

Graciela Paraskevaidis: Der deutsche Musikwissenschaftler Hanns-Werner Heister *

Die Arbeiten Hanns-Werner Heisters sind in Lateinamerika weitgehend unbekannt. Indem der vorliegende Text einige Auszüge aus seinen Untersuchungen vorstellt, möchte er eine Brücke zu dem breit gefächerten und durch vielfältige Interessen geleiteten musikwissenschaftlichen Werk schlagen, das Heister in jahrzehntelanger intensiver Tätigkeit geschaffen hat.

Seine manchmal auch polemischen Erörterungen sind der kritischen Musikwissenschaft zuzuordnen, einer Forschungsrichtung mit einer reichen Tradition im deutschsprachigen Raum. Die technisch einwandfreien und wissenschaftlich stringenten Arbeiten auf der Basis einer gegenüber dem System zu keinerlei Konzessionen bereiten Weltsicht befassen sich mit weltanschaulichen Fragen zum Verständnis und zur Klärung künstlerischer und kultureller Ereignisse im Rahmen ihres jeweiligen historischen, gesellschaftspolitischen und ästhetischen Kontexts.

Heister (geb. 1946 in Plochingen am Neckar, BRD) studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Linguistik in Tübingen, Frankfurt am Main und Berlin, promovierte 1977 und schloss 1993 seine Habilitation ab. Von 1971 bis 1992 war er als Musikjournalist im öffentlichen Rundfunk und Fernsehen sowie in der Presse tätig. Darauf folgte von 1992 bis 1998 eine Professor für musikalische Kommunikation und Musikgeschichte an der Musikhochschule Dresden. Seit 1998 ist er Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg.

Heister ist Herausgeber mehrerer musikwissenschaftlicher Veröffentlichungen (sein Einsatz für die Verbreitung von Schriften anderer Autoren sei hier ausdrücklich betont). Als Herausgeber bzw. Mitherausgeber zeichnet er für das Musiklexikon „Komponisten der Gegenwart“ und die Reihen „Musik im Dritten Reich“ und „‘Entartete Musik‘ 1938 - Weimar und die Ambivalenz“ verantwortlich. Ein vor Kurzem veröffentlichtes Buch befasst sich mit Leben und Werk György Ligetis. Zur Zeit arbeitet er einerseits zum Verhältnis von Musik und Macht, andererseits aber auch über Klang und Kosmos, Mathematik und musikalisches Denken. Seine Veröffentlichungen umfassen neben Büchern und Artikeln zur Methodologie der Musikwissenschaft, zu Musikästhetik und Musiksoziologie, Musik und Politik, populärer Musik, Jazz, Musik im Widerstand und im Exil während des Faschismus sowie zur Musikanthropologie auch

Untersuchungen über Komponisten des 20. Jahrhunderts (Ives, Schoenberg, Eisler, Weill, Cage, Ginastera, Nono...).

Die zitierten Textausschnitte beabsichtigen, Überlegungen anzustoßen, die auch dazu dienen könnten, die Phänomene der musikalischen Rezeption - als Instrumente der Wahrnehmung und Interpretation - und ihrer unterschiedlichen Resonanzen in den Zentren der Macht und an der Peripherie miteinander zu vergleichen.

Im Folgenden soll über die vorgestellten Texte eine Annäherung an die Arbeit Heisters versucht werden, die auch auf die angesprochene Problematik eingeht.

