Reden und Handeln als Gesang vorführt, eröffnet die Oper spezifische Möglichkeiten zur Ergründung und Deutung menschlicher Identität und gesellschaftlicher Realität. Vielleicht sogar der Welt des Politischen?

Jörg Calließ

Dr. phil., geb. 1941;
Studienleiter an der Evangelischen Akademie Loccum, Honorarprofessor für Friedensforschung am Historischen Seminar und am Institut für Sozialwissenschaften der TU Braunschweig.
Am Scheibenstand 1,
31547 Loccum.
Joerg.Calliess@evlka.de

Immerhin handeln viele Opern von Macht und Herrschaft und davon, wie das Zusammenleben der Menschen geordnet und gestaltet wird. Wir erleben Auseinandersetzungen und Konflikte, aber auch das Ringen um Vertrauen und Gemeinschaft, erfülltes Leben und gelingendes Zusammenleben. In welchen Kulissen und hinter welchen Masken die Personen auch immer agieren mögen: Was uns von ihnen erzählt wird, berührt nahezu immer zentrale politische Fragen: Treue und Verrat, Unterdrückung, Ausbeutung und Befreiung, Ordnung und Utopie, Verhältnisse und Verhinderung. Oft geht es um die großen Ideen von Freiheit und Selbstbestimmung, Recht und Gerechtigkeit, um Verstrickung

und Schuld, Gnade und Versöhnung. Und auffällig oft geht es um Frieden.¹ Allerdings wird er kaum als Zustand, als glücklich gelebte Realität vorgestellt.

Immerhin haben in der Barockzeit Komponisten ihrem Publikum häufiger eine Welt des Friedens vorgestellt. Zumeist ist sie in Gefilden angesiedelt, die weit entfernt sind von der Welt, in der die Zuschauer sich auskennen. In idyllisch-ländlichen Szenen wird vorgeführt, wie hier Hirten einträchtig zusammenleben. Die Geschichten sind meist harmlos und schlicht. Es geht um Liebe und Glück und wie beides sich finden lässt. Entscheidend ist nicht die Handlung, die kaum Überraschungen bereithält. Entscheidend ist vielmehr, wie hier in Romanzen und Arien, Duetten, Chören und Divertimenti für Tanzeinlagen eine Aura der Harmonie und des Friedens geschaffen wird. Diese Welten des Friedens sind gleichsam der idealtypische Gegenentwurf zu der Welt, in der und mit der die Zuschauer eigene Erfahrungen haben sammeln können.

Pastoraloper, wie sie im 17. und 18. Jahrhundert so beliebt waren, gibt es im 19. und 20. Jahrhundert nicht mehr. In ein realitätsentrücktes Arkadien sollten die Zuschauer nicht weiter entführt werden. Friedensidyllen wurden nun eher in einem biedereren bürgerlichen Milieu angesiedelt. Das sind nicht mehr die idealtypischen Gegenentwürfe zu einer Welt, deren Unfriede als Problem und ständige Herausforderung empfunden wird; das sind vielmehr selbstzufriedene Affirmationen der spießbürgerlichen Verhältnisse, in denen man es sich so behaglich eingerichtet hat.

Frieden ist freilich in der Oper ohnehin nicht wirklich heimisch. Überraschend oft spielen nämlich die Geschichten, die uns in der Oper erzählt werden, unmittelbar vor, in oder direkt nach einem Krieg. Schon im 17. und 18. Jahrhundert gab es ungezählte

Opern, in denen Krieg herrscht. Ob wir es mit einer Opera seria, mit einer Tragédie lyrique oder mit der Hamburger Bürgeroper zu tun haben – Krieg ist da allgegenwärtig, ein gleichsam natürliches Phänomen. Er ist probates Mittel der Politik. Seine Legitimität wird nicht in Zweifel gezogen. Im Vordergrund der erzählten Geschichten steht meist nicht der Krieg selbst sondern Personen. Um ihre Gefühle und Beziehungen, Händel und Konflikte geht es. Vorangetrieben wird die Handlung durch Hader und Zank, Kabalen, Intrigen, Verrat und eben Krieg. Mit Krieg werden eigene Interessen verfolgt, Streitfälle entschieden und Ziele durchgesetzt. Im Krieg zu bestehen, Mut und Entschlossenheit, Kraft und Geschick zu beweisen, schafft Ehre und Ruhm, Anerkennung und Macht. Im Krieg bewähren sich Männer als Helden. Kämpfen und Siegen wird ihnen zum Sinn des Lebens. Nur als tapfere und erfolgreiche Helden haben sie Anspruch auf Liebe und Glück.

Auch wenn Krieg nicht eigentlich das Thema der Librettisten und Komponisten war, so hat er in den Opern des Barock also doch einen zentralen Stellenwert. Er wird dementsprechend auch vielfältig hörbar. Aufmärsche der Kämpfer und Krieger werden gern für lautstarke und rhythmisch akzentuierte Musik benutzt. Vielfältig erhalten die Kämpfer und Krieger Gelegenheit, sich in virtuoson Musiknummern als Helden vorzustellen. Da machen sie aus ihrer Begeisterung für Streit und Kampf keinen Hehl und singen davon, wie sehr sie danach dürstet, in der Schlacht ihren Mut und ihre Stärke zu beweisen. Nicht selten hören wir zudem Arien oder auch Chöre, in denen zu den Waffen gerufen wird oder mit denen die Kämpfenden ermutigt werden sollen. Für die Geschichte der Oper sind der Untergang des Ancien Régime und der Beginn des Bürgerlichen Zeitalters ein tiefer Einschnitt. Aber der Krieg verschwindet damit nicht etwa von der Opernbühne.

Und so haben wir weiter Gelegenheit, Märsche, Kampfrufe, Kriegsgeschrei und Schlachtenlärm zu hören. Sie klingen nun aber anders. Schon in den Befreiungs- und Revolutionsopern Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts haben die Märsche durch punktierte Rhythmen eine neue, vorwärtstreibende Dynamik. Später werden sie zusehends mit Pathos aufgeladen und nicht selten national eingefärbt. Die Musik für den Aufmarsch be-

¹ Zur weiteren Vertiefung in das Thema vgl. Jörg Caließ, *Flüchtige Töne – Ewiger Frieden*. Fünf Präliminarartikel für die Erkundung der Opernbühne in Absicht auf den Frieden, in: Ulrich Menzel (Hrsg.), *Vom Ewigen Frieden und vom Wohlstand der Nationen*, Frankfurt/M. 2000, S. 575–606; ders., *Frieden ist in der Oper nicht heimisch. Drei Versuche einer Vermessung der Opernbühne in Absicht auf den Frieden*, in: Hartmut Lück/Dieter Senghaas (Hrsg.), *Vom hörbaren Frieden*, Frankfurt/M. 2005, S. 365–410.

gnügt sich nicht länger damit, das Schreiten von Truppen im Rhythmus und Tempo zu regeln. Sie inszeniert den Aufmarsch selbst als bedeutsames heroisches Ereignis.

Auch pathetische Selbstinszenierungen von Helden, Kampfrufe und Kriegsgeschrei gibt es in den Opern des 19. und 20. Jahrhunderts weiter. Hüons heroische Arie in Webers *Oberon* (1826) und Sobinins ähnlich auftrumpfende Arie in Glinkas *Ein Leben für den Zaren* (1836) etwa sind ganz ungebrochene Äußerungen traditionellen Helden- und Kämpfertums. Und wenn Manrico in Verdis *Il Trovatore* (1853) zu den Waffen ruft, hat das mitreißenden und Beifall provozierenden Schwung. In Bellinis *Norma* (1831) sind es gallische Druiden und Krieger, die in schier rasenden Chören nach Krieg schreien, und in *Aida* (1871) reißt der Kampfruf, mit dem der ägyptische Feldherr angefeuert wird, die Äthiopier zu schlagen, gar die äthiopische Sklavin mit.

Spätestens hier wird deutlich, wie wichtig es ist, die jeweilige Eigenart der Musiknummern, in denen wir etwas von Kriegen und Kämpfern hören, genau zu erfassen und zu deuten. Wichtiger dürfte aber noch die Verortung solcher Nummern in der semantischen Struktur der erzählten Geschichte sein. Das erfordert die sorgfältige Beschäftigung mit jeder einzelnen Oper.

Nehmen wir als Beispiel Verdi, einen der wichtigsten Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts. Er hat 26 Opern geschrieben. Nur fünf davon haben nichts mit Krieg zu tun. Aber wie unterschiedlich wird bei Verdi die Frage nach dem Krieg und nach dem Verhältnis von Macht- und Gewaltrealitäten und dem Ringen der Menschen um gelingendes Leben thematisiert!

In *Attila* (1846), *La battaglia di Legnano* (1849) oder *Nabucco* (1842) werden ihm die jeweiligen historischen Stoffe zur Projektionsfläche für ein wie auch immer konkret ausgefaltetes Risorgimento-Anliegen. Die Befreiung, wo nötig durch Kampf, wird in den Mittelpunkt gestellt, wenn auch nicht ausgeblendet bleibt, was dieser Kampf kostet, wie Menschen in ihm und durch ihn leiden, vielleicht gar sterben.

Das ist allerdings weit entfernt von der Rigorosität, mit der Verdi das Thema in *La forza del destino* (1862) behandelt. Zwar gibt es

genug Andeutungen in dem Libretto, um den Krieg, in dem die Geschichte handelt, historisch-politisch zu identifizieren. Aber Kriegsgrund, Kriegsparteien und Kriegsverlauf interessieren den Librettisten Piave und den Komponisten Verdi nicht in erster Linie. Ihr Interesse gilt entschieden mehr den Personen, die sie auf die Bühne bringen: Leonore, Alvaro und Carlo. Von ihnen wollen sie erzählen und davon, wie ihre Schicksale miteinander verknüpft sind. Und doch ist bemerkenswert, wie viel Sorgfalt und Phantasie Piave und Verdi auf die Zeichnung der sozialen und politischen Zusammenhänge verwenden, in denen ihre Protagonisten stehen und auf die sie zu reagieren haben. Dabei zielt ihr Interesse nicht darauf, einen bestimmten historischen Krieg möglichst adäquat abzubilden. Vielmehr setzen sie eine Vielzahl von Mosaiksteinchen zusammen, um das Leben der Menschen, die im Krieg und vom Krieg leben, ohne Romantisierung und ohne Pathos auf die Bühne zu bringen: Wir erleben im 2. Akt, wie die Zigeunerin Preziosilla Kriegsbegeisterung schürt; wir bekommen im 3. Akt ein facettenreiches Gemälde vom Treiben der verrohten Soldateska vorgeführt, die sich durch Spiel, Raub, Prostitution, Saufen und krampfhaftes Fröhlichkeit über die Leere ihres Daseins hinwegtäuscht; wir hören den Schlachtenbericht eines Chirurgen und sehen, wie verzweifelt um das Leben verwundeter Krieger gerungen wird. Und wenn sich schließlich im letzten Akt eine Schar von Bettlern um einen Löffel Suppe aus der Küche des Klosters rauft, erfahren wir, welch grenzenloses Elend und welch äußerste menschliche Entwürdigung der Krieg verursacht hat. Eine wirkliche Beziehung zur Tragödie selbst scheint das alles freilich nicht zu haben. Die Tragödie folgt vielmehr ihrer eigenen Dynamik und entfaltet sich in zahllosen Ungereimtheiten und Unwahrscheinlichkeiten. Und doch ist es dieses Panorama des Krieges, auf das sich die Schicksale der Hauptfiguren gleichsam projizieren. Wenn Alvaro klagt, dass ihm das Leben zur Hölle geworden sei, und wenn Leonora in einem aufwühlenden Gebet um Frieden bittet, dann sind das natürlich Äußerungen von Menschen, die unter ihrem ganz persönlichen Schicksal leiden. Es sind aber auch Stimmen von Geschundenen, die auf dem Leidensweg von Menschen im Krieg zugrunde gehen. Frieden haben sie kaum kennen gelernt, und wenn sie ihn ersehen, denken sie an nichts als an den Tod.

Das Thema, mit dem wir es zu tun haben, wenn in der Oper Krieg herrscht, ist die Spannung zwischen gesellschaftlichen Macht- und Gewaltverhältnissen und der Identität, dem Gefühl, dem Handeln und Leiden von Individuen. Das Thema ist nicht der Krieg selbst, sondern der Mensch im Krieg.

Mag die Welt des Krieges in Opern gelegentlich harmlos dargestellt werden oder aber gar idealisiert und glorifiziert, es fehlt nicht an Werken, in denen die Sinnlosigkeit und der Schrecken höchst eindrücklich werden. *La forza del destino* und *Aida* sind solche Werke, *Les Troyens* (1863) von Berlioz und im 20. Jahrhundert insbesondere Bergs *Wozzeck* (1925) und Bernd Alois Zimmermanns *Die Soldaten* (1965). Die meisten vermeiden plakative Eindeutigkeit, aber sie lassen uns erfahren, dass das Brutale, Zerstörerische, Ungeheuerliche nicht eine singuläre Katastrophe, sondern alltägliche Realität ist. Nicht durch rationale Argumente, sondern durch die Anteilnahme an dem Schicksal derer, die im Krieg und am Krieg leiden, lernen wir: Solange es eine solche Kultur des Krieges gibt, haben Menschen keine Chance auf ein menschenwürdiges Leben.

Wenn wir in den ungezählten Opern, die im Krieg handeln, etwas hören, was in uns ein Bild von Frieden erweckt, dann sind das meist nur kurze Momente. Da wird die Allgegenwart von Streit, Kampf und Krieg für eine wundersame Weile ausgesetzt, lässt sich ein Vorschein des Friedens, den zu schaffen in dieser Welt nicht gelingen will, hören. Solche Momente gab es schon in den Opern des 17. und 18. Jahrhunderts. Ein besonders schönes Beispiel ist die berühmte Arie des *Xerxes* in Händels gleichnamigen Werk (1738). Der Heerführer und Frauenverführer ist von seinen Eroberungen ermüdet und setzt sich unter eine Platane, in deren Schatten er Ruhe und ein bisschen Frieden findet. Bezeichnenderweise steht dieses Larghetto – das in unserer Zeit als Largo Karriere bei sakralen Anlässen macht – in der Tonart F-Dur, die vielfach bei der Zeichnung pastoraler Idyllen bevorzugt wurde. Noch interessanter ist aber die Nähe zu Ton und Gestus, den Händel in *Der Messias* im Duett „Er weidet seine Schafe“ anschlägt. Die Imagination des Friedens ist offensichtlich zugleich verbunden mit der Erinnerung an ein verlorenes goldenes Zeitalter wie mit der Zusage des Evangeliums, dass die

Welt von allen Sünden erlöst würde und dann ein Reich des Friedens errichtet werde.

In den Opern des 19. Jahrhunderts wird in den Momenten, die wir als friedvoll wahrnehmen, auch oft die Nähe des Menschen zur Natur, in der er Harmonie und Ruhe erfährt, ausgemalt. Die christliche Zusage, dass der Heiland die Gerechten in ein Reich des Friedens führen wird, ist darin aber kaum mehr aufbewahrt. Es ist die Natur selbst, die für den Frieden steht und im Menschen eine Reinheit der Empfindung evoziert, ihn Frieden finden lässt. In den Opern von Schubert und Weber finden sich dafür genauso Beispiele wie bei Rossini, Meyerbeer und Berlioz, Donizetti und Verdi, Smetana, Dvořák oder Rimski-Korsakow, ja sogar noch bei Hindemith, Hartmann oder Henze.

Nicht selten werden Bilder des Friedens ganz am Anfang der Opern gemalt. Im weiteren Gang der Handlung müssen wir dann erleben, wie dieser Friede verspielt und zerstört wird. Nirgends ist das eindrücklicher vorgeführt als in der großen Trilogie *Der Ring des Nibelungen* von Wagner. Ganz am Anfang von *Das Rheingold* (1869) lässt uns Wagner gleichsam den Ur-Frieden erleben. Noch ist die Welt heil. Zerstört wird sie durch die Gier nach Besitz und das Streben nach Macht. Davon handeln dann die 17 Stunden, in denen Wagner seine Weltdeutung entfaltet.

Was Frieden einst war oder dereinst sein könnte, lebt aber in den Herzen der Menschen. Und so gibt es in der Oper immer wieder Arien, Ensembles oder Chöre, in denen die Sehnsucht nach Frieden ausgedrückt und um Frieden gebetet wird. Leonoras große Arie „Pace, pace! Mio dio“ in Verdis *La forza del destino* steht genauso dafür wie die Gebete des Dosifej in *Khovanshchina* (1885) von Mussorgsky, Reginas Lied in Hindemiths *Mathis der Maler* (1938) oder die Hoffnungsgesänge des Gefangenen in Dallapiccolas *Il prigioniero* (1949).

Bitten um Frieden und Momente des Friedens in der Oper, mögen sie auch noch so flüchtig und unwirklich sein, sind von wundersamer Kraft. In solchen Momenten gelingt, was nach Schiller vornehmste Aufgabe der Kunst ist: die Vergegenwärtigung und Wiederaneignung eines Ideals, das verloren ging in den Wirren der Menschheitsge-

schichte, eines Ideals, das die Menschen neu ergreifen muss und ihrem Denken und Handeln einen tieferen Grund und einen höheren Sinn geben kann. In der Oper werden dafür nicht Argumente entfaltet und Diskurse geführt. Ihre Botschaft vermittelt die Oper nicht durch die sinnstiftende Macht des Wortes. Es ist die Macht der Musik, die dem Ideal Glanz und Strahlkraft gibt. Sie erreicht das Gefühl, die Seele der Menschen. Darin liegt eine Kraft, die Menschen und Wirklichkeiten verändern kann.

Mögen die Geschehnisse noch so turbulent und verworren sein, die wir in den Opern der verschiedenen Zeiten miterleben, mögen die Konflikte noch so leidenschaftlich ausgetragen werden, mögen Gewalt und Krieg auch noch so allgegenwärtig sein – wenn der Vorhang schließlich fällt, ist das alles meist vorbei. Am Ende herrscht Friede. Aber was für ein Friede ist das? Und – wichtiger noch – wie ist er gewonnen worden?

Die Frage ist leicht gestellt. Aber lässt sie sich beantworten? Gewiss nicht in Verallgemeinerungen. Wir begegnen in der Oper zu allen Zeiten einer Vielzahl von Geschichten, und die meisten sind mehrsinnig und rätselhaft. Wenn gleichwohl nun einige verallgemeinernde Anmerkungen zu den narrativen Schemata gemacht werden, mit denen die Erzählungen in der Oper zu Ende gebracht werden, so geschieht das nur, um zu eigenen Entdeckungen und Erfahrungen in der Welt der Oper anzustiften.

Im 17. und 18. Jahrhundert konnten die Besucher darauf rechnen, dass die Geschichte einen guten Ausgang nimmt. Ja, die Erwartung des Publikums war geradezu darauf fixiert, dass die Konflikte gelöst, Streit und Krieg beendet und Frieden gewonnen wird. In der Frühzeit der Oper war die Handlung allerdings oft so unübersichtlich, dass es eines aus dem Kulissenhimmel einschwebenden Gottes bedurfte, um in der aus den Fugen geratenen Welt Frieden zu schaffen. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts zielten durchgreifende Reformbemühungen darauf, die Handlungsabläufe überschaubar und das Geschehen damit verständlich zu machen.

Zumal in der italienischen „opera seria“ herrscht danach eine rationale, dem Vernunftglauben des Zeitalters verpflichtete Dramatur-

gie. Die Figuren sind auf Grundcharaktere reduziert, mehr Typen als Personen. Der Tyrann, die Liebende, der tapfere Held, die unschuldig Leidende, der böse Verräter, die ehrgeizige Frau sind in allen Verkleidungen dieselben. In der Handlung begegnen sie uns vor allem als Träger bestimmter Affekte. Aber auch die Handlung selbst ist standardisiert. Sie folgt einem klaren Ablaufschema von der Exposition über die Entwicklung und die Peripetie zur Lösung. So durchschaubar die Gefühle der Personen, so vorhersehbar sind ihre Handlungen. Darum sind alle Probleme und Konflikte auch lösbar. Der glückliche Ausgang, das „lieto fine“, ist die natürliche, notwendige Krönung des dramatischen Geschehens.

Ein bevorzugter dramaturgischer Mechanismus zur Beendigung von Zwietracht und Streit und zur Herstellung von Frieden ist die Niederwerfung und Ausschaltung der Widersacher. Häufig werden Feindschaften und Kämpfe auch durch eine Hochzeit beendet. In der Vermählung des jungen Paares begründet sich eine neue Ordnung, in der Frieden herrschen wird und Liebe und Glück blühen können. Bedeutsam für die Stiftung von Frieden in der „opera seria“ ist aber doch etwas anderes: Meist geschieht die Lösung der Konflikte durch den plötzlichen Durchbruch eines der Protagonisten zu größter menschlicher Erhabenheit. Sein Großmut und seine Gnade überwinden die Gräben der Feindschaft und heilen die Wunden, welche die Kämpfe schlugen. Auf sie kann eine Ordnung des Friedens gegründet werden.