Alberto Ginastera: Evokationen mit indigenem Hintergrund

Heister schreibt dazu:

„... weil der Weltuntergang kein Mythos archaischer Völker oder Wahn von Sekten der Unterlassen ist, sondern eine reale Möglichkeit, seine Machbarkeit eine hartnäckig verfolgte Wahnidee von herrschenden Kreisen, die über die Macht verfügen, ihn zu veranlassen. [...] In dieser Perspektive beschwört Ginastera ein ‚magisches‘ Amerika auf unmagische ästhetisch-rationale Weise mit den Mitteln der Kunst - eine Beschwörung, die Sein und Schein nicht verwechselt. Denn wenn die Cantata das Verschwundene und Abwesende vergegenwärtigt, dann als Traum. Aber auch als historischen Wahrtraum. Die Musik spricht in Technik und Ton, Gefühlsgehalt und Gefühlswirkung deutlich genug aus, dass jenes, was sie heraufzitiert, vergangen ist. Jedoch nicht tot: Indem sie das Verstummte wieder Gesang und Klang werden lässt, das Zerstörte Gestalt, ruft sie es ins Leben zurück. Imaginär-real, ästhetisch vergegenständlich ist daher hier die Hoffnung, dass die Werte, die Würde und die Wünsche jenes anderen Amerika auch in der Realität wahr und wirksam werden. Das letzte Wort darüber ist, auch nach Ansicht der Cantata, noch nicht gesprochen,“ [1]

Mit diesem Absatz schließt Heister seine breit angelegte und in technisch-analytischer Hinsicht sehr detaillierte Untersuchung zu Ginasteras *Cantata para América mágica* von 1960 ab, die Heister unter die Überschrift „Trauer eines

[1] Hanns-Werner Heister: „Trauer eines Halbkontinents und Vergegenwärtigung von Geschichte. Alberto Ginasteras *Cantata para América mágica* op. 27“. In: Thomas Phleps & Wieland Reich, hrsg: „Vom allgemeingültigen Neuen. Analyse engagierter Musik: Dessau, Eisler, Ginastera, Hartmann.“ Pfau Verlag, Saarbrücken, 2006, Ss 152/153. Früher In: Friedrich Spangemacher, hrsg: Alberto Ginastera. Boosey & Hawkes, Bonn, 1984, Ss 45/75.

Halbkontinents und Vergegenwärtigung von Geschichte“ stellte. Nach ihrer Erstveröffentlichung in einer von Friedrich Spangemacher für Boosey & Hawkes getroffenen Auswahl aus dem Jahr 1984 wurde sie 2006 noch einmal in einen Sammelband von Heister mit Einzeldarstellungen zur „engagierten Musik“ der Deutschen Paul Dessau, Hanns Eisler und Karl Amadeus Hartmann aufgenommen.

Die *Cantata...* war bislang über die genannte Untersuchung hinaus kaum Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschungsarbeiten, obwohl sie im Schaffen Ginasteras zweifellos eine Sonderstellung einnimmt, da sie zum Einen einen Wendepunkt in der durch den Komponisten vorgenommenen Synthese zeitgenössischer musikalischer Ausdrucksformen darstellt, andererseits aber auch zeitlich in eine Phase der Neuausrichtung der Geschichte des lateinamerikanischen Kontinents ab den Sechziger Jahren fällt.

Heister erweitert seine Analyse der strukturellen, formalen, organologischen, instrumentellen und vokalen Komponenten und der vertonten Texte um mehrere Absätze, die sich mit der Geschichte Lateinamerikas im Allgemeinen, seiner blutigen Eroberung und der damit einhergehenden physischen und spirituellen Vernichtung auseinandersetzen, und stellt eine Verbindung zu der dargestellten Kosmogonie dar, indem er die Untergangsprohezeiung mit einer Utopie der Hoffnung und des Wiederbelebens verknüpft.

Heisters Rezeption bewegt sich bezüglich der identitätsstiftenden Bedeutung der *Cantata...* weitgehend im Rahmen des üblichen Kanons der Ginastera-Interpretationen, geht jedoch bei der Deutung des Werksschlusses eigene Wege. Aus europäischer Sicht steht sein Ansatz möglicherweise im Zusammenhang mit dem Moment der Entstehung des ursprünglichen Textes (1983), also einem Zeitpunkt, der mit politischen Öffnungsprozessen in mehreren lateinamerikanischen Ländern verbunden ist; schließlich hatte Lateinamerika in der Zeit der Diktaturen der vorangegangenen Jahrzehnte die Aufmerksamkeit und Solidarität von Kulturschaffenden und Künstlern der europäischen Linken geweckt. In mehreren Ländern nahmen um 1984 „demokratische“ Auswege zur Überwindung der bleiernen Jahre Gestalt an, in manchen Fällen rückte ihr Ende in greifbare Nähe.