Die Fixierung auf den glücklichen Ausgang erklärt sich zum einen aus der engen Verbindung der Oper mit dem festlichen Zeremoniell, wie sie im 17. und 18. Jahrhundert bestand. Irdische und göttliche Gerechtigkeit werden darin parallelisiert, und das feudale Herrschertum wird zugleich legitimiert und verklärt. Das Opernfinale zeigt den Sieg eines moralisch begründeten Tugendbegriffes und entfaltet dadurch normbildende Kraft. Diese Kraft wird in den Dienst einer Stärkung der bestehenden sozialen und politischen Ordnung gestellt. Allerdings dürfte die Fixierung auf den glücklichen Ausgang noch eine andere Quelle haben. Das Urbild des „lieto fine“ ist die Apotheose, die Versöhnung, das notwendige Aufgehen in Harmonie, die nach damals noch gängiger Meinung einfach in der „Natur“ der Töne liegt. Der Friede, der am

Ende der „opera seria“ besungen wird, erwächst aus der Kraft und der Fähigkeit der Musik, Harmonie herzustellen.

In dem Maße, in dem der Absolutismus als Herrschaftsordnung und als Garant von Frieden fragwürdig wurde, verlor das Modell des „lieto fine“ seine Leuchtkraft. Angesichts einer zunehmenden sozialen Differenzierung und Dynamik, angesichts einer fortschreitenden Individualisierung und angesichts der Entwicklung von Selbstbewusstsein und Selbstverantwortung bei immer mehr Gliedern der Gesellschaft konnte das Muster der Friedensstiftung durch die Gnade eines Herrschers, mochte er auch noch so edel und großherzig sein, nicht mehr als Wegweiser für eine unter Konflikten und Kämpfen leidende Welt gelten. So werden denn in den Opern Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts neue Muster entfaltet, nach denen eine Geschichte zum guten Ende gebracht werden kann.

Wie kein anderer hat Mozart sich in seinen Opern auf das Problem eingelassen, dass die traditionellen Vorstellungen über die Bedingungen und Möglichkeiten friedlichen Zusammenlebens nicht mehr taugen. Selbst in den Opern, die noch dem „opera seria“-Modell folgen, macht er deutlich, dass der Zwang zum „lieto fine“ keine Antwort auf das geben kann, was die Menschen entzweit und gegeneinander treibt.

Vor allem in seiner *Commedia per musica Le Nozze di Figaro* (1785) entfaltet Mozart dann gleichsam eine eigene Theorie des Friedens. Wenn wir irgendwo in der Oper eine Auseinandersetzung mit der Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten des Friedens finden, die dem Ernst der Frage gerecht wird und zeitlose Antworten gibt, dann in diesem Werk. Die von Beaumarchais übernommene Ausgangskonstellation ist vorgegeben durch die ständische Schichtung des Ancien Régime. Aber spätestens im Finale des 4. Aktes wird offenbar, dass die auf Ungleichheit gebauten Strukturen dieses Regimes nicht mehr tragen, dass die traditionellen Muster, Ordnung und Frieden zu gewährleisten, nicht länger funktionieren. Der Graf ist nicht mehr der Souverän, der richten und ordnen könnte, und die anderen Personen der Handlung haben längst Selbstbewusstsein gewonnen und sich als autonome Persönlichkeiten entdeckt. Sie sind nicht mehr willens, sich der

Herrschaft des Grafen und seiner Gnade zu unterwerfen. Die Herstellung des Friedens geschieht in dem vielleicht wunderbarsten Finale der gesamten Operngeschichte in einem Versöhnungsgeschehen, das mehr beinhaltet als das Verzeihen von Verfehlungen und einen zeitlich begrenzten Brückenschlag. Hier geht es nicht darum, eine wie auch immer geartete alte Ordnung wieder zu heilen. Hier wird eine neue Ordnung geschaffen, die Ordnung einer versöhnten Beziehung, es wird ein Bund zwischen Menschen geschlossen, die sich in all ihrer Unvollkommenheit und Eigenheit ohne jede Illusion sehen. Und dieser Bund ist offen für andere. Er lebt aus dem Geist der Humanität, die jede Anmaßung von Ungleichheit aufgeben kann. Die Menschen finden in ihm zueinander, indem sie ihre Gefühle wahr und tief zulassen und mitteilen, ehrlich zueinander sind und sich gegenseitig anerkennen. Das Ensemble, in dem die einzelnen Stimmen die von der Gräfin angestimmte Melodie mit spezifischen Abwandlungen aufnehmen und höchst kunstvoll miteinander verwoben werden, hat eine magische Wirkung, die Raum und Zeit zu transzendieren scheint. Manchem mag das nach Utopie klingen. Für Mozart aber ist das Allzumenschliche nicht etwa aufgehoben, sondern ausdrücklich eingebunden. Die Versöhnung, die eine Sozietät der Gleichen schafft, ist bei ihm ein innerweltliches Projekt, das Frieden ganz konkret begründet und trotz aller menschlichen Unzulänglichkeit und über alle Gegensätze und Konflikte hinweg immer wieder erneuern kann.

Ganz anders sieht das Projekt aus, das wenige Jahre nach *Le Nozze de Figaro* auf den Opernbühnen Europas in Mode kam: Einige wenige Jahre lang begeisterte sich das Publikum – zuerst in Frankreich, bald in allen Metropolen Europas – an den Schreckens- und Rettungsopern mit ihrer oft kruden Verbindung von rohem, abenteuerlichem Realismus und kühnem Rettungspathos. Vielleicht wären die Schreckens- und Rettungsopern längst vergessen, hätte nicht Beethoven in *Fidelio* (als *Leonore* 1805 uraufgeführt, überarbeitet 1806 und in der dritten Fassung als *Fidelio* 1814) eine Geschichte erzählt, deren äußerer Handlungsverlauf ganz in dieser Tradition steht.

Der glückliche Ausgang der von Unfreiheit und Unterdrückung handelnden Oper wird

in einem Finale vollzogen, das mit dem Auftritt eines Ministers beginnt und in dem das Aufschließen der Ketten Florestans durch seine Gattin Leonore zu einem tief bewegenden Augenblick gestaltet ist. Dann aber bricht ein Jubel aus, der alle und alles mitreißt. Die individuellen Schicksale gehen auf in dem chorischen Enthusiasmus, der Gattenliebe und Humanität besingt, vor allem aber den Sieg der Idee der Freiheit: Beethovens Musik lässt hier die von seinen Librettisten konstruierte Opernhandlung hinter sich und gestaltet die Raum und Zeit überschreitende Vision einer Hoffnung. Weder Mozarts humanes Projekt eines versöhnenden Friedensschlusses noch Beethovens Ästhetik der Menschheitsbefreiung haben in der Oper des 19. Jahrhunderts Nachfolger gefunden.

Im 19. Jahrhundert werden in den Opern immer Geschichten erzählt, deren innere Spannungen und Widersprüche sich nicht mehr in einem glücklichen Ende auflösen lassen. Ob wir in Bellinis *Il Pirata* (1827) oder *Norma* (1831), Halévy's *La Juive* (1835), Donizettis *Lucia di Lammermoor* (1835) oder *Roberto Devereux* (1837), in Meyerbeers *Les Huguenots* (1836), Verdis *Ermani* (1844) oder *Aida* (1871) gehen, immer erleben wir, dass die Protagonisten den ersehnten Frieden allein im Tod finden können. Die Opernbühne ist nicht länger der Ort, an dem die Idee des Friedens als Möglichkeit, die sich konkret realisieren ließe, vorgestellt wird. Auf ihr werden wir vielmehr mit emphatisch scheiternden Lebenssträumen konfrontiert. Und wir erfahren, dass diese Lebensträume scheitern, weil die sozialen und politischen Verhältnisse ihnen keinen Raum geben.

In vielen Opern des 19. Jahrhunderts steht am Ende nicht nur Sterben und Tod der Protagonisten, sondern gleich die große Katastrophe, der Untergang. Überleben kann die Aussicht auf eine Wendung zum Guten, auf Glück und Frieden im 19. Jahrhundert fast nur im Lustspiel. Bei Wagner bleibt immerhin in der Musik, die nach dem Weltenbrand der *Götterdämmerung* (1876) in einem visionären Epilog von Erlösung spricht, noch die Hoffnung aufgehoben, dass es eine andere Welt geben könnte, in der Menschen in Frieden leben werden. Aber den Mut, eine solche Welt konkret zu denken, wie das Mozart am Ende des 18. Jahrhunderts noch getan hat,

bringt im 19. Jahrhundert kaum einer der großen Opernkomponisten mehr auf.

Im 20. Jahrhundert, im Jahrhundert der Extreme, im Jahrhundert, das durch verheerende Weltkriege, Massenmorde und Genozide geprägt ist, in dem aber auch die Menschenrechte und die Demokratie zunehmend Verbreitung fanden, gibt es weiter viele Opern, die von Ausweg- und Hoffnungslosigkeit geprägt sind. Zwar geht es den Librettisten und Komponisten jetzt oft vor allem darum, das Innenleben der Menschen, ihre innere Bedrängnis und Zerrissenheit oder ihre Entfremdung und Einsamkeit zu erkunden, uns etwas über ihr Unbewusstes und Verborgenes mitzuteilen, aber sie teilen uns meist auch etwas über die Verhältnisse mit, in denen diese Menschen leben. Und nicht selten wird der Unfriede der Welt gespiegelt in der Friedlosigkeit der Figuren und die Friedlosigkeit der Figuren als Quelle der Unfähigkeit zum Frieden entdeckt. Solche Geschichten können keinen guten Ausgang finden.

Aber es gibt im 20. Jahrhundert denn doch wieder Opern, in denen die Geschichten zu einem guten Ende geführt werden. Sie sind freilich oft nicht unverdächtig, konkreten politischen Interessen mehr verpflichtet zu sein als dem Anliegen, eine Welt des Friedens zu entwerfen. Sozialistische Autoren etwa haben zahlreiche Bühnenwerke geschaffen, deren dramaturgische Muster ganz von der Fixierung auf die Befreiung durch mutiges Handeln und entschlossenen Kampf gegen Fremdherrschaft und Unterdrückung geprägt sind. Der glückliche Ausgang ist gesichert, wenn alles niedergeworfen und vernichtet ist, was die Selbstbestimmung der werktätigen Klassen hindern könnte. Ein Leben in Freiheit, Gerechtigkeit und Frieden wird nur genießen können, wer erst einmal zu Aufstand, Revolution und Krieg bereit ist.

Ein ganz anderes Muster für die Herbeiführung eines glücklichen Endes erleben wir in *Der Friedenstag* (1938) von Strauss. Die nationalsozialistische Zensur lobte die darin ausgedrückte heroische Haltung und befand, dass der in der Oper propagierte Pazifismus „auch der Pazifismus des Führers“ sei. Die Oper handelt von der erbitterten Verteidigung einer Festung im 30jährigen Krieg. Als sie kaum mehr zu halten ist, ertönt überraschend mächtiges Glockengeläut, das den Abschluss des

Friedens verkündet. Woher der Frieden kommt, wer ihn ausgehandelt hat, wie er möglich wurde und was das eigentlich für ein Friede ist, erfahren wir in der Oper nicht. Überraschend und unmotiviert bricht er plötzlich aus. Und dann wird er in einem C-Dur gestählten Finale besungen, das etwas affirmativ auftrumpfend Eindeutiges hat. Dieser Friede hat etwas gewaltsam Überwältigendes.

Ob man den Schluss von Brechts/Dessaus *Die Verurteilung des Lukullus* (1949) als befriedigenden Schluss empfinden kann, mag dahingestellt bleiben. Sicher aber ist das Werk eine radikale und musikalisch beredete Abrechnung mit Raubzügen und Kriegstaten. Am Ende steht der Urteilspruch des Totengerichts, der Lukullus und wohl auch den Kriegsverbrechern aller Zeiten gilt: „Ah ja, ins Nichts mit ihm, ins Nichts!“ Die lakonische Archaik des Rhythmus vermittelt den Eindruck eines Weltgerichts.

Mit der Verurteilung von Gewalt, Ausbeutung und Krieg mag Nono sich nicht begnügen. Er erzählt in *Intolleranza* (1960) die Geschichte eines Mannes, der alles zu erleben und zu erleiden hat, was den Menschen im 20. Jahrhundert ein Leben in Frieden verwehrt. Die einzelnen Stationen der Geschichte mögen fast idealtypisch konstruiert und häufig sogar grob plakativ gezeichnet sein. Mit leidenschaftlichem Engagement gestaltet ist aber die politische Identitäts- und Bewusstseinsbildung des Protagonisten. Durch die Solidarität und Liebe seiner mitgefangenen Gefährten findet er Ermutigung und Kraft, den Kampf gegen Intoleranz und Unterdrückung aufzunehmen. Die Oper endet in dem Gefühl des Vertrauens auf etwas Neues, durch das das Verhältnis der Menschen zueinander erneuert, dem Leben ein Sinn und der Welt Friede gegeben wird.

Das utopische Potential der Oper wird so auch von Komponisten unserer Tage gemehrt. Töne für die Hoffnung hören wir etwa auch bei Klebe am Ende seiner hintergründigen Komödie *Jakobowski und der Oberst* (1965), bei Berio in *La vera storia* (1981) oder in Henzes *L'Upupa* (2003). Sie ermutigen uns, den Traum von einem besseren Leben im falschen nicht aufzugeben.

Hartmut Lück

Musik in einem unfriedlichen Zeitalter

Komponisten leben mit ihren Klangvorstellungen nicht zufällig in einer bestimmten Epoche, sondern sind von den gesellschaftlichen und kulturgeschichtlichen Geschehnissen ihrer Lebenszeit nicht zu trennen. Als Ludwig van Beethoven die Schiller-Zeile „Alle Menschen werden Brüder“ komponierte – im Finale seiner *Neunten Sinfonie* (1822–1824) –, konnten er und die begeisterten Hörer der Uraufführung am 7. Mai 1824 in Wien, erfüllt von aufklärerisch-demokratischen Ideen, noch daran glauben, dass dieses Ziel tatsächlich erreichbar sei. Aber schon wenige Jahrzehnte später wich dieser Glaube einer affirmativ-religiösen Weltflucht (Anton Bruckner) oder einem Skeptizismus (später Johannes Brahms), dem die „Durch Nacht zum Licht“-Sinfonik so nicht mehr möglich war; seit der Jahrhundertwende neigte manch ein Komponist eher zu Perspektiven des Zweifels oder gar des Untergangs als zu tönenden Visionen einer friedlichen Welt vereinter Völker. Gustav Mahlers *Sechste Sinfonie* (1903–1904) mit ihren obsessiven Marschrhythmen und ihren alles vernichtenden Hammerschlägen im Finale kündigt eine unheilvolle Zukunft, die des Ersten Imperialistischen Weltkrieges, bereits als klingendes Menetekel an, ebenso wie der gewalttätige „Marsch“ der *Drei Orchesterstücke op. 6* (1914–1915) von Alban Berg.

Hartmut Lück

Dr. phil., geb. 1939; studierte Musikwissenschaft, Slavistik und Germanistik; freier Autor in Bremen. Reinthalerstr. 18, 28213 Bremen.
pinter.lueck@t-online.de

Schlachtenmusik – Todesmusik

Ähnlich verhält es sich mit den früheren Schlachten- und Siegesmusiken, denen die Sphäre des Militärischen als völlig selbstverständlicher Bestandteil der Gesellschaft eingeschrieben war – man denke an Georg

Friedrich Händels *Music for the Royal Fireworks* (1749) oder Beethovens *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria op. 91* (1813); bei den Inhalten dieses Genres erfolgt ebenfalls eine Relativierung, ja Umdeutung, und wiederum ist Gustav Mahler zu nennen, diesmal mit seinen Liedern nach Texten aus der Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn*, aus welcher er bezeichnenderweise zu meist solche Texte auswählte, die den Armen und Schwachen gewidmet sind, darin auch und besonders den einfachen Soldaten als den Opfern militaristischer Hybris: In *Revelge* (1899) geht es um den (im wahrsten Sinne des Wortes) „Kadavergehorsam“ eines Soldaten, der seine toten Kameraden aufweckt, um mit ihnen weiterzukämpfen („Ein Schrecken schlägt den Feind“), bis alle als Totengerippe vor das Haus der Soldatenbraut ziehen; in *Der Tamboursg'sell* (1901) wird das letzte Stündlein eines zum Tode verurteilten Fahnenflüchtigen geschildert. Ersteres ist ein schaurig-gespensischer Marsch-Exzess, Letzteres ein fast stillstehender Trauermarsch voller abgründiger Verzweiflung, der mit im Pianissimo verebbenden Trommelschlägen endet.

Mit Gewalt zu einer „besseren Zukunft“

Es hat dann noch einmal den Versuch einer affirmativen ästhetischen Beschwörung einer besseren Welt gegeben, in den Konzepten des „Sozialistischen Realismus“ der Sowjetunion und ihrer späteren Satellitenstaaten, Konzepte einer Kunst, die auf einem geschmacklichen Mindestniveau den vorgestellten „Massen“ jene bessere Welt zum Klingen bringen sollte, die zur Realität der Hörenden in so merkwürdigem Widerspruch stand. Diese Konzepte scheiterten schließlich an ihren inneren Widersprüchen, nicht nur an ihrer Unglaubwürdigkeit, sondern auch an ihrer ästhetischen Hermetik, dem Stehenbleiben auf einem einmal definierten „Materialstand“ der Musik, formuliert oft von Leuten, die von Musik wenig verstanden und daher in administrative Panik verfielen, als das der abendländischen Musik inhärente Entwicklungsdanken eben diese ästhetischen Grenzen sprengte. Nicht minder sprengend wirkte in diesem Rahmen die Mimikry eines Dmitrij Schostakowitsch, der vielfältige, gelegentlich subversive Wege fand, die doktrinäre Ästhetik zu unterlaufen, etwa in seiner *Zehnten*

Sinfonie (1953), welche die Auseinandersetzung mit Stalin minutiös musikalisch abbildet, oder in der antidiktatorischen Kantate *Die Hinrichtung des Stepan Rasin* (1964). Der Untergang der zum Sozialismus erklärten Ideologie, die sich gleichwohl von den Idealen der Stammväter Karl Marx und Friedrich Engels immer mehr entfernt hatte, beendete auch in aller Stille, aber gründlich die Kunst doktrinen dieser Länder.

Musikalische Trauerarbeit

Die Rückschau auf die Musik des katastrophischen 20. Jahrhunderts bleibt denn auch am allerwenigsten bei solchen Werken stehen, die wie auch immer „etwas Positives“ aussagen wollten, sondern eher beim klingenden Gedenken an eben jene Katastrophen oder bei der Warnung vor ihnen. Die Komponisten, die Eindrücke von oder Angst vor Katastrophen in ihre Musik hineinließen, aber auch viele derjenigen, bei denen dies nicht durch Titel, Text oder Klang gleich eindeutig zu bemerken ist, leisteten „Trauerarbeit“, wollten ihre Hörer nicht auf billige Weise unterhalten, sondern sie nachdenklich machen, im konkretesten Fall aufrütteln. Ohne die Illusion, dass etwa Musik an sich schon gesellschaftliche Veränderungen bewirken könne, wollten sie ihrem Auditorium etwas mitteilen, was mehr war als ein elaboriertes Konstrukt aus Tönen, Klängen und Rhythmen. Dabei sollte „Trauerarbeit“ keineswegs gleichsam mit hängenden Köpfen geleistet werden, sondern man müsse – wie es Bertolt Brecht formulierte – „die Trauer auf eine große Stufe heben und sie dadurch zu einer die Gesellschaft fördernden Sache machen“.