Der Verweis auf die Erniedrigung und Vernichtung der indigenen Bevölkerung und, zumindest am Rande, auf Völkermord und Plünderung als Schande für Europa haben vermutlich dazu beigetragen, den Ballast eines bunten lateinamerikanischen Musikturismus aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts abzuwerfen und durch eine

„moderne“ zeitgemäße Arbeit (teilweise serielle Technik, Aleatorik) zu ersetzen, die jedoch nicht vollkommen frei ist von pentatonischen Elementen und einer auf der wirkungsvollen Mischung aus traditioneller und europäischer Perkussion aufbauenden Instrumentierung, gepaart mit einer an die Oper angelehnten, durch dramatische Sopranvirtuosität geprägten evokativen Musikalisierung. Dies alles erfolgt zweifellos in Übereinstimmung mit den von Ginastera anerkannten großen Vorbildern aus Europa - besonders Schoenberg, Bartók und Strawinsky -, die für eine vorgegebene Ordnung standen, deren Geltung er für sein Schaffen anerkannt zu haben scheint.

Das Buch des Engländers John King über Di Tella enthält ein Interview mit Ginastera, in dem dieser bei einer seiner zahlreichen Reisen in die USA über die Anfänge des Lateinamerikanischen Zentrums für höhere Musikstudien (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales) spricht und erklärt, wie es dazu kam, dass er nach einem erfolgreichen Gespräch mit dem Vorstand der Rockefeller-Stiftung zu dessen Gründer und Leiter wurde:

„Damals, im Jahr 61, standen meine Uraufführungen kurz bevor. Bei demselben Festival in Washington wurden das Klavierkonzert und die Cantata de [sic] América Mágica aufgeführt, beides unglaubliche, unerhörte Erfolge; außerdem sind es sehr interessante, sehr persönliche Werke, die sich sehr gut spielen ließen... ”. [2]

Beide Werke - das Konzert und die Kantate - sind direkt mit dem unverändert hohen Ansehen des Komponisten Ginastera in den Vereinigten Staaten verbunden, doch Ginastera hatte in jenem entscheidenden Gespräch auch seine organisatorischen Fähigkeiten überzeugend unter Beweis gestellt. Beide Qualitäten kamen mehreren Generationen lateinamerikanischer Stipendiaten zu Gute, auch wenn nicht alle den im Projekt vorgezeichneten Weg einschlugen und im Gegenteil ihr Schaffen mit dem Protest verbanden.

„Als ich die Cantata para América Mágica schrieb, hatte ich angesichts der Texte ein zutiefst amerikanisches Werk im Sinn.” [3]

In Lateinamerika wäre es z.B. undenkbar, einige - üblicherweise mit dem in ihrer

[2] John King: “Entrevista a Alberto Ginastera”. In: El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta. Instituto Torcuato Di Tella. Asuntoimpresoediciones, Buenos Aires, 2007, S. 353.

[3] ibidem, S. 356.

Sprache verfasste Texte vertonte, z.B. *Friso araucano* (1931) und *Canciones huiliches* indigenistisch geprägten Nationalismus in Zusammenhang gebrachte - frühe historische Werke zu übergehen. Dazu gehören etwa die Beiträge des Chilenen Carlos Isamitt (1887-1974), dessen Untersuchungen sich mit der Welt der Mapuche befassten und der (1945), der jedoch zugleich auch einer der ersten Zwölftonkomponisten Lateinamerikas war.