Der Erste Weltkrieg – Frucht des expansionistischen, historisch verspäteten Großmachtstrebens der deutschen Bourgeoisie und parlamentarisch abgesegnet durch die von der SPD-Reichstagsfraktion bewilligten Kriegskredite – öffnete durch seine sinnlosen Materialschlachten und den noch sinnloseren immensen Blutzoll vielen, auch und gerade Künstlern, die Augen, und aus dem Kriegserlebnis heraus entstand die gesellschaftskritische Kunst der zwanziger Jahre, Verhöhnung des Militärs, wie in Hanns Eislers Liedern nach Texten von Kurt Tucholsky, Entlarvung des Kommerzialisierung durch die Opern und Songspiele von Bertolt Brecht und Kurt Weill

(*Dreigroschenoper, Mahagonny*). Aber auch in der „eigentlichen“, der sinfonischen Musik meldete sich Kritik zu Wort: Schon 1914 bis 1916 hatte der Däne Carl Nielsen seine *Vierte Sinfonie* „*Das Unauslöschliche*“ als Protest gegen den Krieg verstanden; „den elementaren Willen zum Leben“ wollte er darstellen, und: „Das Nationalgefühl, das bisher als etwas Hohes und Schönes galt, ist zu einer Art geistiger Syphilis geworden, welche die Gehirne auffrisst und die mit irrsinnigem Hass durch die leeren Augenhöhlen herausgrinst.“ Neben dem großen, spätromantischen Orchester stehen sich hier zwei Paukenbatterien auf dem Konzertpodium gegenüber, die einen rasenden „Kampf“ ausfechten, sich aber schließlich zum versöhnlichen E-Dur des Orchesters vereinen. Dies ist nicht nur Nielsens Meisterwerk, sondern ein großartiges humanistisches Kunstdokument an der Schwelle eines Zeitalters des Schreckens.

Faschismus, Zweiter Weltkrieg und Holocaust

Konnten sich Formen kritischer Musik in der Weimarer Republik in einem weiten Spektrum eines widersprüchlichen kulturellen Diskurses entfalten, so endete dies abrupt mit dem Machtantritt der Nationalsozialisten 1933. Die als „entartet“ und „undeutsch“ schon lange vorher in der NS-Presse verfemten Komponisten verließen Deutschland, da ihre Werke nicht mehr aufgeführt werden durften und sie um ihr Leben fürchten mussten; ausgerechnet Arnold Schönberg, der sich gar nicht politisch verstand, gehörte zu den hellsichtigen Ersten, die gingen. Aber es gingen keineswegs nur die „rassisch“ Verfolgten, sondern auch zum Beispiel Paul Hindemith oder der Dirigent Fritz Busch, und Karl Amadeus Hartmann verbarrikadierte sich in der inneren Emigration, ließ seine Werke nur im Ausland erklingen und boykottierte jahrelang den von der „Reichsmusikkammer“ geforderten „Ariernachweis“. Stattdessen komponierte er *Miseræ* (1933–1934), eine sinfonische Dichtung zum Gedenken der ersten im KZ Dachau ermordeten Häftlinge – die erste dezidiert antifaschistische Komposition überhaupt. Die Widmung lautet: „Meinen Freunden, die hundertfach sterben mussten, die für die Ewigkeit schlafen – wir vergessen Euch nicht (Dachau 1933–1934)“; die Uraufführung beim Festival der Internationalen

Gesellschaft für Neue Musik 1935 in Prag war ein großer Erfolg.

Faschismus, Zweiter Weltkrieg und „Shoah“ – die „Vernichtung der jüdischen Rasse in Europa“, wie es Adolf Hitler schon lange vor Ausbruch des Krieges angekündigt hatte – haben nicht nur todesmutigen politischen Widerstand herausgefordert, sondern auch Künstler, hier Musiker, zu Widerstandsaktionen bewegt. Dazu gehören solche aktuell „handhabbaren“ Werke wie die Lieder für die Internationalen Brigaden im Spanischen Bürgerkrieg, die Hanns Eisler, Paul Dessau und andere schrieben, aber auch Eislers *Deutsche Sinfonie* (1935–1939, ergänzt 1947/1957) nach Texten von Brecht für Soli, Chor und Orchester, eine „Volksrede an die Menschheit“ aus dem Geiste Beethovens. Das Werk konnte allerdings erst lange nach Ende des Krieges aufgeführt werden, passte dann aber auch in eine kulturelle Landschaft, der die künstlerische Aufarbeitung der jüngsten Vergangenheit innerstes Anliegen war. In dieser Zeit entdeckte man hierzulande auch solche Komponisten wie Luigi Dallapiccola, der den italienischen Faschismus des „Duce“ schon länger hatte erdulden müssen und bereits seine *Canti di prigionia* für Chor und Orchester (1938–1941), Kerkergebete historischer Persönlichkeiten kurz vor ihrer Hinrichtung, sowie die Oper *Il Prigioniero* („Der Gefangene“, 1944–1948) – Inquisition als Symbol des zeitlosen Terrors – geschrieben hatte.

Orte des Schreckens

Das unfriedliche Zeitalter des internationalen Faschismus brachte mit seinen gezielten, planmäßigen Tötungen politisch oder „rassisch“ Missliebiger eine neue, blutige Qualität in das politische Geschehen ein: die „Orte des Schreckens“, konkrete Örtlichkeiten des Terrors, der Gewalt und des Holocaust. Dazu gehören nicht nur KZs und Gefangenenlager, sondern auch die als „Vergeltung“ zerstörten Orte wie Lidice in der Tschechoslowakei oder Warschau nach dem Aufstand, die Orte „Verschwundener“ wie Katyn, aber auch Hiroshima, dessen Bevölkerung das Opfer des ersten Atombombenabwurfs wurde. Schon während des Krieges schrieb Bohuslav Martinu, im amerikanischen Exil lebender tschechischer Komponist, sein Orchesterstück

Památník Lidicím („Denkmal für Lidice“, 1942–1943), nachdem der Racheakt der Nazis an der Bevölkerung von Lidice, als Vergeltung für das Attentat auf den „Reichsprotektor“ und SS-Obergruppenführer Reinhard Heydrich, bekannt geworden war.

Während die unmittelbare musikalisch-künstlerische Gegenaktion zu Geschehnissen und Orten des Schreckens eher die Ausnahme darstellt, nicht zuletzt aus rein praktischen, aufführungstechnischen Gründen oder wegen der politischen Unterdrückung, die eben Darbietungen solcher Werke schlicht nicht zuließ, ist die künstlerische Aufarbeitung solcher Ereignisse Jahre oder gar Jahrzehnte später, im Zusammenhang auch gesellschaftlicher Kritik und Selbstkritik, fast die Regel; künstlerische Äußerungen wie zum Beispiel Claudio Abbados und Maurizio Pollinis „Konzerte gegen den Faschismus“ in Italien verstanden sich aus dem Beweggrund der Kritik am vergangenen Faschismus wie als Warnung vor einem zukünftigen. Gleiches gilt für unzählige politisch zu interpretierende Werke der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die sich häufig auf zurückliegende Ereignisse beziehen und mit ihren ästhetischen Mitteln dazu beitragen wollten, ein erneutes Entstehen von Gewaltherrschaft, Krieg und Faschismus zu verhindern.

Das Vermächtnis eines toten Dichters

So schrieb etwa Luigi Nono sein *Epitaffio per Federico García Lorca* für Solostimmen, Chor und Orchester (1952–1953) siebzehn Jahre nach der Ermordung García Lorcás durch Franco-faschistische Militärs, aber trotzdem zu einem historisch nicht zufälligen Zeitpunkt der Nachkriegszeit, als man weltweit begann, das dichterische Werk García Lorcás zu rezipieren. „Dieser wunderbare Andalusier, der ‚wie ein schwarzer Blitz‘, ewig frei, heute noch von Stadt zu Stadt, von Dorf zu Dorf und von Tür zu Tür geht und von der Liebe, der Freude und dem Stolz eines Volkes singt, ist für uns Junge ein Meister, ein Freund, ein Bruder, der uns den wahren Weg weist, auf dem wir mit unserer Musik Mensch unter Menschen sein können“, schrieb Nono in einem Kommentar zur Hamburger Uraufführung, und er bezeichnete damit auch jene ungeheure Wirkung des spanischen Dichters auf Künstler verschiedener Sparten, die bis

heute anhält. Nonos *Epitaffio* lässt denn auch die Kampf- und Schreckensmomente der zugrunde liegenden Gedichte García Lorcás und Pablo Nerudas ebenso Klang werden wie die friedliche Abendstimmung eines einsamen Liebenden in einer vom Faschismus unberührten Landschaft, Rückblick und utopische Vision gleichermaßen.

Eine ähnliche klangliche Antithese kennzeichnet auch das unmittelbar folgende Werk Nonos *La victoire de Guernica* (1954) für Chor und Orchester nach einem Gedicht von Paul Éluard; die dem heimtückischen Angriff der deutschen „Legion Condor“ 1937 zum Opfer gefallene baskische Stadt bewegte Nono nicht nur zu einer dramatisch-kämpferischen Musik, sondern auch, ganz im Sinne der Bildlichkeit des zugrunde liegenden Gedichtes, zu Klangbildern des Friedens und der Unschuld. Dies ist übrigens ein Gesichtspunkt, der bei der Betrachtung des „Politikkomponisten“ Luigi Nono oft übersehen wird: Natur, Meer, Weinberg, Liebe sind als lyrische Bilder integraler Bestandteil seines Oeuvres und rufen auch bestimmte, immer wiederkehrende Klänge hervor – Harfe, Vibrafon, Marimbafon, leise angeschlagene Hängende Becken, aber auch die unbegleitete menschliche Stimme in einer fast Verdi'schen Kantabilität stehen für jenen Frieden ein, der für Nonos Zeit und leider auch für unsere immer noch „ungekommen“ ist, um ein Wort von Ernst Bloch aufzugreifen.

Aufarbeitung und künstlerische Kommentare

In der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Hitler-Faschismus und der „Shoah“ stellen die sechziger Jahre eine wichtige Epoche dar. Hier trafen mehrere Ereignisse und Tendenzen zusammen, um solche Kunstwerke entstehen zu lassen: zum einen der Auschwitz-Prozess in Frankfurt/Main und der Prozess gegen Adolf Eichmann in Jerusalem, zum anderen das Aufbegehren der jungen Generation gegen das Totschweigen und gegen die unbegreifliche Karriere schwerstbelasteter Nazi-Größen in der Bundesrepublik (wie der Kommentatoren der „Nürnberger Gesetze“ Hans Globke und Theodor Maunz), schließlich aber auch die Rezeption des dichterischen Werkes von Paul Celan gerade bei Musikern, die sich zudem durch häu-

fig musikalische Titel bei Celan besonders herausgefordert fühlten (*Todesfuge*, *Engführung*), aber nicht minder durch die tief bewegende sprachliche Kraft, mit der Celan, selbst eher zufällig dem Holocaust entronnen, das Thema der Judenverfolgung in lyrische Bilder presste (*Tenebrae*, *Psalm*). Mit seiner oft als esoterisch missverstandenen, gleichwohl hoch politischen Dichtung wurde Celan zum neben Bertolt Brecht meistvertonten deutschen Lyriker des 20. Jahrhunderts; Komponisten wie Tilo Medek, Peter Ruzicka, Detlef Heusinger, aber auch in England Harrison Birtwistle vertonten die *Todesfuge*; das lange Gedicht *Engführung* wurde von Aribert Reimann als Klavierlied, von Paulheinz Dittrich als großformatiges, fast abendfüllendes Werk für Stimmen, Chor, Orchester und Tonband vertont.

Den Frankfurter Auschwitz-Prozess formte Peter Weiss zu einem dokumentarischen Theaterstück *Die Ermittlung*; dazu schrieb Luigi Nono eine elektronische, aus Aufnahmen menschlicher Stimmen entstandene Bühnenmusik, aus welcher er später eine eigenständige Komposition extrahierte: *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* („Gedenke, was man dir in Auschwitz tat“, 1965). Zwei Jahre später komponierte der Pole Krzysztof Penderecki sein *Dies Irae*, *Oratorium zum Gedenken der in Auschwitz Ermordeten* für Soli, Chor und Orchester nach Texten aus Psalmen sowie von zeitgenössischen polnischen und französischen Dichtern. Elemente seines schon früher entwickelten, geräuschnahen Klangfarbenstils und solche der oratorischen Tradition, wie sie auch schon seine *Lukas-Passion* (1963–1965) bestimmt hatte, kennzeichnen dieses Werk, das beim „Warschauer Herbst“ 1967 erklang.

Die unmittelbarste und auch musikalisch faszinierendste künstlerische Antwort auf die Judenverfolgung durch die Nazis entstand bereits 1947, und es war wiederum ausgerechnet der „unpolitische“ Arnold Schönberg, der sie verfasste: Sein Werk *Ein Überlebender aus Warschau* für Sprecher, Männerchor und Orchester nach Texten aus Berichten über den Aufstand im Warschauer Getto macht den Widerstand auch musikalisch höchst eindrucksvoll sinnfällig. Der Bericht wird in englischer Sprache gesprochen, die Worte des deutschen Feldwebels erklingen in einem berlinerisch gefärbten Deutsch, und wenn dieser

das Abzählen fordert und zur Eile hetzt, gehen die Zahlenrufe der Häftlinge plötzlich in ein altes jüdisches Gebet in hebräischer Sprache über, trotzig intoniert vom Männerchor: „Shema Jisroel adonai elohenu...“ („Höre, Israel, der Ewige, unser Gott, ist ein einiges ewiges Wesen...“) – die Musik selbst wird hier zum Akt des Widerstandes. Selten ist es so wie in diesem, nur gerade sieben Minuten langen Werk gelungen, Klang und politische Aussage derart schlüssig in Kongruenz zu bringen.

6. August 1945

Der Terror der Krieg führenden Parteien gegen die Zivilbevölkerung gehört seit Urzeiten zu den traumatischen Erlebnissen aller, die als so genannte „Zivilisten“ Kriege miterlebt haben. Es geht dabei nicht nur um den „Kollateralschaden“ einer plündernden, mordenden und schändenden Soldateska, sondern um den auf höchster Ebene geplanten psychischen Effekt der Demoralisierung des jeweiligen Gegners. Nur so ist eine militärisch sinnlose Aktion wie der erste Atombombenabwurf auf die japanische Stadt Hiroshima am 6. August 1945 zu erklären: Die Amerikaner wollten so den Tenno zur Kapitulation bomben – was sie auch tatsächlich erreichten. Aber um welchen Preis!

Dieser Preis, hunderttausende Tote noch nach Jahrzehnten durch die Nachwirkung der Atomverstrahlung, ist nicht nur in der politischen Publizistik immer wieder diskutiert worden, sondern auch in der Kunst. Das bis heute bekannteste Musikstück zu diesem Thema schrieb 1961 Krzysztof Penderecki. Sein Werk für Streichorchester hieß ursprünglich einfach *8'37"*, eine reine Angabe der Dauer. Aber die psychische Wirkung der zu Geräuscherzeugern verfremdeten Streichinstrumente war nach der ersten Aufführung derart unmittelbar, dass der Komponist einen anderen Titel wählte: *Threnos für die Opfer von Hiroshima*. Was hier musikalisch erklingt, ist, trotz der undefinierbaren Geräuschanteile, keineswegs eine naturalistische Schilderung des 6. August – so deutlich waren die sehr hoch fliegenden Maschinen in Hiroshima gar nicht zu hören –, sondern eine Sublimierung von seelischen Befindlichkeiten zu einer strukturell durchorganisierten künstlerischen Aussage.

Luigi Nonos *Canti di vita e d'amore – Sul ponte di Hiroshima* (1962) ist ähnlich sublimiert, wenn auch natürlich in einem gänzlich anderen Stil. Der auf Hiroshima bezogene Text von Günter Anders wird gar nicht vertont; die Musik kommentiert ihn, der nur in der Partitur bzw. im Programmheft nachzulesen ist. Ein abendfüllendes Oratorium schrieb der in Hiroshima geborene Japaner Toshio Hosokawa mit *Voiceless Voice in Hiroshima* (1989–2001); zeitgeschichtliche und dichterische Texte, u. a. wiederum von Paul Celan, sowie Worte aus der lateinischen Totenmesse liegen dem Werk zugrunde, das europäische Avantgarde und japanische musikalische Traditionen vereint und mit seiner ökologischen Perspektive Vergangenheit und Gegenwart verbindet.

Auf einen weniger bekannten Schauplatz des Zweiten Weltkrieges im Fernen Osten führt ein Werk des in den USA lebenden Chinesen Bright Sheng: *Nanking! Nanking! Eine Threnodie für Orchester und Pipa* (1999–2000). Das Werk ruft die Erinnerung wach an den Dezember 1937, als japanische Invasionstruppen die damalige chinesische Hauptstadt Nanking besetzten. Das in den Wochen danach stattfindende Massaker an der Zivilbevölkerung gehört zu den entsetzlichsten Greuelthaten der daran ja durchaus nicht armen Kriegsgeschichte der Menschheit: Massenmorde, Wettköpfen zur Belustigung der japanischen Soldaten und Massenvergewaltigungen forderten an die 300 000 Opfer. Auf eine Entschuldigung der japanischen Regierung, vergleichbar der bewegenden Geste Willy Brandts in Warschau, warten die Chinesen noch heute. Bright Sheng schrieb eine etwa halbstündige, vielfarbige Komposition, die gleichsam das Leben und Leiden Nankings schildert, wobei die chinesische Kurzhalslaute Pipa als Soloinstrument hier ein Individuum darstellt, das überlebt, um an die Menschlichkeit wenigstens der Nachwelt zu appellieren.

Das Unrecht unter der Sonne

Ebenfalls in die sechziger Jahre gehören die hier interessierenden Werke von Bernd Alois Zimmermann, der in mehreren großformatigen Kompositionen auf seine unfriedliche Zeit reagierte. Seine Oper *Die Soldaten* (1957–1965) nach dem „Sturm und Drang“-

Dichter Jakob Michael Reinhold Lenz ist ein zeitloses Menetekel über die Zerstörung menschlicher Beziehungen durch Militär und Krieg und in seiner Bühnentechnischen Avanciertheit eines der bedeutendsten Musiktheaterwerke des 20. Jahrhunderts. Im *Requiem für einen jungen Dichter* (1967–1969) bezieht Zimmermann außer den Worten Konrad Bayers, um den es im Titel geht, auch zeitgeschichtliche Texte und Originaltonaufnahmen in ein weites klangliches Tableau ein, dem er seine innerste Bedrängnis anvertraut und das am Schluss im verzweifelten Aufschrei „Dona nobis pacem“ kulminiert. *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* (1970) untertitelte Zimmermann als „Ekklesiastische Aktion“ für zwei Sprecher, Basssolo und Orchester; die Texte stammen aus dem „Prediger Salomo“ und aus Dostojewskis „Großinquisitor“. Das zutiefst pessimistische Werk endet mit einem Zitat aus Johann Sebastian Bachs Kantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* als dem letzten Kommentar des Komponisten zu seiner unfriedlichen Zeit. Zimmermann beging wenige Tage nach Beendigung dieses Werkes Selbstmord.

Ein weiteres, rein instrumentales Werk Zimmermanns ist geeignet, seine Ansicht über die Bedrohung der Kultur durch Gewaltherrschaft und Kommerzialisierung zu dokumentieren: die *Musique pour les soupers du Roi Ubu* (1966). Der Titel ist eine Anspielung auf die *Concerts pour les soupers du Roi* des Barockkomponisten Michel Richard Delalande, hier aber bezogen auf die Figur des Putschgenerals Ubu aus dem gleichnamigen Drama von Alfred Jarry. Das mehrsätziges Werk, gedacht als „ballet noir“, enthält keine einzige Note von Zimmermann selbst, sondern ist eine Zitatcollage, damit die unterschiedslose Verwurstelung von Kulturgütern in einer auf Gewalt gegründeten Gesellschaft demonstrierend. König Ubu hat die Intellektuellen und Künstler zu einem Staatsbankett geladen, um sie danach durch eine Falltür in den Keller zu befördern, wo der Henker bereits wartet. In diesem Finale – „Marche du Décervelage“ („Marsch der Gehirnerquetschung“) – wird, kritisch-selbstkritisch, in einer Weise mit der Musik in der Gesellschaft abgerechnet, wie sie gnadenlos kaum vorstellbar ist: Der Anfangsakkord aus dem *Klavierstück IX* von Karlheinz Stockhausen wird 631-mal angeschlagen, dazu erklingen als Zitate der höhnische „Marche au supplice“

(„Gang zum Richtplatz“) aus Hector Berlioz’ *Symphonie fantastique* und der „Walkürenritt“ aus Richard Wagners *Ring des Nibelungen*, in der NS-Zeit Begleitmusik des Reichsrundfunks zu Siegesmeldungen von Stuka-Angriffen, das Ganze grundiert durch einen monotonen, immer lauter werdenden Schlagzeugrhythmus. Es gibt wohl nur wenige Musikstücke, die ihren nicht kulinarischen Charakter derart provokativ herausschleudern wie dieses – fast ein Autodafé der Musik überhaupt.