Ein Jahrzehnt nach der Entstehung der *Cantata* ... verpflichteten sich mehrere, damals junge lateinamerikanische Komponisten, einen Beitrag zur Rettung der Identität von indigenen Kulturen in ihrem engeren Erfahrungsbereich zu leisten. Einige waren sogar frühere Schüler Ginasteras am Lateinamerikanischen Zentrum für höhere Musikstudien, z.B. die Kolumbianerin Jacqueline Nova, der Guatemalteke Joaquin Orellana und der Argentinier Oscar Bazán, die unabhängig voneinander und unter Verwendung von elektroakustischer Musik als technischer Grundlage wichtige Beiträge zu dieser historischen Herausforderung leisteten, sich dabei jedoch weit vom Modell Ginasteras entfernten.

In diesem Kontext und fast zur gleichen Zeit entstand *Muriendo entonces* (1970) für Kammerensemble von Mariano Etkin, ein Werk, das sich eindeutig jeder expliziten Aussage verweigert, die auch nur den kleinsten Hinweis auf eine Assoziation oder eine Geschichte geben könnte. Erst beim Rückgriff auf die Herkunft des Fragments, das dem Werk seinen Namen gibt, findet sich - in der Zeit der Diktatur Onganía - eine kaum wahrnehmbare Spur, die es mit den Worten eines Häuptlings aus Formosa angesichts unbeschreiblicher Notsituationen in Verbindung bringt. Doch nicht nur aufgrund des verborgenen Bezugs des Titels gewinnen die extreme Strenge und die Kargheit des Werkes Symbolcharakter; die musikalische Realisierung verwandelt sich angesichts ihrer eindrucksvollen Gestaltungskraft in nackte Existenzangst.

Nur einige Jahre später, doch bereits jenseits des Kontexts von Di Tella, entwickelt der Chilene Eduardo Cáceres (1955) seine Ansätze in den auf der Vertonung von Texten Elicura Chihuailafs beruhenden *Cantos ceremoniales para aprendiz de Machi* (2004), während der Bolivianer Cergio Prudencio (1955) fast dreißig Jahre an der Spitze des Experimentalorchesters für einheimische Instrumente (OEIN) eine intensive schöpferische und pädagogische Tätigkeit entfaltet.

Trotzdem ist es schwierig, einen Einfluss der *Cantata*... auf diese Werke zu belegen oder mit Gewissheit Ginasteras Wunsch nach einer identitätsstiftenden Rückbesinnung unter Beweis zu stellen. Wirkt also die präkolumbianische Kosmogonie,

von der die üblicherweise mit der Geschichte und Präsenz der einheimischen Bewohner seines Landes nicht vertrauten Einwohner von Buenos Aires räumlich und zeitlich weit entfernt sind, als Auslöser für die Anerkennung dieser Geschichte als Teil der eigenen Vergangenheit, oder bleibt sie - bei unverändert verführerischer Absicht - so weit entfernt wie seine in einem zeitlich und räumlich gleichermaßen entfernten Europa angesiedelten Opern *Don Rodrigo* und *Bomarzo*?

Heisters Rezeption nähert sich der Peripherie über eine sinnvolle und klare Unterscheidung zwischen dem Eigenen und dem Fremden; gleichwohl überrascht die Beschäftigung mit Ginastera - der bekanntermaßen im direkten Kontakt mit wirtschaftlich, religiös und politisch einflussreichen Kreisen stand - zusammen mit ausdrücklich auf der Linken engagierten Persönlichkeiten wie Dessau, Eisler oder Hartmann, mit denen ihn musikalisch und persönlich sicher so gut wie nichts verbunden hätte.

Heister arbeitet bei seinen Überlegungen mit dem Gegensatzpaar „*Sein*“ und „*Schein*“. Aus Erklärungen Ginasteras geht hervor, dass die *Cantata...* für den Komponisten Modellcharakter hatte. Doch unter dem Eindruck von Werken wie den oben angesprochenen, die sich mit einer ähnlichen - impliziten oder expliziten - Thematik befassen, wird dieses „*Sein*“ zum „*Schein*“: Die lateinamerikanische Realität erfordert Gegenmodelle, die die Unterwerfung unter die hegemoniale Ordnung brechen.