Aus der „bleiernen Zeit“

Hans Werner Henze hat zwar 1953 der hermetisch sich in den „Darmstädter Ferienkursen“ abkapselnden jungen deutschen Avantgarde den Rücken gekehrt und sich nach Italien aufgemacht, wo er heute noch lebt; die Abneigung war gegenseitig, denn man warf ihm geschmäckerlichen Romantizismus vor. Dennoch ist Henze durchaus nicht bei der Suche nach einem neuen Wohlklang stehen geblieben, sondern hat sich zunehmend als künstlerischer Chronist politischer Zustände verstanden, was sich auch in einer Reihe von Werken niederschlug. Sein Liederzyklus *Voices* (1973) für zwei Stimmen und Ensemble testet mit einer weiten Palette die Möglichkeiten des politischen Liedes als Reflex auf die Arbeiterkampfmusik der Weimarer Republik wie auch auf kulturelle Anregungen der eigenen Zeit und Umwelt. Die (nach einem Wort Friedrich Hölderlins) „bleierne Zeit“ am Ende der siebziger Jahre mit Berufsverboten, Rasterfahndung und Nato-Doppelbeschluss verarbeitete Henze in seiner für die Berliner Philharmoniker geschriebenen *Siebenten Symphonie* (1982–1983), deren Finalsatz nach des Komponisten eigenen Worten inspiriert wurde durch Hölderlins berühmtes Gedicht *Hälfte des Lebens* – in aller poetischen Bildmächtigkeit doch ein Kassiber politischer Anklage, schon damals. Die 1995 bis 1997 entstandene *Sinfonia N. 9* für Chor und Orchester stellt sich ganz bewusst der Tradition einer „Neunten“, aber den weltumarmenden Ausruf Schillers und Beethovens ersetzt Henze durch eine Textmontage nach dem Roman *Das siebte Kreuz* von Anna Seghers, Beschreibung einer Flucht aus einem Nazi-KZ, und widmet sein Werk „Den Helden und Märtyrern des deutschen Antifaschismus“. Henze hat sich des Pathos

nie geschämt, in einem unmittelbar wirkenden Klanggemälde von etwa der gleichen Länge wie Beethovens „Neunte“.

Kunst ohne Visionen?

Oft wurde in der politischen Publizistik hinsichtlich der letzten etwa fünfzehn Jahre konstatiert, es gebe keine Visionen und keine gesellschaftlichen Perspektiven mehr. Ein Grund dafür ist sicherlich der Untergang der ohnehin schon ideologisch maroden sozialistischen Länder, der Wegfall der gesellschaftlichen Alternative, wie unbefriedigend sie auch immer schon gewesen sein mag. Ein anderer dürfte in der stillschweigenden Kapitulation der politischen Klasse vor der wirtschaftlichen „Globalisierung“ zu sehen sein – in diesem Kontext internationaler Verflechtungen und Kapitalflüsse haben es gesellschaftliche Alternativen schwer. Die Sphäre der Kunst reflektiert diesen Zustand durch das starke Abnehmen politisch-agitativer künstlerischer Äußerungen, die als ohnehin sinnlos erscheinen.

Dennoch entstehen Werke, die vermittels eines poetischen Bildes und daraus entwickelter Klangvorstellungen durchaus kritische Aussagen transportieren. Ein solches Werk ist *El Dorado* (1991) für Orchester des Amerikaners John Adams. Unbeabsichtigt, aber umso treffender hat es etwas mit dem 500. Jahrestag der Entdeckung Amerikas 1492 zu tun: Das etwa halbstündige Werk besteht aus zwei Sätzen „A Dream of Gold“ und „Soledades“ („Einsamkeiten“). Adams hatte zunächst die visuelle Vorstellung zweier kontrastierender Gemälde, zweier identischer Landschaften, von denen die eine von Menschen bevölkert ist, die andere aber menschenleer. Der 1. Satz stellt das Streben nach Gold und Reichtum in einem langgezogenen Orchesterrescendo dar, das schließlich in einem kakophonischen „Overdrive“ kulminiert und zusammenbricht, eine Maschinerie des Schreckens, angerichtet vom Menschen im ursprünglichen „Garten Eden“. Der 2. Satz zeigt danach die Natur in selbstgewisser Ruhe, ohne die zerstörerischen Kräfte des Menschen. Das Ganze ist die Musik einer ökologischen Katastrophe, die durch das beschauliche Gegenbild des 2. Satzes nicht etwa gemildert wird, denn „Soledades“ ist eine Welt ohne Menschen. Hier hat die Natur „zurückgeschlagen“.

„Musik in einer unfriedlichen Welt“ ist nicht identisch mit „Musik des 20./21. Jahrhunderts“. Hier wurde lediglich jene Musik dargestellt, die mehr oder weniger deutlich den unfriedlichen Charakter ihrer Zeit reflektiert. Im Grunde tut das zwar jede Kunst, wie auch immer vermittelt, in historisch gewachsenen Klangsymbolen, in unterschwelligem emotionalen Befindlichkeiten, in Strukturanalogien – auch ohne den ausdrücklichen verbalen Hinweis in Titel oder Text. In Béla Bartóks *Divertimento für Streichorchester* (1939) sind, trotz des unterhaltsamen Titels, Momente von Bedrohung, etwa im 2. Satz, ebenso hörbar wie in Helmut Lachenmanns *Mouvement* (– vor der Erstarrung) (1982–1984) die Existenzangst des zum Käfer mutierten Menschen aus Franz Kafkas bekannter Erzählung *Die Verwandlung*, die Lachenmanns Werk inspirierte. Selbst so „abstrakte“ Gattungen wie Streichquartette oder Klavierstücke tragen oft verschlüsselte Botschaften in sich; dennoch ist die Darstellung der von unfriedlichen Zeiten sprechenden Kompositionen nicht als umfassende „Musikgeschichte“ gemeint. Es sind eher Schnittpunkte geschichtlicher wie kulturgeschichtlicher Einflussnahmen unter einem bestimmten Blickwinkel der Betrachtung.

Des Weiteren ist mit der Konstatierung, ob Momente von gesellschaftlicher Wirklichkeit in der Musik abgebildet werden oder ob dies gerade nicht oder nicht direkt der Fall ist, keinerlei Wertung verbunden. Eine Wertung kann sich niemals aus der politischen Botschaft oder Implikation herleiten, sondern einzig aus der ästhetischen Stimmigkeit, die als solche wiederum das Ergebnis vielfältiger künstlerischer und kulturgeschichtlicher Entwicklungen ist. Das Kunstwerk ist in erster Linie Kunstwerk, und nur als solches kann es jene kathartische Wirkung entfalten, die politische Gehalte als sinnfällig, nachvollziehbar und anspornend erscheinen lässt. Nur die ästhetische Qualität lässt es zu einer „die Gesellschaft fördernden Sache“ werden.

Dietrich Helms

Pop Star Wars

Nichts wird mehr so sein, wie es war.“ Unter den Erinnerungstrümmern, welche die mediale Bilderflut nach dem 11. September 2001 hinterlassen hat, findet sich dieser eine Satz in allen Medien, an Stammtischen, aber auch in Songs, die in den Tagen danach entstanden sind: wörtlich in Titel und Refrain eines Tracks des deutschen Rappers Curse, in Variationen bei Alan Jackson (*Where Were You [When The World Stopped Turning]*) und in kaum zufälliger Ähnlichkeit beim deutschen Schlagersänger Christian Anders (*Der Tag, an dem die Erde stillstand*) oder bei Ethan Daniel Davidson, der sich allerdings mit der Globalisierung der Katastrophe nicht zufrieden gab (*The Day the Universe changed*).

Dietrich Helms

Dr. phil. habil., geb. 1963; seit 1997 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musik und ihre Didaktik der Universität Dortmund, Emil-Figge-Str. 50, 44221 Dortmund.
dietrich.helms@uni-dortmund.de

Hinter der banalen Weisheit, dass man auch schon vor „9/11“ nicht zweimal in denselben Fluss steigen konnte, verbirgt sich noch eine andere Erkenntnis: Katastrophen sind nach dem ursprünglichen griechischen Wortsinn Momente der Wende, der Umkehr. Es sind Zeitpunkte, an denen man sich umschaut, sich plötzlich der Gegenwart bewusst wird. Wie ein Filmriss katapultiert die Katastrophe den Beobachter in eine andere Welt. Der Fluss der Zeit ist unterbrochen, der Blick zurück sucht nach Ursachen und Anhaltspunkten für einen wahrscheinlichen Fortgang der Geschichte. Wie der Filmriss lenkt auch die Katastrophe den Blick auf die sonst unsichtbare Mechanik, die den Lauf der Geschichte produziert. Manches, so wurde mit dem Einsturz der Zwillingstürme deutlich, hatte schon lange vor „9/11“ nicht mehr so funktioniert, wie man es in der Wahrnehmung immer noch gern vorausgesetzt hatte. Hinterher ist man immer klüger, oder, wie Fanny van Dannen in seinem Lied *11. September* schrieb: „Das soziale Klima war immer schon eigentlich viel zu kühl. / Also

ich hatte schon vor dem 11. September oft ein Scheißgefühl.“

Das historische Ausmaß der Katastrophe ist kaum an der Höhe von Opferzahlen und Schadenssummen zu messen. Deutlicher wird die Bedeutung der Katastrophe an der Zahl der Lebensbereiche, die tatsächlich zum Blick zurück, zur Neubewertung oder erneuten Bestätigung der Werte gezwungen wurden. Den Bereich von Kunst und Kultur hatten in den hundert Jahren vor „9/11“ nur die großen, globalen Katastrophen berührt: die Weltkriege vor allem und der Vietnamkrieg. Eines der vertrauten Weltbilder, die am 11. September 2001 erschüttert wurden, war die von vielen, besonders älteren Popfans gern gehegte Vorstellung, die populäre Musik oder doch zumindest gewisse Genres würden sich für den Frieden engagieren. Das Gegenteil war zunächst der Fall.

Von der Countrymusic hatte man den Ruf zu den Waffen wahrscheinlich noch am ehesten erwartet: Noch im September 2001 hielt die Charlie Daniels Band mit *This ain't no rag, it's a flag* die Fahne hoch und verkündete, dass schon bald der amerikanische Adler auf seine Feinde niederstoßen würde. Wesentlich deutlicher wurde Toby Keith in *Courtesy of the Red White & Blue*: „We'll put a boot in your ass, it's the American way.“ Nahezu prophetisch, wenn auch sicherlich nicht ganz im Sinne des Autors, lesen sich heute zumindest im alten Europa die Verse der anschließenden Strophe: „And the eagle will fly, and there's gonna be Hell / When you hear Mother Freedom start ringing her bell!“ Keine neuen Töne für die Country music, die bereits zu Zeiten des Vietnamkriegs die Verteidigung der Freiheit durch die Entfesselung der Hölle propagiert hatte.

Der gute alte Rock aber war bisher immer auf der anderen Seite gewesen. Für den traditionsbewussten Rockfan kam der Augenblick der Wahrheit, als Neil Young im November 2001 mit *Let's Roll* in die gleiche Kerbe schlug. Ausgerechnet Young, Woodstock-Veteran und Vietnamkriegs-Gegner, forderte indirekt in seiner Musik und deutlicher in Interviews zur bewaffneten Aktion auf. Die Friedenstaube war längst und unbemerkt zum Falken mutiert: „Let's roll for freedom, / Let's roll for love, / Goin' after Satan, / On the wings of a dove.“

„Are you guys ready? Let's roll.“ In diesen letzten an Ground Control übermittelten Worten des Buchhalters Todd Beamer, der den Widerstand gegen die Entführer an Bord des Flugs United Airlines 93 anführte und bewirkte, dass die Maschine nicht in das Weiße Haus, sondern in einen Acker irgendwo in Pennsylvania stürzte, hallt das Idiom des Rock 'n' Roll wider. In einem guten Dutzend Songs pflanzte sich dieses Echo fort, verstärkte sich und machte die Worte zu einem Symbol für den Widerstand gegen den Terrorismus. Für einige Wochen stand die Front von Country über Rock bis hin zum Hip-Hop. Der Geist von Woodstock, der immer noch in vielen Köpfen spukte, die Idee, dass Rock für ein friedliches Miteinander steht, war endgültig als weltferner Wunschtraum entlarvt.¹

Betrachtet man die Geschichte der populären Musik, so haben Songs mindestens genauso häufig für den Krieg Stellung bezogen wie dagegen. Von den „jingo songs“ der englischen Music halls zu Zeiten des Krimkrieges (1853–1856) über die deutschen Marschschlager der Jahre vor den beiden Weltkriegen, die zuverlässig anzeigten, dass die *Berliner Luft, Luft, Luft* wieder dicker wurde, über die vielen Lieder von süßen *Pralinésoldaten* (Musik: Oscar Straus, 1908) und *Treuen Husaren* (Musik: Heinrich Frantzen, 1924) bis hin zu Freddy's *Hundert Mann und ein Befehl* (1966) und jetzt Youngs *Let's Roll* kann man eine ununterbrochene Tradition konstruieren, auch wenn sich zwischen Kaiserreich und Gegenwart die Motivationen verschoben.

„Der Soldate, der Soldate / Ist der schönste Mann im Staate. / Drum schwärmen auch die Mädchen sehr / für das liebe, liebe, liebe Militär.“ So sexy wie in dem von Walter Kollo vertonten Lied *Der Soldate* aus dem „vaterländischen Volksstück“ *Immer feste druff* (1914) ist der moderne Krieger in der populären Musik schon lange nicht mehr. In Deutschland gab Freddy in *Eine Handvoll Reis* (1966) die Marschrichtung für das

¹ Vgl. zu den Angaben über Pop nach „9/11“ vor allem Thomas Phleps, 9/11 und die Folgen in der Popmusik I – IV, in: 9/11 – The world's all out of tune. Populäre Musik nach dem 11. September 2001, hrsg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps, Bielefeld 2004, S. 57–66, 109–130, 169–208.

Thema Krieg als politische Notwendigkeit in der populären Musik nach 1945 vor: „Wir kämpften in uns’rer Kolonne / für Freiheit und Demokratie.“ Dass Freddy der einzige Interpret blieb, der das Thema im bundesdeutschen Schlager aufgriff, zeigt, wie sehr der Krieger nach 1945 an Erotik verloren hatte. Ausdruck einer Friedensbewegung ist das Fehlen von Kriegsliedern jedoch noch lange nicht, sondern nur Zeichen einer Verdrängung. Das industrialisierte Abschlichten der beiden Weltkriege hatte sehr deutlich gemacht, dass der Krieger nicht mehr zum gesellschaftlichen Leitbild taugte.

Mit dem Frieden verhält es sich genau entgegengesetzt. In den Kriegs- und Vorkriegszeiten, die die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zu großen Teilen ausmachten, hatte das Wort vom Frieden den garstigen Ruch des Politischen. Die Suche nach entsprechenden Stücken im Repertoire der deutschen Unterhaltungsmusik bleibt ziemlich erfolglos. Bezeichnend: Der Texter Willy Pager schrieb den Refrain seines während des Ersten Weltkrieges komponierten Schlagers *Alles kommt einmal wieder* (Musik: Rudolf Nelson, 1915) um und die Zeile „Singt man erst Friedenslieder“ heraus. Schließlich geht es in den Strophen nur darum, dass die „Schlachtmusik und wieder mal Krachmusik“ möglichst bald wieder den unterhaltsameren, unpolitischen Klängen der Friedenszeit weicht, dem Tango, der Polka, „dem Lafulana“. Von politischem Frieden mochte nicht die Rede sein, wenn es darum ging, dass bald „jubelnd Fanfaren / blasen Deutschland voran in der Welt“: *Was träumt Berlin* hieß die Revue, in der das Lied von Käthe Erlholz gesungen wurde.

In den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg erscheint das Wort „Frieden“ gelegentlich in Schlagertexten, z. B. in der letzten Strophe von Zarah Leanders *Wenn der Herrgott will* „... dann herrscht ewig Frieden“ (Michael Jary, 1950), wobei sich der Wille Gottes allerdings mit dem kleinen Frieden einer verschneiten Winternacht und einem in einem Baum schlafenden Bärchen zu bescheiden scheint. Ein wenig deutlicher wird 1952 der Karnevalshit von Jupp Schmitz „Wir kommen alle in den Himmel“. Texter Kurt Feltz klappt in seinen Strophen das Buch der Geschichte mit seinen unschönen Kapiteln zu. Wer was getan hat, ist nicht mehr wichtig, alle sind brav, alle kommen in den Himmel.

Frieden ist, wenn man vergisst: „Wenn aus dem Lied man die Lehren zieht. / Dann werden Freund und Feinde vereint, / bis einst die Sonne des Friedens scheint.“ Ansonsten geht es dem Schlager meist um den „Feierabendfrieden“ (*Alte Lieder, traute Weisen*, 1952), um das eskapistische, weltferne *Sei zufrieden* (Lukas-Trio, 1957), den Frieden des Unbeteiligten, nicht Betroffenen, den man erreicht, wenn man sich hingibt, aufgibt, abschaltet, alles um sich herum vergisst. Diese Art Frieden allerdings ist für die populäre Musik wie auch für alle anderen Unterhaltungsmedien selbstverständlich. Ein guter Song, ein guter Film, ein spannendes Buch wollen genau das und nichts anderes: die totale Aufmerksamkeit der Konsumenten, die sie in eine Parallelwelt entrückt, die mit ihrem Alltag nichts gemeinsam und außer der verbrauchten Lebenszeit keine Konsequenzen für die Realität hat.

In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre wurde diese Haltung allerdings ernsthaft herausgefordert – auch in und mit der populären Musik. Plötzlich erschienen Begriffe in den Texten erfolgreicher Lieder, die zuvor den Song zu einem sicheren Ladenhüter gemacht hätten: Frieden, Freiheit, Gleichheit. Das (*I can get no*) *satisfaction* (Rolling Stones, 1965) löste für einige Jahre die Zufriedenheit weltvergessenen, behaglichen Konsums ab. Die Paradoxa, die entstanden, prägen bis heute die Rockgeschichtsschreibung. Der Schrei der Sehnsucht nach Zufriedenheit löste unweigerlich Unfrieden aus. Die Forderung von Frieden wurde zur Kriegserklärung, die Weltflucht in Unterhaltung und Rausch zur politischen Aussage.

Auch wenn es der Schlager gern so gehabt hätte: Man konnte nach dem Zweiten Weltkrieg eben doch nicht mehr einfach dort weitermachen, wo man vorher aufgehört hatte. Als das große Aufräumen beendet war, wurden plötzlich Stimmen sozialer Gruppen auch musikalisch vernehmbar, deren Existenz man zuvor kaum wahrgenommen hatte. In den USA fanden die Afroamerikaner im Civil Rights Movement zusammen. In allen westlichen Industriestaaten begann sich eine soziale Gruppe abzugrenzen, die zuvor nur als Altersgruppe existiert hatte: die Jugend. Wachsender Wohlstand und längere Ausbildungszeiten hatten die Jugend mit Geld und Freizeit beschert. Bald war eine ganze Industrie damit ausgelastet, den neu entdeckten Teens

bei der Suche nach einer Identität mit der Bluejeans von der Stange und dem Massenhit auf Singleschallplatte auszuhelfen. Neue soziale Gruppen entstehen immer durch Konflikte, in denen sie sich vom Rest der Gesellschaft abgrenzen. Der Kampf um das, was Jugend definiert, wurde auf dem Gebiet der Freizeit geführt, der Freizeitbetätigung (Provokation „Gammeln“), der Freizeitkleidung (Provokation „Bluejeans“), der Freizeitmusik (Provokation „Rock 'n' Roll“). Die technologische Entwicklung machte es möglich, dass erstmals auch Unterhaltungsmusik produziert werden konnte, die provozierte. Die Provokation konnte dabei nur durch den Sound geschehen: nicht durch ungewohnte Harmonik oder Melodik, sondern durch das Schreien, Stottern, Kieksen des Sängers, das Peitschen des Basses, das Kreischen der Gitarren, das Hämmern des Schlagzeugs oder gar ganz außermusikalisch durch die Persönlichkeit des Interpreten – und all das in einer Brillanz und Unmittelbarkeit, die nur die neusten Medien, die neusten Aufnahmeverfahren ermöglichten. Mit dem Rock 'n' Roll entstand die erste Unterhaltungsmusik, die Aufmerksamkeit erzwingt. Der Zwang zur Aufmerksamkeit provoziert die Stellungnahme: Man muss sie lieben oder hassen. Populäre Musik wurde zu einer Waffe im Generationenkonflikt, politisch wurde sie dadurch nicht.