Luigi Nono: Musik und gesellschaftliches Engagement

*„Der Kampf gegen den Faschismus und Imperialismus
ist mein Lebensinhalt. Ich bin nur zufällig Musiker.“* Luigi Nono [4]

Die Überschrift von Heisters Beitrag „Freiheit oder/statt Sozialismus. Einige Muster der bundesdeutschen Nono-Rezeption“ [5] nimmt auf einen Wahlkampfslogan der CDU, einer durch eine Koalition mit der bayerischen CSU verbundenen Partei der Rechten, Bezug. Der ausführliche Essay gliedert sich in zehn Kapitel und enthält eine

[4] Jürg Stenzl, hrsg: Luigi Nono. Texte. Studien zu seiner Musik. Zürich und Freiburg, Atlantis, 1975, S. 231.

[5] Hanns-Werner Heister: Freiheit oder/statt Sozialismus. Einige Muster der bundesdeutschen Nono-Rezeption. In: Otto Kolleritsch, compilador: Die Musik Luigi Nonos. Wien & Graz, 1991, Ss 257/301.

Vielzahl von Zitaten (einschließlich Nachrufen) aus den Jahren 1953 bis 1990, die mehreren Fachveröffentlichungen anerkannter deutscher und italienischer Autoren entnommen sind.

Dazu gehören neben Nono unter anderem die Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus, Hermann Danuser, Ulrich Dibelius, Doris Döpke, Heinz-Klaus Metzger, Jürg Stenzl, Massimo Mila und Luigi Pestalozza sowie die Komponisten Helmut Lachenmann, Dieter Schnebel und Karlheinz Stockhausen.

Im zweiten Kapitel - „Musik ohne Politik“ - stellt Heister die nachfolgenden Überlegungen zur vielschichtigen und umstrittenen Verwendung und/oder Vertonung von Texten bzw. zu deren Verschmelzung zu Tonmaterial und ihrer mit einer politischen Bedeutung verbundenen Rekontextualisierung an, wobei er von dieser Aussage Stockhausens ausgeht:

„In manchen Stücken des Canto komponiert Nono den Text aber so, als gälte es, dessen Sinn wieder zurückzuziehen aus der Öffentlichkeit ...“. [6]

Dazu erklärt Heister:

„Stockhausen meint, das gelte ‚(b)esonders bei der Vertonung derjenigen Briefstellen, bei denen man sich am meisten schämt, daß sie geschrieben werden mußten‘ [6]. Und er unterstellt, ‚daß der Komponist ganz bewußt bestimmten Textstellen die Bedeutung ausgetrieben hat‘ [...]. Nur dann läßt der Sprachsinn in einer Vokalstruktur sich verschließen, wenn der Hörer wissen oder spüren oder nachprüfen kann, daß er etwas ganz Bestimmtes nicht verstehen soll“ [7]. Nono [8] freilich spürte hinter der Argumentation das Bedenkliche der Intention und fand dieses Absehen und Abstrahieren vom antifaschistischen Engagement einen Abzug vom Vollsinn des Werks: Das Prinzip der Textzerlegung [...] hat dem Text seine Bedeutung nicht ausgetrieben, sondern hat den Text als phonetisch-semantisches Gebilde zum musikalischen Ausdruck gemacht. Die Komposition mit den phonetischen Elementen eines Textes dient heute wie früher der Transposition von dessen semantischer Bedeutung in die musikalische Sprache des Komponisten“ [9].

[6] Karlheinz Stockhausen: Musik und Sprache I/II (Über Boulez und Nono). In: Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles, Bd. 2. Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis, Köln, 1964 (Ss 157/166), S. 158.

[7] ibidem, S. 159.

[8] Stenzl, S. 60.

[9] Helmut Lachenmann: Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik [1969], in: J. Stenzl, hrsg: Luigi Nono. (313/324), S. 60.