Erst Jahre später entwickelte sich die Forderung nach selbstbestimmter Freizeit zu einem Politikum. Verschiedene Entwicklungen kamen zusammen. Der Rock 'n' Roll war von Anfang an sowohl Kultur zur Definition von Jugend als auch Produkt zur Erschließung neuer Märkte gewesen. Als die Lawine erst einmal rollte, waren selbst die Krawalle in Kinos und Konzertsälen immer auch Marketing. Vor allem intellektuelle Jugendliche wandten sich bald gegen den Ausverkauf und die Fremdbestimmung von „Jugendlichkeit“. Jugend definierte sich weiterhin als Freizeitkultur, doch durch die Politisierung der Freizeit ergab sich die Möglichkeit, die Verflechtung von Freizeit und Markt zu durchbrechen – für kurze Zeit. Man grenzte sich ab durch die Vereinnahmung der Musik von Ausgegrenzten: den Folk und die Arbeiterlieder der weißen Unterprivilegierten und den Blues, den Jazz und den Gospel der afroamerikanischen Minderheit. Die Anteile der „kommerziellen“ Unterhaltungsmusik wur-

den (und werden bis heute) aus der Rockgeschichte herausgeschrieben. Mit dem neuen Bewusstsein von den neuen „Roots“ kam das Verständnis von Freizeitbeschäftigung als gesellschaftspolitischer Aktivität. Mit dem Hören von Musik konnte man sich zugleich abgrenzen, sich mit den Ausgegrenzten solidarisieren oder ein Statement gegen die Ausgrenzung abgeben. Folk und Rock 'n' Roll verschmolzen zu einer neuen Einheit, als am 25. Juli 1965 Bob Dylan, zuvor die große Nachwuchshoffnung des Folk-Revival, auf dem Newport Festival mit elektrischer Gitarre und Rockband auf die Bühne trat. Für die Folk-Gemeinde war dies ein Fanal ihrer Kommerzialisierung, für den Rock ein Signal des Aufbruchs gegen die Kommerzialisierung. Texte mit Anspruch und Aussage waren danach Pflicht. Selbst Megastars wie die Beatles konnten nicht mehr mit „Yeah, Yeah, Yeah!“ weitermachen.

Der Vietnamkrieg, der 1965 mit dem massiven militärischen Eingreifen der USA eskalierte, lieferte ein geeignetes Thema, das sowohl politisch war als auch als Werkzeug zur Abgrenzung gegen die Welt der Erwachsenen dienen konnte. Im Rock wurde der Vietnamkrieg zum Krieg der Alten gegen die Jugend im eigenen Land umgedeutet. „You're old enough to kill, but not for voting / You don't believe in war, but what's that gun your're toting?“ sang Barry McGuire in *Eve of Destruction* (1965), dem größten Folk-Rock-Hit der frühen Kriegsjahre. Im selben Jahr ergänzte Bob Dylan in *I Ain't Marching Anymore* (1965): „It's always the old, to lead us to war / And always the young to fall.“ Am 3. Mai 1970 lösten Soldaten der Nationalgarde eine Demonstration von Studenten gegen die Ausweitung des Vietnamkriegs auf Kambodscha an der Kent State University, Ohio, gewaltsam auf. Vier Demonstranten wurden getötet. Eine Untersuchungskommission des Präsidenten stellte später fest, die Nation sei gezwungen worden „to use the weapons of war upon its youth“¹². Wenig später erreichte Neil Youngs Song *Ohio*, gesungen von Crosby, Stills, Nash and Young die amerikanischen Top-40: „Tin soldiers and Nixon's coming / We're finally on our own / This sum-

¹² Zit. in: H. Bruce Franklin (Hrsg.), *The Vietnam War in American Stories, Songs and Poems*, Boston 1976, S. 213.

mer I hear the drumming / Four dead in Ohio.“

Bei allem politischen Engagement waren die Proteste gegen den Vietnamkrieg immer auch Foren zur Definition von Jugendlichkeit. Und so konnten die Songs sowohl von den Kriegern für den Frieden auf den Demonstrationen daheim als auch auf den Schlachtfeldern in Vietnam gehört werden. Jimi Hendrix' Widmung seines Stücks *Machine Gun* kann auch ganz ohne Ironie verstanden werden: „I'd like to dedicate this one to the draggin' scene that's goin' on – all the soldiers that are fightin' in Chicago, Milwaukee and New York – oh yes, and all the soldiers fightin' in Vietnam.“

Zum Höhepunkt und Endpunkt des dreijährigen „Summer of Love“ hat die Rockgeschichte das Woodstock Festival ernannt. Die Vision von Frieden jedoch, als deren Verkörperung die „three days of peace and music“ vom 15. bis 18. August 1969 auch heute noch gern gefeiert werden, war letztlich nur eine ausgeflipptere Variante der Schlagerzufriedenheit. Woodstock war perfekte Unterhaltung, die Verschiebung eines regendurchnässten Ackers im Bundesstaat New York mitsamt 450 000 Menschen in ein Paralleluniversum, in dem die Gesetze der Alltagswelt nicht galten: Rausch, Traum, Musik und vielleicht sogar ein wenig „freie“ Liebe. Woodstock hatte viel weniger mit politischem Engagement zu tun, als die filmische Dokumentation dies suggeriert, durch die das Image von Woodstock erst geschaffen wurde. Als zu Beginn des Festivals der Schrei des schwarzen Sängers Richie Havens nach *Freedom* ertönte, ersehnten die meisten Besucher noch einen freien Parkplatz oder freie Fahrt auf dem New York State Thruway. Als das Festival endete, um 9 Uhr morgens, einen Tag später als geplant, verhallte Jimie Hendrix' Demontage der amerikanischen Nationalhymne *Star Spangled Banner* ähnlich ungehört. Wer noch nicht abgereist war, steckte tief im Sumpf des durch Regen aufgeweichten Ackers, des organisatorischen Chaos oder des eigenen Katers. Woodstock war friedlich, weil die Außenwelt draußen blieb.

Mit der Eskalation der Gewalt auf den Demonstrationen und der Flucht in den Untergrund bzw. in eine psychedelische, weltferne Innerlichkeit zerfiel die Koalition von politi-

scher Jugendbewegung und Rock. Die populäre Musik spaltete sich auf in immer mehr Stile, definierte nicht mehr „Jugend“, sondern nur noch Fangruppen. Punk war der letzte Versuch, die Fiktion der Musik in den Alltag herüberzuholen, Musik zu leben. Der „Summer of hate“ 1976 wurde auch als Reaktion auf die Weltferne der Jugendkultur dieser Zeit und besonders der Hippies propagiert. Ihr Verhältnis zur Alltagswelt war jedoch sehr ähnlich. Das „no future“ und die Provokation um der Provokation willen bedeuteten nichts anderes als den Verzicht auf jeden Versuch gesellschaftlicher Einflussnahme. Dass ausgerechnet Malcolm MacLaren, eine der zentralen Figuren des britischen Punk, den Schein einer Abrechnung mit dem Kommerz und der Künstlichkeit der populären Musik als seine wunderbar erfolgreiche Geschäftsidee und einen bewussten Betrug an den Hörern feiert, als *The Great Rock 'n' Roll Swindle* (Film von Julien Temple, 1980), ist bezeichnend für das Spiegelkabinett, das entsteht, wenn die Grenzen zwischen Fiktion und Realität aufgehoben werden, wenn sich das „no future“ von Jugendlichen ohne berufliche und soziale Perspektive in der Perspektiv- und Zukunftslosigkeit der Unterhaltung spiegelt.

In Deutschland hatte der Nato-Doppelabschluss von 1979 noch einmal deutliche Auswirkungen auf die populäre Musik. Noch einmal gab es eine Friedensbewegung, die Musik für ihre Kundgebungen benötigte. Doch ihre Musik blickte eher zurück in die sechziger Jahre, auf die große Zeit der Bewegung, als auf die Gegenwart oder gar die Zukunft. Die Zunft der Liedermacher feierte ihre letzte Blüte, und man sang noch einmal all die bewegten Hits der Woodstock-Ära. Von den neu komponierten „Friedens“-Liedern blieben nur der proletarische Spaßrockschlager *Sieben Tage lang* (1980) der holländischen Gruppe Bots und das durch den Grand Prix geadelte *Ein bißchen Frieden* von Nicole (1982) in Erinnerung: erfolgreiche Unterhaltung, im ersten Fall sogar mit ernster politischer Intention. Als solche macht sie es jedoch den Hörern einfach, politische Bezüge der eigenen Weltanschauung beliebig anzupassen oder gar völlig zu übersehen. Bei konkreten Nachfragen können sich die Autoren immer missverstanden fühlen und sich insgeheim über die Publicity freuen, die ein Verdacht politischer Stellungnahme bringt.

Popgeschichte schrieben zur gleichen Zeit nicht die Friedensbewegung oder ihre Schmarotzer, sondern die Neue Deutsche Welle und ihre Epoche machende Regression ins Infantile. Musik musste längst nicht mehr den Anspruch der Jugend auf eine genuine Kultur manifestieren, man konnte sich im Spiel mit Kindern und im Schlager mit Erwachsenen verbünden. Nenas 99 *Luftballons* (1983) verursachen zwar im Text einen zerstörerischen Krieg, ermöglichen jedoch genauso die kleine Flucht aus der Realität wie der bunte Luftballon, mit dem Alda Noni 1944 den Zerstörungen des Krieges entschwabte (*Kauf dir einen bunten Luftballon*).

Die Idee, dass Musik die Welt verändern kann, vertritt inzwischen kaum noch ein Musiker, obwohl manche gegen den Krieg geschriebene Lieder sogar erfolgreich waren. Zehn Jahre nach dem Ende des Vietnamkriegs entstanden zum Beispiel Bruce Springsteens *Born in the USA* (1984) oder Paul Hartcastles *19* (1985). Das Schicksal besonders des erstgenannten Songs ist bezeichnend: Sein Erfolg veranlasste Präsident Ronald Reagan, 1984 in Wahlkampfreden Springsteen als Verkörperung desselben Patriotismus hervorzuheben, den dieser in seinen Songs als scheinheilig kritisierte. Der pathetische Sound von *Born in the USA* und die vieldeutige, häufig wiederholte Titelzeile des Refrains übertönten offenbar jegliche Autorintention in den Strophen. Überhaupt: Wer denkt an den Religionskrieg in Nordirland, wenn er am Sonntagmorgen verkatert U2s *Sunday, Bloody Sunday* (1982) hört? Wer denkt an die Bedrohungen des atomaren Krieges, wenn er zu den Songs der Reagan-Ära – zu Culture Clubs *The War Song* (1984), zu Franky Goes To Hollywoods *Two Tribes* (1984), zu Stings *Russians* (1985) – tanzt, träumt, staubsaugt oder Auto fährt?

Statt für die Verwirklichung der Vision vom besseren Leben im Alltag zu streiten, arbeitet die Popindustrie daran, den Alltag in die Fiktion zu transportieren. Nicht nur beim Einkauf und bei der Arbeit, selbst auf dem Stuhl des Zahnarztes werden kleine Fluchten mit Hilfe sanfter Elevatormusic angeboten. Im Fernsehen kann (fast) jeder seine Haut zu Markte tragen und die eigene Nichtigkeit für einige Tage gegen die Rolle des deutschlandweit gesuchten Superstars tauschen. Kein Wunder, dass die Reaktion der Musikindu-

strie auf „9/11“ zunächst eine globale Rücksichtnahme war. In ihrem Bemühen, die Hörer bloß nicht aus ihren Träumen zu reißen, gingen einige Radiostationen sogar so weit, dass sie eine ganze Reihe von Liedern kritischer (oder auch nur moslemischer) Musiker aus ihrem Programm strichen. Die Liste der 150 „lyrically questionable“ Songs, die das größte Radio Netzwerk der Welt, Clear Channel Communications mit über 1200 Sendern in den USA, nach dem 11. September nicht mehr spielen mochte, enthält nicht nur Stücke mit plötzlich makaber gewordenen Titeln wie *In The Air Tonight* (Phil Collins), *Another One Bites the Dust* (Queen) oder *Knockin' On Heaven's Door* (Bob Dylan), sondern auch Klassiker der Friedensbewegung wie John Lennons *Imagine*, Barry McGuires *Eve of Destruction* sowie *Blowin' In The Wind* mit Peter, Paul & Mary.

Ein Schelm, wer sich bei populärer Musik etwas denkt. Selbstverständlich war Freddy nicht für Kriege als solche, und Neil Young war vielleicht auch nie so richtig dagegen. Selbstverständlich hat *Immer feste druff* keine Schuld am Ersten und *Kauf dir einen bunten Luftballon* keine Schuld an der Dauer des Zweiten Weltkriegs. Selbstverständlich hat Bob Dylan einfach immer nur gute Musik machen wollen, und Nicole hatte eine Botschaft. Selbstverständlich hat Woodstock etwas mit Vietnam und *Imagine* nichts mit „9/11“ zu tun. Populäre Musik und ihre Bedeutungen sind ein schwieriges Thema. Immerhin dürfen wir sie heute dank des schwindenden Einflusses Adornos auf die Musikpädagogik ohne Reue genießen, ohne nach einer Aussage fragen zu müssen. Die Produktion von Bedeutung wird ohnehin immer schwieriger. Es fällt z. B. auf, dass die World Peace Music Awards, die nach „9/11“ gegründet wurden und ein jährliches Konzert sowie eine Preisverleihung organisieren, fast ausschließlich die alten Recken der Woodstock-Ära ehren, wenn es um kritische Stimmen aus den Vereinigten Staaten und Europa geht.

Die neuen globalen Medien machen den Kontakt zwischen Musikern und ihren Hörern immer schwieriger. Wie können Eminem oder Marilyn Manson verhindern, dass ein stiller, ruhiger Junge ihre Texte falsch versteht und zum Amokläufer wird? Welche Kontrolle haben Musiker noch über die Bedeutung ihrer Texte, wenn ein Attentat in New York

aus *Ob-La-Di Ob-La-Da* über 30 Jahre nach der Aufnahme einen Song über Osama Bin Ladin (O. B. Ladi) macht (zumindest in den Ohren der Radiomacher des Clear Channel Netzwerks)? Die Produktion von Bedeutung wird immer mehr zur Aufgabe des Einzelnen.

Zu den seligen Zeiten, als Rock noch *die* Musik *der* Jugend war, als es – pauschal gesprochen – nur die Differenz zwischen den Beatles und den Rolling Stones gab, waren alle an der Schaffung von Bedeutung beteiligt, diskutierten über die Authentizität der Aussagen von *Revolution* und *Street Fighting Man*. In diesen Jahren musste ein Song eine Aussage haben, Stoff zum Gespräch liefern, um nicht in den Verdacht der Kommerzialität zu geraten. Seitdem ist die Zahl der aktuell zugänglichen Titel und Stile explosionsartig gewachsen. Inzwischen verkörpert jede Band ihr eigenes Genre, und bald ist jeder Hörer sein eigener Fanclub. Aus dem Internet kann man sich die Musik aus 50 Jahren Rockgeschichte und aus jedem Land der Welt herunterladen. Was interessieren da noch Bedeutungen?

Bedeutungen liegen nicht auf alle Zeiten fest zementiert im Material der Musik, sie werden gemacht: in der Kommunikation zwischen Musikern und Hörern, zwischen Hörern und anderen Hörern. Wird diese Kommunikation, dieses kontrollierende Feedback, immer unwahrscheinlicher, kann es passieren, dass ein Song immer mehr bedeutet, so viel, dass Bedeutung schließlich beliebig wird und ein Song das eine, aber auch sein völliges Gegenteil meinen kann. Für jeden Hörer wird das Lied zum Kommentar der eigenen, individuellen Situation, zum Soundtrack der Erinnerung an die Stationen des eigenen kleinen Lebens. Für die Gesellschaft wird Musik dadurch bedeutungslos, harmlos und überhaupt: friedlich.

Günter Kleinen

Musik als Medium der politischen Bildung

Pablo Casals soll einmal gesagt haben, dass „*alle gute Musik Frieden stiftet*“. Was aber ist gute Musik? Für Casals war das keine Frage, aber in der Vielfalt aktueller musikalischer Lebenswelten gibt es hierzu keinen Konsens. Dagegen führte der Religionswissenschaftler Bassam Tibi 2004 in Weimar auf einer Tagung über *Musikalische Identitäten* aus: „Die Musik allein oder gemeinsames Musizieren reichen nicht aus zur Versöhnung zwischen Völkern. Gleichzeitig müssen Dialoge geführt werden.“ Hierzu führte er als Beispiel ein Projekt von Daniel Barenboim

mit jungen israelischen und palästinensischen Musikern an. Gemeinsam spielten sie Beethoven in nahezu harmonischer Art und Weise. Erst als sie versuchten, darüber zu sprechen, traten Probleme auf, die zum Scheitern des Unternehmens führten. Tibis Konsequenz daraus lautete: Musik allein genügt nicht. Erst durch Dialoge wird Musik zu einem Instrument des Friedens. Dies gilt auch für die politische Bildungsarbeit im Musikunterricht, wobei Musik vor allem dann als Mittel zur politischen Bildung geeignet ist, wenn Schülerinnen und Schüler durch die Musik eine eigene Perspektive finden können. Die Beispiele müssen geeignet sein, Diskurse auszulösen und zu inspirieren. Durch ihren teilweise provokativen Charakter mag die musikalische Avantgarde hierfür besonders geeignet sein.

Günter Kleinen

Dr. phil., geb. 1941; Professor für Musikwissenschaft und Musikpädagogik an der Universität Bremen.
Emmastr. 292, 28213 Bremen.
kleinen@uni-bremen.de

Ein Blick in die Geschichte zeigt, dass sich die Schulmusik mit politischer Bildung schon immer schwer getan hat. Im Kaiserreich zum Beispiel wurde Musik völlig unreflektiert in die vaterländische Ausbildung eingebunden und diente dabei schlichtweg der Kriegserzie-

hung. Im Klassenunterricht wurden Lieder eingeübt, um bei den großen Feiern – Kaisers Geburtstag, Sedanstag, Flottentag – die großen Gefühle schüren zu können. Mit diesen Liedern sind die Soldaten schließlich auch in den Krieg gezogen, in Deutschland ebenso wie in Frankreich.¹ In den Jahren der Weimarer Republik strebte die Musikerziehung gemäß der Reform von Leo Kestenberg danach, die humanisierenden Wirkungen der musikalischen Klassiker fruchtbar zu machen. Das in denselben Jahren von Fritz Jöde, Georg Götsch und anderen entwickelte Konzept der Musischen Erziehung stellte das Gemeinschaftsideal in den Mittelpunkt. Musikalisch konkretisiert wurde es im mehrstimmigen Gesang, prototypisch im Kanonsingen. Das Gemeinschaftsideal gab sich unpolitisch und war daher leicht einzubinden in die politische Lenkung, die während der Zeit des Nationalsozialismus dann in der Jugendarbeit und durch die Funktionalisierung der Musik im Schulleben vorgenommen werden sollte.

Nach 1945 knüpfte die dominierende neomusische Orientierung an die Bildungskonzepte der Weimarer Republik an, ohne aus der Geschichte gelernt zu haben. Die Liederbücher der NS-Zeit wurden, nach dem Austausch der allzu eindeutigen, auf den Führer, die Blut- und Boden-Ideologie ausgerichteten Lieder, weiterverwendet. Musikverlage wie Bärenreiter („Bruder Singer“), Möseler („Das singende Jahr“), Metzler („Unser Lied“) sorgten teilweise für Kontinuität bis 1989/90.

Theodor W. Adorno hatte jedoch bereits Mitte der fünfziger Jahre Kritik an der politisch blinden Wiedergeburt des Musischen Unterrichts und an der „trüb ins Theologische schillernden“ Heile-Welt-Pädagogik geübt.² Dadurch löste er eine turbulente Diskussion über die Ziele des Musikunterrichts aus, die schließlich eine ideologiekritische Wende und Neuorientierung einleitete. Auf die massive Kritik an den verwendeten Schulbüchern hin entstanden neue Musikbücher; auch ein neues Liederbuch befruchtete die fachliche Diskussion. In ihm wurden die Lieder nicht länger nach Tages-, Jahres- und Le-

benskreisen angeordnet. Vielmehr standen die unterschiedlichen Funktionen des Singens im Mittelpunkt: individuelles und gemeinschaftliches Singen, der Gesangsvortrag vor Publikum und die Manipulation durch Singen.

Das alles wirkte wie ein Dambruch. Fortan sollte für die siebziger Jahre charakteristisch sein, dass das Singen in den Schulen jegliche Selbstverständlichkeit verlor. Für die nachfolgenden Lehrergenerationen wurde das Singen ein schwieriger Unterrichtsgegenstand, dem man lieber aus dem Wege ging. Stattdessen rückten „Introduktion in Musikkultur“ (Heinz Antholz) und „Orientierung am Kunstwerk“ (Michael Alt) in den Mittelpunkt.

Gleichwohl wurden weiterhin Liedersammlungen mit einer aufklärerischen, auf Frieden ausgerichteten Zielsetzung veröffentlicht. Dazu zählten die insgesamt zehn *Student für Europa*-Liederbücher (1974–1994) und auch, speziell für den Gebrauch in den Schulen, die Sammlung *Politisch Lied – ein garstig Lied?* von Manfred Sievritts (1984).

Für den heutigen, schülerorientierten Musikunterricht stellt sich zunächst die Frage, ob sich Rock- und Popmusik als Medium für den Transport politischer Inhalte verwenden lässt? Das Fragezeichen wird durch eine grundsätzliche Überlegung unterstrichen: „Einer Musik, die primär für den Bauch komponiert ist und die aufgrund ihrer starken metrischen Betonung zwangsläufig motorische Reaktionen des Publikums provoziert (d. h. Klatschen, körperliche Bewegungen, G.K.), kann es kaum gelingen, beim Zuhörer die Ebene des Verstandes wach zu halten, so dass eine rationale Reflexion der Textinhalte unmöglich wird.“³ Dies gilt es zu hinterfragen, denn sowohl der Text als auch die damit verbundene Intention des Künstlers können ebenso von Bedeutung sein. Andererseits wirkt Musik an sich nicht ohne weiteres aufklärerisch: „Musik war immer schon Ausdruck aller Bewußtseinsformen der Gesellschaft, seien sie rechts, mitte oder links, friedlich oder gewalttätig. Was an Musik so irritierend ist, ist (die Tatsache), dass man ihr

¹ Vgl. Heinz Lemmermann, Politik in Liederbüchern, in: Franz Pöggeler, Politik im Schulbuch, Bonn 1985, S. 192–234.

² Vgl. Theodor W. Adorno, Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, Göttingen 1956.

³ Franz Josef Ratte/Ulrich Siepe, Musik und Musikpolitik im NS-Staat. Konzeption einer Unterrichtsreihe zur politischen Bildung im Musikunterricht, in: Musik im Diskurs, Band 11: Musikvermittlung, hrsg. von Reinhard Schneider, Kassel 1995, S. 92–116.

– ohne einen Textinhalt – leider kaum anhört, woher sie politisch kommt.“¹⁴

Neben der modernen Popmusik ist die Frage nach politischer Bildung auch im Bereich der klassischen Musik angebracht. Können Werke der europäischen Kunstmusiktradition überhaupt politisch bildend wirken? Wie Hanns-Werner Heister hervorhebt, ist dessen „historischer wie logischer Ausgangspunkt (...) die Mimetische Zeremonie bzw. das Fest. Damit teilt das Konzertwesen die charakteristische funktionale, temporale, lokale und – übergreifend – institutionelle Ausgrenzung als Ereignis aus dem Kontinuum des Alltags (...). Eben im Konzert und als Konzert bildet Musik jene ‚Welt für sich selbst‘ (...), welche die bürgerliche Version der Kunstautonomie als gänzlich andere Welt verklärt.“¹⁵ Zum Wesen dieser vom Alltag abgehobenen Ästhetik gehört, dass die nunmehr „absolute“ Musik sich nicht nur von der Dominanz des Wortes löst, sondern sich fortschreitend auch von allen Realitätsbezügen reinigt. So hat das künstlerische Geschehen im Konzertsaal längst alle Züge eines Gottesdienstes angenommen, der sich durch typische Konzertsaal-Rituale von der alltäglichen Lebenspraxis abhebt. Wendet man die Kenntnis dieser historischen Entwicklung auf die Frage nach der politischen Wirksamkeit von Konzertmusik an, so werden starke Zweifel wach.

Denn so hoch die Wertschätzung von Friedensmusiken der klassischen Repertoires sein mag,¹⁶ so geringe Resonanz könnten deren Intentionen heute insbesondere bei jugendlichen Hörern finden. Friedensmusik hat im Konzertsaal außerdem nicht *per se* etwas mit politischer Bildung zu tun, weil das damit möglicherweise einhergehende Bildungserlebnis in der Regel abgehoben vom Alltag ist. Ähnlich ist es bei heutigen *Anti-war*-Poptiteln: Auch wenn sie noch so entschiedene Friedensbotschaften enthalten, haben sie *per se* nichts mit politischer Bildung zu tun, denn hier schlagen, ungeachtet gut gemeinter Interpretationen, die kommerziellen Interessen der Popgruppen und der Musikindustrie durch.

¹⁴ Wulf Dieter Lugert, Rechtsradikale Rockmusik, in: Die grünen Hefte, (1993) 36.

¹⁵ Hanns-Werner Heister, Konzertwesen, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Ludwig Finscher, Band 5, Kassel 1996, Spalten 686–710.

¹⁶ Vgl. Dieter Senghaas, Klänge des Friedens. Ein Hörbericht, Frankfurt/M. 2001.

Wie schon gesagt, ist Musik an sich politisch weder rechts noch neutral oder links. Deshalb wäre die Frage, welche Musik ein Medium politischer Bildung sein kann, falsch gestellt. Musik an sich, auch solche, die unter eindeutig politischen Zielsetzungen entstanden ist, kann nur unter bestimmten Voraussetzungen politisch bilden. Daher ist zu fragen, welche Bedingungen erfüllt sein müssen, um Musik zu einem Medium politischer Bildung werden zu lassen. Die zentrale Voraussetzung lautet: Musik kann nur dann zum Medium politischer Erziehung werden, wenn sie, in welcher Form auch immer, teilhat an Dialogen zwischen Musik und den Menschen. Auch für die Schule und die in ihr arbeitenden Lehrer und Schüler gilt: Politisch bildende Wirkungen der Musik können nur in Dialogen erreicht werden. Denn nur diese geben Anlass zu Bewusstseins- und Verhaltensänderungen.

Die Dialoge können dabei auf zwei verschiedenen Ebenen angesiedelt sein: erstens auf dem Feld direkter Kommunikation, in privaten Gesprächen unter Freunden, in der Familie oder bei öffentlichen Veranstaltungen und Diskussionen; zweitens in Unterrichtsprojekten der Schule, zumeist fächerübergreifend, wobei neben dem Schulfach Musik die Fächer Politik, Gesellschaftskunde, Religion, Philosophie, Deutsch und Fremdsprachen beteiligt sein können. Die hier relevanten Dialoge können einerseits durch die Multikulturalität unserer Gesellschaft entstehen, werden teilweise aber auch durch die Elemente und Strukturen der Musik selbst provoziert. Das geschieht immer dann, wenn in der Musik fremde, ungewohnte, unverständliche Elemente begegnen, wenn Fremdheitserfahrungen gemacht werden. Schließlich kommen Dialoge auch zustande auf den Wegen der Einfühlung und der intellektuellen Reflexion. Einfühlung setzt eine positive Einstellung und die Motivation voraus, sich den Herausforderungen einer ästhetischen, gegen Gewalt und auf den Frieden ausgerichteten Botschaft zu stellen.

Wichtig für die politische Bildungsarbeit im Musikunterricht ist, dass die Schülerinnen und Schüler eine eigene Perspektive gewinnen. Diese tritt besonders deutlich bei der Projektarbeit in Erscheinung.¹⁷ Musiken, die

¹⁷ Beate Dethlefs, Lieder gegen Gewalt – Lieder für den Frieden. Projekterfahrungen im Musikunterricht, in: Musik und Unterricht, 36 (1996), S. 19.

in den Unterricht genommen werden, müssen Diskurse auslösen und inspirieren können. Dabei ist es unwichtig, welche Beispiele zum Einstieg gewählt werden. Selbst Michael Jacksons *Heal The World* (1991) kann akzeptabel sein, obgleich das Lied aus Lehrersicht sein selbst gestecktes Ziel verfehlt (*Heal the world, make it a better place*) und rein kommerziellen Interessen folgt. Auch die Kritik am weltweiten Rassismus durch den Song *Born Dead* der Gruppe IceT (1994) könnte beispielsweise sinnvoll sein, da das Lied Anregungen zu einer Diskussion über die Benachteiligung allein aufgrund der Geburt liefert. Aus der Schülerperspektive wäre eine musikalische Gegenüberstellung von Krieg und Frieden auch auf Basis der Filmmusik zu *Der Herr der Ringe 3: Die Rückkehr des Königs* (2003) möglich. Sie erweist sich als hervorragend geeignet, da sie die Jugendlichen bestens motivieren kann. Für den Krieg steht hier *The fields of Pelelmor*, für den Frieden *The return of the King*.

Für die musikalische Werkbetrachtung im regulären Klassenunterricht, die sich auf Werke zur Kriegs- und Friedensthematik konzentriert, gibt es diverse Zusammenstellungen. Angesichts einer geradezu überbordenden Materialfülle können sie sich allerdings schwerlich dem Vorwurf der Beliebigkeit entziehen.¹⁸ Die Materialfülle wird schlichtweg dem Lehrer bzw. der Lehrerin übereignet, ohne Entscheidungshilfen an die Hand zu geben. Ein entsprechender Durchlauf durch die Musikgeschichte bleibt unverbindlich. Stattdessen wäre es angeraten, sich zu konzentrieren und nur ein Thema, wie die Auseinandersetzung mit dem Faschismus bei Karl Amadeus Hartmann, aufzuarbeiten.¹⁹

Im Musikunterricht kann auch die Beschäftigung mit Stille und Toleranz zu nachhaltigen Verhaltensänderungen führen. Zweifellos hat Stille etwas mit Frieden zu tun. Unter den heutigen Lebensbedingungen ist innere Stille

etwas Besonderes, das man aufsuchen, herstellen, gestalten muss. Ernst Klaus Schneider betrachtet Stille gar als Voraussetzung für Musik allgemein und speziell in der Musik des 20. Jahrhunderts.¹⁰ Der Frieden wird von ihm nicht explizit thematisiert. Aber in allen herangezogene Musiken von Franz Schubert, Isang Yun, Sofia Gubaidulina, Arvo Pärt und Anton Webern geht es um die Herstellung von Ruhe und innerem Frieden.

Sich im Musikunterricht des Themas der Stille anzunehmen hat noch eine weitere Funktion. Denn Stille und Konzentration sind der Beginn einer unmittelbaren, nicht theoriegeleiteten Erfahrung der Musik durch die Sinne. Werner Pütz zeigt Wege auf, wie man sich in die Musik gestaltend einfühlen und sie nachempfindend erleben kann, ohne die im Unterricht weit verbreitete einseitig kognitive Herangehensweise. Er empfiehlt Fühlen, Empfinden und Spüren anstelle reflexiven Verstehens und belegt, dass dies bei Musik von Gustav Mahler, Arnold Schönberg und anderen durchaus möglich sein kann. Spürend wahrnehmen, im Hier und Jetzt sein, sich auf die Musik mit allen Sinnen einlassen, das ist eine Annäherungsweise, die auch Denken und Reflektieren nach sich zieht.¹¹

Toleranz wurde bereits 1998 bei einer Bundesschulmusikwoche ins Zentrum der musikpädagogischen Reflexionen gestellt.¹² In verschiedenen Jugendkulturen nimmt Musik einen hohen Stellenwert ein, da sie sowohl zur Identifikation mit der eigenen Gruppe als auch zur Abgrenzung von anderen dient, auch zwischen den Jugendlichen und der Elterngeneration. Karl Jürgen Kemmelmeier leitet daraus die Chance ab, im Musikunterricht ein Toleranztraining durchzuführen. Es dient dem Abbau von Hörbarrieren, der Behebung von Verhaltensauffälligkeiten einzelner Schüler und einer Förderung des Re-

¹⁸ Vgl. Eva Rieger, Friedenserziehung im Musikunterricht, Regensburg 1988; Wolfgang Martin Stroh, Friedenserziehung und Musikunterricht – Versuch einer Orientierung, in: Die Grünen Hefte, (1991) 30, S. 25–31.

¹⁹ Vgl. Hanns-Werner Heister, „Ich sitze und schaue auf alle Plagen der Welt . . .“ Karl Amadeus Hartmanns Komponieren gegen Faschismus und Krieg, in: Hartmut Lück/Dieter Senghaas, Vom hörbaren Frieden, Frankfurt/M. 2005, S. 166–191.

¹⁰ Vgl. Ernst Klaus Schneider, Stille-Erfahrung und Musik, in: Karl Heinrich Ehrenforth (Hrsg.), Musik – unsere Welt als andere. Phänomenologie und Musikpädagogik im Gespräch, Würzburg 2001, S. 189–204.

¹¹ Vgl. Werner Pütz, Erfahrung durch die Sinne und Sinnerfahrung. Perspektiven für den Umgang mit Musik, in: ders. (Hrsg.), Musik und Körper, Essen 1990, S. 65–82.

¹² Vgl. Hans Bäßler (Hrsg.), Toleranz. Dimensionen für den Musikunterricht, Mainz u. a. 1999.

spekts vor dem Musikgeschmack musikalisch Andersdenkender.¹³

Wichtige politische Daten lassen sich auch an der Musik festmachen und im Unterricht aufarbeiten, zum Beispiel die „Reichskristallnacht“ vom November 1938. Wolfgang Niedeggen hat 1982 mit seiner Rockgruppe BAP darüber den Song *Kristallnacht* veröffentlicht, der nicht nur die Vergangenheit aufarbeitet, sondern auch eine Verbindung zur Gegenwart herstellt. Er kann im Musikunterricht im Detail behandelt werden, möglicherweise im Zusammenhang mit Steven Spielbergs Film *Schindlers Liste* (1993), dessen emotionale Wirkung maßgeblich durch die Filmmusik von John Williams geprägt wird.

Aus der Sphäre der Konzertsaalmusik könnte Arnold Schönbergs *Ein Überlebender aus Warschau* einbezogen werden, der die Geschehnisse im Warschauer Ghetto erschütternd und aufrüttelnd schildert.¹⁴ Benjamin Brittens *War Requiem* wurde 1961 zur Wiedereröffnung der von Nazi-Bombern zerstörten Kathedrale von Coventry komponiert. Coventry steht darin als Symbol für eine sinnlose Zerstörung und will ein Zeichen der Versöhnung setzen. Das Requiem nach einem Text von Wilfried Owens enthält einen Friedensappell, der auch auf die Gegenwart gerichtet ist. Der Musikunterricht könnte den Besuch einer Aufführung des Oratoriums vorbereiten.

Das Ende des Kalten Krieges gegen Ende der achtziger Jahre fand auch einen musikalischen Niederschlag. Sting hatte noch 1986 einen Hit zu dieser Thematik gelandet, und zwar in *The Russians*, der ebenso im Musikunterricht behandelt werden könnte wie *Wind of Change* von den Scorpions. Die aus Hannover stammende Rockgruppe liefert damit einen musikalischen „Kommentar“ zur deutschen Wende von 1989/90, der weltweit zu einem ihrer größten Hits werden sollte. Mit der Ballade konnte sie das Ende der Konfrontation verkünden.

Für ethnische Minderheiten in unserer Gesellschaft ist die „Gleichberechtigung, Gerechtigkeit und Freiheit zwischen Nationen, Gesellschaften und Kulturen“¹⁵, so Eberhard Seidel von der „Aktion Courage – Schule ohne Rassismus“, noch nicht erreicht. „Wer tolerant ist, ist noch lange nicht antirassistisch. Wer tolerant ist, kann trotzdem diskriminieren und unterdrücken.“ Für den wiedererstarkenden Rechtsradikalismus in Deutschland spielt die Musik von Neonazi-Bands und von „rechten“ Dark-Wave-Bands eine nicht unwichtige Rolle; das Thema gehört daher unbedingt in den Musikunterricht. Zur Solidarisierung gegen Fremdenfeindlichkeit hat BAP eine eindringliche Demonstration initiiert.¹⁶ Mit musikalischen Mitteln wird dazu aufgefordert, Widerstand gegen die extreme Rechte zu artikulieren („wer eine Sprache besitzt, muss sich wehren, wer ein Herz hat, sich erklären . . .“).

Mit der musikalischen Avantgarde hat es der Musikunterricht in der allgemein bildenden Schule besonders schwer, weil ihre Sprache so komplex, um nicht zu sagen: kompliziert ist. Das ist umso bedauerlicher, als in dieser Musik die Probleme unserer Gesellschaft bis in die musikalische Struktur hinein sichtbar werden. Musik hier als Medium der politischen Bildung wirksam werden zu lassen erfordert eine hohe Kunst der Vermittlung.

Das gilt beispielsweise für die Friedensmusik von Klaus Huber *Die Seele muss vom Reittier steigen* (2002). Schon im Text von Mahmoud Darwisch, der unter den Eindrücken der Belagerung von Ramallah entstanden ist, wird eine für uns ungewohnte Perspektive eingenommen, die Aussagen geben nämlich die Trauer einer arabischen Mutter um ihren von Israelis getöteten Sohn wieder. In der Komposition werden musikalische Elemente zusammengeführt, die an und für sich unvereinbar sind. Das mag bei arabischen und europäischen Instrumenten und Gesangsweisen noch angehen, erweist sich bei den Tonsystemen und Modi (arabisch: Maqamen)

¹³ Vgl. Karl Jürgen Kemmelmeyer, Toleranz als pädagogisches Ziel. Anregungen für den Musikunterricht, in: H. Bäckler, ebd., S. 223–240.

¹⁴ Vgl. Karl-Heinz Reinfandt, Arnold Schönberg. Ein Überlebender aus Warschau, in: Musik im Diskurs, Band 11: Musikvermittlung, Kassel 1995, S. 117–126.

¹⁵ Erklärung der UNESCO 2002 in ihrer „Allgemeinen Erklärung zur kulturellen Vielfalt“.

¹⁶ Vgl. das auf CD festgehaltene Konzert vom 9. November 1992, bei dem 100 000 Kölner zusammenkamen: Arsch huh, Zäng ussenander! Gegen Rassismus und Neonazis.

aber als unmöglich. Die einander fremden Elemente stoßen aufeinander, sie reiben sich, letztlich sind sie aber nicht integrierbar. Für einen Westeuropäer wird es unumgänglich, die ehemals selbstverständliche eurozentristische Perspektive aufzugeben.¹⁷

Bei der rumänischen Komponistin Violeta Dinescu ist ein andersartiger kompositorischer Standort zu reflektieren. Ihr Musikstil ist trotz fremder Elemente leichter nachzuvollziehen, zumal sie sich in dem Friedensoratorium *Wie Tau auf den Bergen Zions* aus dem Jahr 2003 auf die begrenzten Aufführungsmöglichkeiten einer Kantorei einlässt. Auch bei ihr werden Musiktraditionen zusammengeführt, die sich über fast zwei Jahrtausende auf getrennten Wegen entwickelt haben: die horizontale Heterophonie des Ostens mit der vertikalen Klanglichkeit des Westens. Ihr Tonmaterial sucht sie in den oberen Bereichen des Klangspektrums, so dass dessen tonale Zentren kaum noch spürbar sind. Sie hält die Teilung der Oktave in zwölf gleich große Intervalle, wie sie zu Zeiten des Johann Sebastian Bach vorgenommen wurde, für einen brauchbaren Kompromiss.

Dinescu schreibt ein Friedensoratorium, ohne dass der Frieden in den Texten direkt angesprochen würde. Sie hält sich dabei an ein Sprichwort aus ihrer rumänischen Heimat: „Im Haus des Gehenken spricht man nicht vom Strang!“ Den Wunsch nach Frieden artikuliert sie auf zwei Textebenen: einerseits mit biblischen Aussagen, andererseits mit sehr knappen Fragmenten aus Romanen von Erich Maria Remarque, die als eine Art Graffiti eingestreut sind. Sie stellen winzige Partikel dar, die mit wenigen Worten Remarques Antikriegs-Romane evozieren sollen. Einige Beispiele lauten: „Der Raum hatte kein Fenster“ – „Und dieses Gefühl aus Trauer, Melancholie, Hoffnungslosigkeit, Sehnsucht und Schmerz“ – „Lautlos hebt sich der Morgen aus den blühenden Bäumen wie aus einem bleichen Bett“ – „Und die Wolken ziehen darüber hin“ – „Der Wind klirrte an dem Gestänge der Schranken, als wären sie Harfen“. Dinescu zitiert außerdem das *Kyrie eleison* aus der griechisch-orthodoxen Liturgie und den Choral „Wachet auf“ von Philipp

Nicolai. Aus ihrer Sicht hat der instrumentale Klang nicht die Funktion der Wortverlängerung, sondern er führt als eine kontinuierliche Bewegung an der Stelle fort, wo das Wort zu Ende ist. „Ich habe versucht, die Essenz der abendländischen Liturgie in ihrer vertikalen Projektion und homophonen Klangstruktur mit den melodischen Denkweisen der Orthodoxie in Osteuropa in Einklang zu bringen.“¹⁸

Was kann Musik bewirken? Sie kann bekräftigen, in Frage stellen, zur Reflexion anregen und das emotionale Befinden beeinflussen. Musik ist unfähig, Frieden herzustellen, aber sie kann Geschehnisse aufarbeiten und ins Bewusstsein der Öffentlichkeit rücken; in sozialen Gruppen kann sie mitwirken an einem Empfinden für die Gemeinschaft, an der Bewältigung alltäglicher Konflikte (etwa in Rollenspielen). Sie kann darüber hinaus Aggressionen abbauen. Musik kann positiv an Ritualen mitwirken, die das Leben in der Gemeinschaft stützen, auch Kommunikationsdefizite und einen Problemstau verringern, Toleranz fördern.