Weiter erklärt Heister zu diesem Thema:

„Was Stockhausen impliziert, macht etwa Walter Gieseler [10] explizit, wenn er im Hinblick auf Henze wie Nono unter undiskutiertem Rückgriff auf eine geläufige, deshalb aber noch nicht richtige Vorstellung behauptet, die ‘gewollte revolutionäre Wirkung’ bezögen sie ‘selbstverständlich gar nicht aus der Musik, sondern aus den verwendeten Texten’. Von da aus ist es nur ein kleiner Rückschritt zur gemeinbürgerlichen Ideologie von der ‘absoluten’ Musik, auf die z.B. auch Metzger [11] rekurriert, wenn er dekretiert, ‘daß halt Töne weder katholisch noch kommunistisch zu sein vermögen’ (allenfalls ‘anarchistisch’).“

Das fünfte Kapitel - „Avantgarde“ versus „Volksfront“ / „Agitprop“ - beschäftigt sich ausführlich mit Aspekten des politischen Engagements, das sich musikalisch äußert, aber auch in der Abneigung einzelner Forscher der jeweiligen Avantgarden gegen die Aufnahme weltanschaulicher Inhalte in die Musik zum Ausdruck kommt. In dieser Situation prallten die gegensätzlichen Positionen wiederholt aufeinander, z.B. bei den Internationalen Kursen in Darmstadt, deren Autoritarismus Nono schon frühzeitig zum Verlassen dieses Diskussionsforums veranlasste. Heister stellt hierzu die folgenden Überlegungen an:

„In der Zerreißung des historischen Zusammenhangs von ‚Volksfront‘ und ‚Avantgarde‘ reproduziert sich in erweiterter Form die Entgegensetzung von Musik und Politik. Besonders präzis artikulierte Carl Dahlhaus die entsprechende Position, etwa mit der effektvollen scheindialektischen Dichotomie zwischen ‚Revolution der Musik‘ und ‚Musik der Revolution‘ oder der nicht weniger effektvollen vom Dilemma der politisch engagierten Musik, daß man entweder dem Effekt die Komplexität oder umgekehrt der Komplexität den Effekt opfern muß“. [12]

„Letzteres Dilemma gilt, wenn schon, auch für durchaus unengagierte Musik, sei's (was als Gegenüberstellung ebenso grob ist) Beethoven versus Rossini, sei's Schönberg versus Strauss, von Paarungen wie Ferneyhough und Glass, Lachenmann und Niblock zu schweigen. Hierzu gehört auch die gegen ein - und sei's nur irgendwie -

[10] Walter Gieseler: Komposition im 20. Jahrhundert. Details, Zusammenhänge. Celle, 1975, S. 32.

[11] Heinz Klaus Metzger: Nonos Weg zum “Canto sospeso”. In: Stenzl: Luigi Nono, S. 207,

[12] Carl Dahlhaus: Vom Einfachen, vom Schönen und vom einfach Schönen. In: Ernst Thomas, comp: Darmstädter Ferienkurse, Mainz, 1978, (22/33), S. 27.

‘sozialistisches’ Engagement gerichtete unsägliche Diskussion über Wirkung und Wirkungslosigkeit. Sie wird, als Falle, in der Art einer Zwickmühle des Alles oder Nichts aufgebaut.’

„Wenn schon gesellschaftliches Eingreifen gemeint ist, müssen alle angesprochen werden. Wenn das mißlingt (was wahrscheinlich ist, da selbst die Hitproduktion zielgruppenspezifisch operiert), war's nichts mit der Politik. Wenn aber doch eine Wirkung nachweisbar ist, war eben die Musik schlecht.“

Im sechsten Kapitel - „Politik statt Musik“ - kommen Stimmen zu Wort, die sich für die Isolierung oder den Ausschluss von politisch engagierten Inhalten einsetzen:

„Vollends bloß trivial und platt wird es, wenn Hans Vogt (S. 56) nonchalant etwa über eine ‚himmelschreiende Rechtsbeugung‘ weggeht und dem Komponisten die Erpresserpistole auf die Brust setzt mit der Alternative Kunst oder Leben: ‚Aber dann muß eben die Entscheidung fallen, was man zu tun gedenkt: zu agitieren, zu kämpfen, oder Kunst zu machen‘ ” [13]. „Und ähnlich Die Welt (9.7.1970) in der kurzen Phase, als das Gespenst der Revolution manchmal als Geist der Zeit erschien: ‚Vielleicht sollte er, der Konsequente, auch darin konsequent sein: mit der Politik Ernst machen, aber auf Musik verzichten‘ [14]“.

Das siebte Kapitel befasst sich dann mit „Musik als Politik“. Im folgenden Absatz greift Heister nicht auf Zitate Dritter zurück, sondern stellt individuelle Überlegungen zur Lösung eines Dilemmas an, das – wie aus den Zitaten des gesamten Textes hervorgeht – starke Verteidigungsmechanismen gegen die ästhetischen und politischen Aussagen von Nonos „musica impura“ in Gang gesetzt hat und dabei die Verteidigungslinien der autonomen und absoluten Musik unterhöhlt hat.

„Das Problem progressiver politischer Musik verweist auf ein gesellschaftliches Dilemma, von dem einstweilen nicht feststeht, ob es eine Aporie ist. Es läßt sich jedenfalls nicht in Gesinnungs-Ethik auflösen (oder in deren Ablehnung), sowenig wie in Ästhetik oder in Politik. Eine mögliche Lösungs-Perspektive ließe sich vermutlich in Richtung eines Prozeß-Denkens und -Handelns anvisieren, und zwar innerhalb eines breitgefaßten, übergreifenden sozialen Kontexts.

„Diese Perspektive ist bislang theoretisch-musikästhetisch noch weniger als praktisch-kompositorisch präzise entwickelt. Zu suchen sein dürfte sie weder in der

[13] Hans Vogt: Neue Musik seit 1945. Stuttgart, 1972, S. 56.

[14] Die Welt 9.7.1970.

dominant politisch motivierten und fundierten Radikalität des Agitprop zwischen Eisler vor 1933 und ‚Ton Steine Scherben‘ [15] nach 1968 noch im Extremismus des Mittelwegs klassizistischer Orientierungen (etwa im Sinn einer Linie von ‚Volksfront‘), noch aber in der dominant ästhetischen (wo nicht ästhetizistischen) Forcierung einer undialektisch als per se ‚kritisch‘ schlechthin verabsolutierten ‚negativen‘ Musik allein, sondern - und das ist nur scheinbar kompromißlerisch - in der widersprüchlich-einheitlichen Entfaltung dieser drei hier nur zu umreißenden Grundpositionen, für deren konkret kompositorische Vermittlung im übrigen gerade Nono einige dauerhaft diskutabile Modelle bereits produziert hat [16] ”.

Musik im Dritten Reich [17]

Über die bekannten Verweise auf die geschickte Manipulation und den treffsicheren Einsatz der Musik Beethovens, Liszts und Wagners hinaus, die je nach Bedarf als Teil der Propagandamaschinerie, bei Parteitag, zur Untermalung kriegerischer Erfolge oder zur Begleitung des Zugs in die Gaskammern diente, geht die von Heister mit herausgegebene Dokumentation über Musik im faschistischen Deutschland minutiös auf deren wichtigste Kapitel ein.

Nach der Darstellung der Naziideologie und der politischen Organisation der Musik wird zunächst die Gründung der Reichsmusikkammer und die Rolle von Radiosendern, Opernhäusern, religiöser und Unterhaltungsmusik behandelt. Sodann geht es um das „innere Exil“ und das Exil von Musikern sowie die Präsenz von Musik in den Konzentrationslagern. Dazu schreibt Heister:

„Die Szene im KZ hat, ineins mit ihrem realen Gehalt, einen symbolischen, der auf die Rolle von Musik im faschistischen Deutschland verweist. Sie wird zielgerichtet in Dienst genommen. Zum einem läuft sie neben dem Terror her - etwa als Maskierung oder Übertönung der Schmerzensschreie oder allgemein so, daß mit ihrer Hilfe Illusionen über die reale Lage aufrechterhalten oder erzeugt werden. Zweitens wird

[15] „Ton, Steine, Scherben“ war eine der bekanntesten Rockgruppen der Protestbewegung im Rahmen der alternativen Linken der Siebziger und Achtziger Jahre. (Anm. der Autorin)

[16] Heister, Kolleritsch, *ibidem*, S. 287.