Der Frieden ist ein Topos der Musik in historischer Perspektive. Dafür stehen historische und aktuelle Lieder, speziell auch die Messe mit dem „dona nobis pacem“ (Friedensgruß). Friede ist auch privates Glück, erzählt davon oder beschwört es. Die Beispiele stammen aus der Kunstmusik (Barock, Romantik, Biedermeier – Friedrich Rückert und Robert Schumann: *Du bist die Ruh*’, *der Friede mild*, Goethes *Über allen Gipfeln* in diversen Vertonungen) wie aus der populären Musik (tausendfach, z. B. *Ein bisschen Frieden* von Nicole). Beruhigende, friedensstiftende Wirkungen werden ermöglicht durch die Spracheigenschaften, aber auch die Gefühlsnähe der Musik, in öffentlichen Diskursen wie im privaten Bereich. Die ausgelösten Emotionen sind allerdings offen in beliebige Richtungen. Die Musik bedarf daher, zu ihrer eindeutigen Festlegung, der Präzisierung durch das Wort.

¹⁷ Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf/Younghee Pagh-Paan (Hrsg.), *ars (in)humana. Zur Position des Menschen in den Künsten unserer Zeit*, Bremen 2004.

¹⁸ Aus einem Gespräch des Autors mit der Komponistin vom Januar 2005. Vgl. Eva-Maria Houben (Hrsg.), *Violeta Dinescu, Saarbrücken 2004*.

Helmke Jan Keden

Musik in nationalsozialistischen Konzentrationslagern

Die beiden Begriffe „Musik“ und „Konzentrationslager“ stehen sich scheinbar unvereinbar gegenüber. So sträubt man sich, den Inbegriff der grausamen Realität des „Dritten Reiches“, die nationalsozialistische Internierungs- und Vernichtungsmaschinerie, mit musikalischen Konnotationen zu verknüpfen, doch hat die

Helmke Jan Keden

Dr. phil., geb. 1974; Studienrat am Evangelischen Dietrich-Bonhoeffer-Gymnasium in Hilden; Lehrbeauftragter für musikwissenschaftliche und musikpädagogische Lehrveranstaltungen an der Bergischen Universität Wuppertal, Gaußstraße 20, 42097 Wuppertal.

HelmkeJanKeden@gmx.de

Forschung in einer Vielzahl von Beiträgen darauf hingewiesen, dass Musik häufig ein fester Bestandteil in Konzentrationslagern war.¹ Dabei bezogen sich diese Untersuchungen und Berichte zumeist auf die exemplarische Darstellung der gängigen Musikpraxis in unterschiedlichen Lagern und ihre zum Teil erschütternden Umstände.² Eine vertiefende, systematische Beschäftigung setzte bis auf wenige Beiträge bisher nur zögerlich ein.³

Auch wenn sich momentan der Fokus des wissenschaftlichen Interesses innerhalb der Auseinandersetzung mit Musik in totalitären Staatssystemen wieder zu übergreifenden, besonders komparatistischen Diskursen öffnet,⁴ kann gerade die Erörterung der funktionalen Bedeutung von Musik in Konzentrationslagern auch diese Intentionen mit neuen Sichtweisen bereichern. So beinhaltet die vergleichende Untersuchung des Einsatzes von Musik im Mikrokosmos „Lager“ die Möglichkeit, Erkenntnisse in der ambivalenten Funktionalisierung von Musik, bzw. über deren Einsatz durch *Unterdrücker und Unterdrückte* gleichermaßen, zu gewinnen. Ohne den instrumentalen Musikbereich ver-

nachlässigen zu wollen, soll der Schwerpunkt auf der Darstellung der vokalen Musikpraxis liegen. Sie hatte in den Lagern eine besonders große Bedeutung, weil sie zu den ursprünglichsten Formen musikalischer Betätigung zählte.

Funktionen musikalischer Praxis für das NS-Lagerpersonal

In der Forschungsliteratur sind eine Vielzahl von Verwendungszusammenhängen erwähnt, die den „Einsatz“ von Musik durch die nationalsozialistischen Unterdrücker in den Konzentrationslagern schildern. Nachfolgend werden die wichtigsten Funktionen dieser Musikpraxis kurz dargestellt.

Die musikalisch aktiven Internierten wurden in den Lagern häufig zu Instrumental- und Vokalensembles zusammengefasst und mussten repräsentative Aufgaben bei offiziellen Anlässen (z. B. politischen Gedenkfeiern) übernehmen. Sie „dienten auch als Zierde bei Lagerbesichtigungen durch auswärtige Besucher“⁵ und wurden bei anstehenden Inspektionen von hochrangigen Parteimit-

¹ Vgl. Hans-Günther Klein, ...Wenigstens den „zweiten Tod“ wieder aufzuheben ... Komponisten in Theresienstadt, in: Neue Zeitschrift für Musik, 156 (1995) 1, S. 30–33; Ulrike Migdal, Und die Musik spielt dazu. Chansons und Satiren aus dem KZ Theresienstadt, Zürich 1986; Katja Klein, Kazett-Lyrik. Untersuchungen zu Gedichten und Liedern aus dem Konzentrationslager Sachsenhausen, Würzburg 1995.

² Vgl. Eckhard John, Musik und Konzentrationslager. Eine Annäherung, in: Archiv für Musikwissenschaft, 48 (1991) 1, S. 14–36; Milan Kuna, Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen, Frankfurt/M. 1993; Gabriele Knapp, Das Frauenorchester in Auschwitz. Musikalische Zwangsarbeit und ihre Bewältigung, Hamburg 1996, S. 121.

³ Vgl. Guido Fackler, „Des Lagers Stimme“ – Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936. Mit einer Darstellung der weiteren Entwicklung bis 1945 und einer Biblio-/Mediographie, Bremen 2000; vgl. ebenfalls Dokumentations- und Informationszentrum Emslandlager, Das Lied der Moorsoldaten. 1933–2000, Papenburg 2002.

⁴ Vgl. Marion Demuth, Musik – Macht – Missbrauch, Dresden 1995; Isolde von Foerster u. a. Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus, Mainz 2001; Oliver Kautny/Helmke Jan Keden, Musik in Diktaturen des 20. Jahrhunderts. Tagungsbericht des Wuppertaler Symposions 2004, Mainz 2005 (i. E.).

⁵ E. John (Anm. 2), S. 14; vgl. auch M. Kuna (Anm. 2), S. 52 f.

gliedern eingesetzt. Teilweise betrieben die Lagerführer solche Ensembles auch aus Liebhaberei. Diese musikalischen Gruppen konnten aber gleichzeitig auch die Funktion eines Statussymbols übernehmen, wenn sie als Mittel zur Machtdemonstration gegenüber Untergebenen und anderen Lagerleitern eingesetzt wurden.¹⁶

Konzerte und kulturelle Veranstaltungen wurden dazu eingesetzt, Menschenrechtsvertreter anderer Länder sowie Mitarbeiter des Roten Kreuzes über die wahren Zustände in den Lagern hinwegzutäuschen. Besonders im KZ Theresienstadt lud man nach groß angelegten Selektionen und damit verbundenen Verschleppungen in die östlichen Vernichtungslager kritische Besucher ein, um ihnen mit Hilfe von kulturellen Vorführungen im Rahmen der so genannten „Freizeitgestaltung“ ein scheinbar normales Lagerleben vorzugaukeln.

Doch nicht nur Menschenrechtsvertreter wurden durch Musik über die wahren Zustände der Lager getäuscht, sondern auch neue Lagerhäftlinge, die durch Begrüßungsmusik beruhigt werden sollten, um Unruhe und Massenpaniken zu vermeiden. So berichtet Gabriele Knapp von der Sängerin Eva Stern, die – vom Auschwitzer Frauenorchester begleitet – sowohl die Ankunft der Züge als auch die anschließenden Selektionen und den Weg der Ausgesonderten zu den Gaskammern gesanglich untermalen musste.¹⁷

In den Konzentrationslagern wurde Gesang häufig auch als Mittel zur Demütigung und Erniedrigung der Inhaftierten eingesetzt. Um den inneren Willen der Häftlinge zu brechen, mussten sie z. B. Lieder singen, die im eklatanten Widerspruch zur erlebten Realität standen. Im Gegensatz zur oben dargestellten Praxis bei Neuankömmlingen in Auschwitz mussten die Neuzugänge im KZ Sachsenhausen zu ihrer eigenen Erniedrigung u. a. „Alle Vögel sind schon da“ singen.¹⁸ Auch beim Abendzählappell mussten die Inhaftierten entwürdigende Schmach über sich ergehen

lassen: „Allenfalls wünschte der Lagerführer ‚Ein Lied‘. Je strömender der Regen floß (...), desto dümmter war das Lied, das gesungen werden mußte – einmal, dreimal, auch fünfmal hintereinander, zum Beispiel: ‚Kommt ein Vogel geflogen ...‘ oder ‚Was schimmert am Waldesrand ...‘.“¹⁹

Im KZ Buchenwald mussten inhaftierte Juden – als „Strafverschärfung“¹⁰ – bei Besuchen hoher Wehrkreiskommandanten nach dem Abendappell das so genannte „Judenlied“ singen:

„Jahrhundert‘ haben wir das Volk betrogen,
kein Schwindel war uns je zu groß und stark,
wir haben geschoben nur, gelogen
und betrogen,
sei’s mit der Krone oder mit
der Mark (...).“¹¹

Gisela Probst-Effah hat in ihrer Untersuchung nachgewiesen, dass Gefangene, die beim Singen „mangelnde ‚Inbrunst‘ erkennen ließ[en], (...) mit Prügeln und Fußtritten traktiert wurden“¹². Häufig ordnete das Lagerpersonal auch bei der Abführung zu den Gaskammern instrumentale Musik und Gesänge an. Hinrichtungen und Folterungen wurden zum Teil mit Musik begleitet, um diesen Handlungen einen „zeremoniellen Charakter“ zu verleihen.

Es gibt Berichte, die darauf hindeuten, dass Musik bei den Arbeitskolonnen auch als Mittel zur Selektion eingesetzt wurde. So mussten die Häftlinge auf dem Weg zur Arbeit, während der Arbeit und beim Rückweg ins Lager singen. Dabei richtete sich der Fundus der zu singenden Lieder meist nach dem Repertoire der Arbeitsgruppenführer, so dass Volkslieder, wie „Das Wandern ist des Müllers Lust“ und „Steht ein Dörflein mitten im Wald“ weit verbreitet waren.¹³ Zeigten sich die durch die körperliche Arbeit und Quälereien entkräfteten

¹⁶ Vgl. E. John, ebd., S. 30 f.

¹⁷ Vgl. G. Knapp (Anm. 2), S. 121.

¹⁸ O. A., Das Lagerliederbuch. Lieder gesungen, gesammelt und geschrieben im Konzentrationslager Sachsenhausen bei Berlin 1942, Dortmund 1980, S. 2, zit. in: E. John (Anm. 2), S. 7.

¹⁹ Eugen Kogon, Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager, München 1988, S. 105.

¹⁰ Vgl. K. Klein (Anm. 1), S. 77.

¹¹ Vgl. E. Kogon (Anm. 9), S. 308.

¹² Gisela Probst-Effah, Das Lied im NS-Widerstand. Ein Beitrag zur Rolle der Musik in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern, in: Christa Nauck-Börner, Musikpädagogische Forschung. Musikpädagogik zwischen Traditionen und Medienzukunft, 9 (1989), Laaber 1989, S. 81.

¹³ Vgl. E. John (Anm. 2), S. 7 f.

Funktionen musikalischer Praxis für die Internierten

ten Häftlinge unwillig, weiter zum Gesang zu marschieren oder Lieder zu singen, wurde dies als Zeichen körperlicher Schwäche interpretiert und hatte eine Aussonderung und teilweise sogar den Tod zur Folge.¹⁴

Musik wurde ebenso als administrative Hilfe zur Koordination von Bewegungsabläufen eingesetzt. Wenn Kolonnen zum Arbeitsdienst aus dem Lager geführt wurden, musste rhythmisch musiziert werden: „Mit der Musik sollten überdies die Fünferreihen der Häftlinge, wenn sie das Lagertor passieren, ausgerichtet und in Gleichschritt gebracht werden, damit sie von der SS ohne viel Mühe während des Marsches genau gezählt werden konnten.“¹⁵

Es gibt auch Hinweise dafür, dass die SS anfangs versucht hat, Gesang als Mittel zur Arbeitssteigerung einzusetzen. Jedoch behielt die SS diese Praxis nicht lange bei, weil jene Form musikalischer Funktionalisierung unter den menschenfeindlichen Umständen der Lager zum Scheitern verurteilt war.¹⁶ Aus den Konzentrationslagern Buchenwald-Neuengamme und Auschwitz wird berichtet, dass bei Erschießungen Musik angeordnet wurde, um die Lautstärke von Schreien und Schüssen bei Hinrichtungen zu übertönen.¹⁷

Musik diente den nationalsozialistischen Unterdrückern als Möglichkeit der Unterhaltung und Regeneration vom „Lager-Alltag“. Das Wachpersonal sah in Musikvorträgen auch die Möglichkeit, neue Kraft für die nächsten schrecklichen Taten zu schöpfen. Dabei ließen sich die zum Teil musikbegeisterten Despoten musikalische Werke von den Häftlingen vortragen. Es ist kaum vorstellbar, welche Belastung dies für die Aufführenden bedeutete, sollten sie sich doch für die Erholung ihrer eigenen Peiniger einsetzen und damit der weiteren Unterdrückung Vorschub leisten.¹⁸

Sämtliche der nachfolgenden musikalischen Umgangsweisen lassen sich größtenteils Funktionen zuordnen, die als Form des Widerstandes gegen die oktroyierten Umstände verstanden werden können. In Anlehnung an die von Eckard John vorgenommene Systematik musikalischer Praxis in NS-Konzentrationslagern sind die folgenden Funktionen vokaler Musikpraxis in den Bereich des „passiven“ und des „aktiven Widerstandes“ eingeordnet.¹⁹ Dabei werden unter „passivem Widerstand“ die Formen von musikalischer Betätigung aufgezählt, die den reinen Überlebenswillen in jeder Hinsicht unterstützten und so der eigenen Selbstaufgabe entgegenwirkten. Als „aktiver Widerstand“ werden die durch musikalische Mittel dargestellten Meinungsäußerung und das Aufzeigen der Missstände bezeichnet. Diese Art der Kritik musste zumeist subtiler ausgeübt werden, da eine Aufdeckung durch die SS unweigerlich Repressalien zur Folge gehabt hätte.

Passiver musikalischer Widerstand

Häufig wurde Musik von den Häftlingen als Teil einer Überlebensstrategie genutzt, um die erlittenen Demütigungen zu verarbeiten und auf diese Weise die eigene Willenskraft zu stärken. So konnte für die Häftlinge Musik eine Möglichkeit der kurzen Flucht aus der grausamen Realität bedeuten, die in eskapistischer Art und Weise von den unmenschlichen Umständen ablenkte. Ob als aktives Mitglied eines Ensembles oder als Rezipient einer Aufführung war so die Möglichkeit gegeben, dem Lageralltag zumindest kurzzeitig zu entfliehen. Die in Theresienstadt als Krankenschwester internierte Jüdin Resi Weglein berichtet über die Wirkung damaliger Aufführungen: „In der Magdeburger Kaserne war im Raum 241 eine kleine primitive Bühne errichtet worden, und wenn man auch in schrecklicher Enge dort sitzen mußte, so war man glücklich, einige Stunden des Elends zu vergessen.“²⁰ Eine äußere und damit öffentliche Konfliktlösung war kaum möglich bzw. lebensgefährlich. Hier wird auch die Ambiva-

¹⁴ Vgl. G. Knapp (Anm. 2), S. 111 f.

¹⁵ Ota Kraus/Erich Kulka (Hrsg.), *Die Todesfabrik Auschwitz*, Berlin 1991, S. 56.

¹⁶ Vgl. M. Kuna (Anm. 2), S. 86.

¹⁷ Vgl. E. Kogon (Anm. 9), S. 257, zit. in: E. John (Anm. 2), S. 11; M. Kuna (Anm. 2), S. 34.

¹⁸ Vgl. G. Knapp (Anm. 2), S. 130 ff.

¹⁹ Vgl. E. John (Anm. 2), S. 23.

²⁰ Silvester Lechner/Alfred Moos/Resi Weglein (Hrsg.), *Als Krankenschwester im KZ Theresienstadt. Erinnerungen einer Ulmer Jüdin*, Stuttgart 1988, S. 64.

lenz der funktionalisierten Musikpraxis deutlich, die bei gleichen Intentionen unter völlig konträren Vorzeichen bei Unterdrückern und Unterdrückten stand: Nutzten die einen zum Teil die Musik, um sich von ihren mörderischen Taten zu erholen und in eine fiktive Kulturwelt hineinversetzen zu lassen, praktizierten die Häftlinge unter anderen Gegebenheiten die gleiche Musik, um ebenfalls derselben Realität zu entfliehen. Dabei wurde von einigen ehemaligen Gefangenen des Theresienstädter KZs im Nachhinein diese Abschottung von der Realität und Flucht in eine imaginäre Scheinwelt des vermeintlich konventionellen „Kulturlebens“ kritisch reflektiert: „So viel auch zur Auswahl stand, nie schien es genug, man betrug sich schamlos, unersättlich und gedankenlos. Diesen tobenden Drang, der zahlreiche Ventile fand, kann man freilich nicht mehr Kultur nennen.“¹²¹

So wie die Despoten Musik in bestimmten Situationen als Mittel der Erniedrigung einsetzten, half das gemeinsame Musizieren den Häftlingen, erfahrenes Leid besser zu verarbeiten. Wünsche und Hoffnungen, Träume und Sehnsüchte ließen sich durch Musik ausdrücken bzw. kompensieren: „Es ist unglaublich, welche Kraft in unserem Gesang lag, wie er half, die Beziehungen in den unmenschlichen Verhältnissen und in der unmenschlichen Zeit menschlicher zu gestalten. Unsere Lieder wirkten wie Balsam auf unseren verwundeten Seelen.“¹²²

Durch gemeinsame Musik und ganz speziell durch gemeinsames Singen konnten die Häftlinge die Gefahr zerstörerischer Selbstaufgabe der eigenen Person vermindern und somit den gemeinsamen Durchhaltewillen stärken: „Wie oft haben wir unseren Trotz und Widerstandswillen hinausgesungen und den Menschen Kraft zum Aushalten gegeben! Wir riskierten wirklich Kopf und Kragen, wenn wir (...) mit unserem Chor ‚Unsere Stunde hat geschlagen, die Tore stehen offen!‘ aus Smetanas ‚Der Brandenburger in Böhmen‘ (...) sangen.“¹²³

¹²¹ H. G. Adler, Theresienstadt. 1941–1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft, Tübingen 1960, S. 585.

¹²² Wolfgang Szepansky/Emil Ackermann, ... denn in uns zieht die Hoffnung mit. Lieder, gesungen im Konzentrationslager Sachsenhausen, Berlin o. A., S. 26, zit. in: G. Probst-Effah (Anm. 12), S. 85.

¹²³ Karel Berman, Erinnerungen, in: Rudolf Iltis, Theresienstadt, Wien 1968, S. 256.

Gemeinsames Musizieren spendete auch Hoffnung auf eine andere Welt, außerhalb des Stacheldrahtes. „Mehr als einmal“, erinnert sich Hermann Langbein, „bin ich in diesem Probesaal gestanden und habe deutlicher als jemals vor – oder nachher – die Kraft der Musik gefühlt, die davon kündigt, daß es außerhalb von Auschwitz eine menschliche Welt gab (...).“¹²⁴

Ähnlich, wie die Wirkung des gemeinschaftlichen Gesanges von den Nazis außerhalb der Lager zur Ideologisierung und Erzeugung eines Gemeinschaftsgefühls genutzt wurde, spielte somit für die Inhaftierten der nicht zu unterschätzende psychologische Aspekt des Zusammengehörigkeitsgefühls beim gemeinsamen Singen eine gewichtige Rolle im täglichen Überlebenskampf: „Durch unsere Lieder wollten wir die Genossen davor retten, sich resignierend aus der Gemeinschaft zu lösen und zu Individualisten zu werden. Gerade im Lagerleben und bei der Fronarbeit war Kameradschaft das eiserne Gesetz aller Häftlinge, wollten sie nicht in der Gefangenschaft zugrunde gehen. Und nichts bindet und schweißt fester zusammen als das Lied.“¹²⁵

Lieder, welche die SS verboten hatte, wurden heimlich in ständig wechselnden Baracken gemeinsam gesungen. Zu den Proben zog man sich bisweilen auf bei der SS unbeliebte Orte wie z. B. die Entlausungsstation zurück. Harry Naujoks berichtet von der Schwierigkeit der Legitimation solcher Treffen und beschreibt die Atmosphäre einer solchen Gesangsveranstaltung: „Wenn ein Schallerabend zur Diskussion stand, hatten wir immer das Argument: Wir üben nur, damit das Singen auf dem Appellplatz klappt. Bei den Schallerabenden saßen die Teilnehmer auf dem Fußboden, auf den Bänken, Tischen und Schränken, und sie hingen auch noch im Gebälk. (...). Vor allem wurden Volkslieder gesungen.“¹²⁶

¹²⁴ Hermann Langbein, Menschen in Auschwitz, Wien 1972, S. 151.

¹²⁵ Inge Lammel/Günther Hofmeyer, Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern. Das Lied – im Kampf geboren, Leipzig 1962, S. 34, zit. in: Inge Lammel, Arbeitermusikultur in Deutschland 1844–1945. Bilder und Dokumente, Leipzig 1984, S. 212.

¹²⁶ Harry Naujoks, Mein Leben im Konzentrationslager Sachsenhausen 1936 – 1942. Erinnerungen des

Durch die Beschäftigung mit Musik war die geistige Auseinandersetzung mit einem künstlerischen Gegenstand gefordert. Da die Häftlinge in den Lagern zumeist monotoner Arbeit nachgehen mussten, konnte die musikalische Betätigung dazu benutzt werden, der geistigen Unterforderung des täglichen Arbeitsdienstes und der Lethargie zu entkommen.¹²⁷ Intellektuelle Beschäftigung wurde von den Nazis bewusst verboten, da man fürchtete, hierdurch den Widerstand zu beleben. Inhaftierte Komponisten gingen zum Teil sogar so weit, die erlittenen Grausamkeiten in Bezug auf ihr künstlerisches Schaffen positiv umzudeuten und den unfreiwilligen Inhaftierungszustand als Chance für neue kreative Ansätze zu nutzen. So schreibt der in Theresienstadt inhaftierte Komponist Viktor Ullmann, „daß ich in meiner musikalischen Arbeit durch Theresienstadt gefördert und nicht etwa gehemmt worden bin, daß wir keineswegs bloß klagend an Babylons Flüssen saßen und daß unser Kulturwille unserem Lebenswillen adäquat war“¹²⁸.

Die aus unterschiedlichen politischen, konfessionellen, nationalen und sozialen Gruppen zusammengepferchten Menschen sahen in der Musik ebenso eine Chance, ihre individuelle Eigenständigkeit zu bewahren.¹²⁹ Traditionen, die an die Heimat erinnerten, politische Solidarität und Gesinnung oder bestimmte religiöse Anschauungen konnten weiter gepflegt werden und bildeten einen wichtigen Gegenpol zur verordneten Gleichheit. Dabei wurde gemeinsames Musizieren auch bewusst zur Kontaktaufnahme und Völkerverständigung unter den Gefangenen genutzt.¹³⁰

Durch die Regelmäßigkeit von Aufführungen und Proben etablierten sich bestimmte Abläufe, die eine gewisse Form von kultureller „Normalität“ vermitteln konnten. Die damit verbundene Stetigkeit wurde von den Häftlingen zum Teil als vermeintliche Sicher-

ehemaligen Lagerältesten, Köln 1987, S. 297, zit. in: K. Klein (Anm. 1), S. 82.

¹²⁷ Vgl. ebd.; vgl. auch Manuela R. Hrdlicka, *Alltag im KZ. Das Lager Sachsenhausen bei Berlin*, Opladen 1991, S. 76.

¹²⁸ Ingo Schultz/Viktor Ullmann, 24 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt, Hamburg 1993, S. 93.

¹²⁹ Vgl. K. Klein (Anm. 1), S. 82

¹³⁰ Vgl. ebd.

heit empfunden und half den Terror der Konzentrationslager ertragbarer zu machen.

Interessant ist diese Bedeutung auch hier wieder im Hinblick auf die Parallele zur musikalischen Funktionalisierung durch das Lagerpersonal. Dabei lässt sich eine ambivalente Doppelfunktion der musikalischen Praxis deutlich erkennen, weisen doch einige Berichte darauf hin, dass das „Kulturleben“ im Lager vom Personal ebenfalls mit Wesenszügen einer konventionellen Gesellschaft in Verbindung gebracht wurde. Allerdings geschah dies hier unter völlig anderen Vorzeichen, da die kulturelle Betätigung der Häftlinge vom Lagerpersonal zur eigenen Selbsttäuschung eingesetzt wurde, um z. B. im Schein der schönen Künste zumindest gedanklich in eine andere Welt zu fliehen.¹³¹ So stellte einerseits die SS durch die erzwungene Musikausübung der Massentötung ein den Wahnsinn unterstützendes Element zur Seite und legitimierte dies auch als kulturelle „Normalität“ für die realitätsferne „Erholung“ von begangenen Gräueltaten. Andererseits wurden aber auch die gleichen musikalischen Aktivitäten von den Häftlingen mit ganz anderen Intentionen als Teil einer Überlebensstrategie, u. a. durch die vorgetäuschte Suggestion eines „normalen“ Kulturlebens, herangezogen.¹³² Offenkundiger kann die funktionale Ambivalenz der gleichen Musikpraxis nicht sein.

Aktiver musikalischer Widerstand

Bezüglich des „aktiven musikalischen Widerstandes“ kam auch hier besonders dem Gesang als nächstliegende Form der musikalischen Äußerung eine exponierte Rolle zu, konnten doch gegenüber der instrumentalen Musik gerade über den Text wichtige Intentionen vermittelt werden. Doch mussten die Internierten diese oft kreativ verbergen, um Strafverfolgungen zu entgehen. In der Forschungsliteratur finden sich u. a. folgende Formen des „aktiven Widerstandes“.

Die von den Nazis vorgegebenen Lieder wurden absichtlich falsch gesungen: „Trotz härtester Strafen nahmen die Häftlinge die ihnen oktroyierten Gesänge nicht wider-

¹³¹ Vgl. G. Knapp (Anm. 2), S. 126 ff.

¹³² Vgl. E. John (Anm. 2), S. 20.

spruchslos hin. Sie sangen absichtlich unrein und falsch, brüllten oder sangen zu leise.“¹³³

Auch variierte man Gesänge in vielerlei Hinsicht. So wurden z. B. NS-Liedern neue Texte unterlegt. Texte, die bestimmte Intentionen enthielten, wurden geändert und teilweise parodiert. Dadurch bekamen bisher weniger sinntragende Wörter neue Bedeutungen.¹³⁴ Verbotene Lieder wurden heimlich gesungen. Besonders die inhaftierten Aktivisten der Arbeitersängerbewegung veranstalteten heimliche Treffen, bei denen traditionelle Arbeiterlieder gesungen wurden.¹³⁵

In den Konzentrationslagern entstand auch eine Reihe von neuen Liedern, die, wenn zum Teil auch versteckt, die Zustände in den Lagern anprangerten. Teilweise wurden die Stücke sogar auf Befehl der SS komponiert, wie die so genannte Lagerhymnen (z. B. in Buchenwald und Sachsenhausen). Das wohl bekannteste Lied, welches im KZ als Widerstandslied entstand, ist das von Rudi Goguel, Wolfgang Langhoff und Johann Esser im Konzentrationslager Börgermoor geschriebene „Moorsoldatenlied“, in dem der Widerstand durch Selbstbehauptung gegen die Unterdrücker deutlich wird. Dabei sollte das Lagerleben auch kompositorisch umgesetzt werden. So äußerte sich der Komponist Rudi Goguel zum Anfang des Liedes dahingehend, dass „die drei gleichbleibenden Töne, mit denen das Lied beginnt, (...) die Öde des Moores und die schwere Situation charakterisieren, unter der die Moorsoldaten leben mußten“¹³⁶.

Das Werk wurde unmittelbar nach seiner Uraufführung, die im Rahmen der von den Gefangenen organisierten Kulturveranstaltung „Zirkus Konzentrazani“ stattfand,¹³⁷ von der SS verboten. Allerdings waren einige SS-Aufseher von dem Lied so fasziniert, dass sie es sich später immer wieder vorsingen lie-

ßen. Das Werk fand schnell seinen Weg in andere Konzentrationslager und konnte so von einer großen Anzahl von Chören, meist heimlich als Widerstandslied, gesungen werden. Im Ausland wurde das Lied u. a. von den der Arbeitersängerbewegung nahe stehenden Komponisten Hanns Eisler und Ernst Hermann Meyer aufgegriffen, bearbeitet und als Mittel des Widerstandes und zu Aufklärungszwecken eingesetzt.

Theresienstadt

Aus einer Vielzahl von Lagern sind Berichte über die Existenz von instrumentalen und vokal-ensembles überliefert,¹³⁸ wobei sicherlich die meisten Quellen über musikalische Aktivitäten aus dem „Durchgangslager“ Theresienstadt stammen. Zum einen ist diese Tatsache sicherlich auf die große Zahl von etablierten Musikern bzw. Musikschaftern zurückzuführen, die in diesem Lager zeitweise interniert wurden, zum anderen liegt dies auch in der speziellen repräsentativen Bedeutung begründet, die diesem Lager von Seiten der Nationalsozialisten eingeräumt wurde.

Exemplarisch für die unvorstellbaren Umstände, unter denen durch die Gründung von Orchestern, kammermusikalischen Gruppen und Vokalensembles eine „Kultur“ in diesem Lager entstand, seien hier einige Ausführungen Joza Karas' über die Tätigkeiten des Dirigenten, Komponisten und Pianisten Rafael Schächter erwähnt. Dieser baute nach seiner Inhaftierung (30. November 1941) zuerst illegal, dann im Rahmen der von den Unterdrückern angeordneten so genannten „Freizeitgestaltung“ mehrere musikalische Ensembles auf.¹³⁹

So konnte er schon unmittelbar nach seiner Ankunft in Theresienstadt einen Chor mit etwa 20 männlichen Laiensängern etablieren, der sich bald enormer Beliebtheit erfreute.

¹³³ I. Lammel (Anm. 25), S. 33 f., zit. in: G. Probst-Effah (Anm. 12), S. 81.

¹³⁴ Vgl. Inge Lammel, *Das Arbeiterlied*, Frankfurt/M. 1973, S. 74 f.

¹³⁵ Vgl. G. Probst-Effah (Anm. 12), S. 85.

¹³⁶ Günter Kleinen/Helmut Segler, *Liedermagazin*, Kassel 1975, S. 109.

¹³⁷ Vgl. Martin Geck/Bertold Marhol, *Banjo. Musik 7–10. Hauptschule*, Stuttgart 1988, S. 50. Vgl. hierzu auch den dort abgedruckten Bericht von Wolfgang Langhoff zur Uraufführung des Liedes.

¹³⁸ Vgl. M. Kuna (Anm. 2), S. 116 u. 136–140; Alfons Waiser, *Die Musik stärkte uns*, in: Internationales Buchenwald-Komitee, *Buchenwald. Mahnung und Verpflichtung. Dokumente und Berichte*, Frankfurt/M. 1960, S. 453; E. John (Anm. 2), S. 32 f.; I. Lammel (Anm. 25), S. 210; Helmke Jan Keden, „Kommst du auch zum Kaffeeklatsch?“. Ein Beitrag zur ‚Arbeitersängerbewegung‘ im Nationalsozialismus, in: *International Journal of Musicology*, 8 (1999), S. 307 f.

¹³⁹ Vgl. Joza Karas, *Music in Terezin. 1941–1945*, New York 1990, S. 23–25.

Ebenso gründete Schächter einen Frauenchor, den er später mit dem ersten Chor zu einem 50 bis 60 Personen starken gemischten Vokalensemble zusammenfasste. Die Proben wurden zuerst in einem kleinen Raum in einer Baracke der Sudeten abgehalten. Später zog man dann in den Keller des Kinderheims um.

Rafael Schächter begann mit der Einstudierung einfacher Volkslieder, wobei er in dem ebenfalls internierten tschechischen Komponisten und Pianisten Gideon Klein einen engagierten Korrepetitor, Mitarbeiter und späteren engen Freund fand. Dieser arrangierte ab April 1942 u. a. tschechische, schlesische, hebräische und russische Volkslieder,¹⁴⁰ sowohl für den Männerchor als auch für das Frauenensemble.

Neben der Beschäftigung mit Werken von Gideon Klein begann Rafael Schächter ohne Hilfsmittel mit den Proben für einige Chorpartien aus B. Smetanas Oper *Die verkaufte Braut*. Als mit zunehmenden Inhaftierungswellen immer mehr Häftlinge nach Theresienstadt verschleppt wurden, konnten passende Solisten gefunden werden, so dass unter widrigsten Umständen die Proben zur konzertanten Aufführung der Oper aufgenommen wurden.¹⁴¹ Am 28. November 1942 fand die Premiere der Oper statt. Rafael Schächter dirigierte den Chor und begleitete das Ensemble auf einem alten Klavier. Die Aufführung wurde vom musikalisch gebildeten Publikum als „musikalische Großtat“¹⁴² gefeiert und war so erfolgreich, dass sie 35 Mal wiederholt wurde.¹⁴³

Neben dem Opernensemble von Rafael Schächter wird auch noch von der Gründung eines weiteren Ensembles aus deutschen, österreichischen, böhmischen und mährischen Chören berichtet, das zusammengefasst unter der Leitung des Wiener Dirigenten und Komponisten Franz Eugen Klein ebenfalls weitere Opern (u. a. B. Smetanas *Kuß*, W. A.

Mozarts *Zauberflöte* und *Die Hochzeit des Figaro*) realisierte.¹⁴⁴ Auch die Aufführung großer Oratorien, wie J. Haydns *Schöpfung* und F. Mendelssohns *Elias*, beide unter der Leitung von Karl Fischer, sind überliefert.

Die SS-Kommandeure zeigten bei der Einübung der Werke ein sehr ambivalentes Verhalten: Stand in nächster Zeit keine Inspektion oder Führung durch das Lager an, wurde das kulturelle Leben stark eingeschränkt, teilweise sogar verboten. Kurz vor Besuchen, „da sie eine Kommission erwarteten, (...) ordneten sie an, daß die Opern in tadelloser Ausstattung mit Kostümen und Perücken aufgeführt werden sollten, kurz, daß man wirkliches Theater spielen sollte“¹⁴⁵.

Diese Willkür sei abschließend an einem letzten Beispiel verdeutlicht, welches die unsäglichen Schwierigkeiten und die unfassbare Realität im Lageralltag exemplarisch verdeutlichen soll: „Nachdem der Dirigent Rafael Schächter im September des Jahres 1943 neben den vier Solisten glücklich einen Chor von etwa einhundertfünfzig Sängern versammelt hatte und die Premiere erfolgreich über die Bühne gegangen war, wurde dem Unternehmen ein jähes Ende gesetzt: Eine Wiederholung der Aufführung konnte nicht stattfinden, weil ein Osttransport den gesamten Chor ausradierte. Schächter verzweifelte nicht. Er stellte einen neuen Chor von gleicher Größe zusammen und studierte das Werk neu ein. Als sei dies nicht genug, ereilte das Vorhaben noch einmal ein vernichtender Rückschlag in Gestalt eines weiteren Osttransports, der den Chor zerstörte. Wieder begann Schächter von vorn, stellte zum dritten Mal einen Chor zusammen; diesmal vermochte er allerdings nur sechzig Sänger zu versammeln, und mit dieser Gruppe gab er dann fünfzehn Aufführungen. Die Opfer feierten ihre eigene Totenmesse.“¹⁴⁶

¹⁴⁰ Vgl. Hans-Günther Klein, Gideon Klein. Materialien, Hamburg 1995, S. 111–129.

¹⁴¹ Vgl. Heda Grabova, Opera v. Terezine, in: Staatliches Jüdisches Museum Prag 1945, Theresienstädter Sammlung, Inv.-Nr. 243, zit. in: H. G. Adler (Anm. 21), S. 593.

¹⁴² Gideon Klein/Hans Krasa/Pavel Libensky/Josef Stross, Kurzgefaßter Abriss der Geschichte der Musik Theresienstadts, in: U. Migdal (Anm. 1), S. 162.

¹⁴³ Dies., zit. in: M. Kuna (Anm. 2), S. 174.

¹⁴⁴ Lubomir Peduzzi, Pavel Haas. Leben und Werk des Komponisten, Hamburg 1996, S. 147.

¹⁴⁵ H. Grabová (Anm. 41), S. 593.

¹⁴⁶ U. Migdal (Anm. 1), S. 33.

APuZ

Nächste Ausgabe

12/2005 · 21. März 2005

Bildungsreformen

Thomas Rauschenbach

Plädoyer für ein neues Bildungsverständnis

Wolfgang Böttcher

Soziale Auslese und Bildungsreform

Ulrich Bauer/Uwe H. Bittlingmayer

Egalitär und emanzipativ: Leitlinien der Bildungsreform

Dieter Smolka

PISA – Konsequenzen für Bildung und Schule

Eiko Jürgens

Standards für schulische Bildung?

Georg Weißeno

Bildungsstandards in der politischen Bildung

Herausgegeben von
der Bundeszentrale
für politische Bildung
Adenauerallee 86
53113 Bonn.



Redaktion

Dr. Katharina Belwe
Dr. Hans-Georg Golz
Dr. Ludwig Watzal
(verantwortlich für diese Ausgabe)
Hans G. Bauer
Koredaktion dieser Ausgabe:
Andreas Kötzling
Telefon: (0 18 88) 5 15-0
oder (02 28) 36 91-0

Internet

www.bpb.de/publikationen/apuz
E-Mail: apuz@bpb.de

Druck

Frankfurter Societäts-
Druckerei GmbH,
60268 Frankfurt am Main

Vertrieb und Leserservice

Die Vertriebsabteilung der
Wochezeitung **Das Parlament**
Frankenallee 71–81,
60327 Frankfurt am Main,
Telefon (0 69) 75 01-42 53,
Telefax (0 69) 75 01-45 02,
E-Mail: parlament@fsd.de,
nimmt entgegen:

- Nachforderungen der Zeitschrift
Aus Politik und Zeitgeschichte
- Abonnementsbestellungen der
Wochezeitung einschließlich
APuZ zum Preis von Euro 19,15
halbjährlich, Jahresvorzugspreis
Euro 34,90 einschließlich
Mehrwertsteuer; Kündigung
drei Wochen vor Ablauf
des Berechnungszeitraumes;
- Bestellungen von Sammelmappen
für *APuZ* zum Preis von
Euro 3,58 zuzüglich
Verpackungskosten, Portokosten
und Mehrwertsteuer.

Die Veröffentlichungen
in *Aus Politik und Zeitgeschichte*
stellen keine Meinungsäußerung
des Herausgebers dar; sie dienen
lediglich der Unterrichtung und
Urteilsbildung.

Für Unterrichtszwecke dürfen
Kopien in Klassensatzstärke herge-
stellt werden.

ISSN 0479-611 X

Musik und Gesellschaft **APuZ** 11/2005

- Ekkehart Krippendorff*
3-6 **Mozarts Frieden: ‚Nicht von dieser Welt‘**
Die Suche nach einer komponierten Friedensthematik bei Mozart führt nur zum Ziel, wenn man die Musik als Kosmologie versteht und die Realität daran misst.
- Dieter Senghaas*
7-14 **Wie den Frieden in Töne setzen?**
In der klassischen Musik kommt die Friedensproblematik vielfältig zum Ausdruck. Das thematische Spektrum der Kompositionen reicht von Frühwarnung bis zur Darstellung von Friedensvisionen.
- Jörg Calließ*
14-21 **Vom ersungenen Frieden in Opernwelten**
Frieden ist in der Oper nicht heimisch. Das zentrale Thema ist die Spannung zwischen gesellschaftlichen Macht- und Gewaltverhältnissen und der menschlichen Identität.
- Hartmut Lück*
21-28 **Musik in einem unfriedlichen Zeitalter**
Das „Zeitalter der Extreme“ zeitigte seine Extreme nicht nur in Politik, Gesellschaft und internationalen Beziehungen, sondern auch in einem weiten Spektrum von politischen Kompositionen.
- Dietrich Helms*
28-34 **Pop Star Wars**
Die Anschläge vom 11. September 2001 erschütterten auch die Popmusikszene. Hunderte von Songs wurden in den Monaten danach über die Attentate geschrieben.
- Günter Kleinen*
34-39 **Musik als Medium der politischen Bildung**
Politische Bildung durch Musik ist nur dann möglich, wenn die Musik in Kontexte gestellt wird und eine dialogische Vermittlung erfolgt. Kinder und Jugendliche sollten im Rahmen der Schule eigene Perspektiven entwickeln.
- Helmke Jan Keden*
40-46 **Musik in nationalsozialistischen Konzentrationslagern**
Eine Vielzahl von Quellen und Untersuchungen zeigen, dass Musik in vielfältiger Weise zur brutalen Lebenswelt der Konzentrationslager gehörte.