[17] Hanns-Werner Heister: „Nachwort: Funktionalisierung und Entpolitisierung.“ In: Hanns-Werner Heister & Hans-Günter Klein, hrsg: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Fischer, Frankfurt/Main, 1984, Ss 306/315.

Musik selbst als Instrument der Terrorisierung eingesetzt - sie dient im Rahmen von physischer Gewalt der erzwungenen Selbsterniedrigung der Opfer und zugleich als eine Art Arbeitsmusik zur Rekreation der Täter. Unter den Normalbedingungen der faschistischen Gesellschaft ist das die Mobilisierungs-Funktion. Zum dritten aber erfüllt Musik auch noch als eine freilich untergeordnete Funktion ihre genuin humane: sie schafft eine ‚freudige‘ Stimmung auch und gerade bei den Opfern - zumindest für kurze Zeit.“ [18]

Auf dem entgegengesetzten Extrem der immer wieder erschütternden Bilder wird auf die Musik als Beitrag zu einer Grundhaltung des Widerstands eingegangen, die auf ihre Absicht und symbolische Funktion zurückzuführen ist.

„Bewußt ergriffen, geht diese Funktion über in die von Musik als Widerstand. Dabei wird Musik - in der Regel spezifische Musik - in die antifaschistische Praxis einbezogen und zu deren Ausdruck wie Instrument. Generell entfalten dabei die Gegner der Nazis ein Spektrum von Verfahren und Funktionen, das den organisiert wie den spontan erreichten Zwecken des Faschismus entgegensteht. Es reicht vom Musizieren als bloßer Tarnung eigentlich politischer Veranstaltungen über die Wirkung der Entlastung oder der Bestätigung der Menschenwürde durch ‚unpolitische‘ (zumal ‚klassische‘) Musik bis zum explizit musikalisch-politischen heimlichen Singen der ‚Internationale‘.“ [19]

Und er fügt hinzu:

„Soweit sich das noch in der Öffentlichkeit und nicht schon in der Illegalität vollzieht, muß sich die Musik den extrem eingeschränkten legalen Möglichkeiten anpassen - wobei unter Umständen weniger die Musik selbst als ihre praktische Interpretation, etwa die Art und Weise, in der sie ausgeführt wird - diesen politischen Anspruch realisiert. [...]

„Die hier umrissenen Hauptfunktionender Musik gelten im wesentlichen nicht nur für die Extremsituation des KZs, sondern auch für die ‚Normalität‘ unter faschistischen Bedingungen - für eine Alltagsrealität, die es ja weiterhin gab.“

„Machtkartell im Interesseseiner übergreifenden Ziele den verschiedenen Gruppen und Schichten der Bevölkerung machte.“ [...] [20]

[18] *ibidem*, S. 306.

[19] *ibidem*, S. 306/307.

[20] Heister, *ibidem*, S. 307.

Heister erklärt den Protagonismus, der der Musik im Geriebe der ideologischen Unterwerfung und körperlich-seelischen Vernichtung zukam, als Bestandteil der expansionistischen Bestrebungen:

„Dabei dient auch (und gerade) Musik generell zur ‚Maskierung der Ziele des aggressiven deutschen Imperialismus‘ [21] sowie ebenso generell als eine der ‚Konzessionen‘ [22], welche die herrschende Klasse bzw. das faschistische

„Soweit also die Faschisierung von gesellschaftlichem Lebensprozeß und Musikpraxis überhaupt ‚Politisierung‘ heißen kann, ist es eine spezifische für die Politik der Nazis. Da es diesen gerade nicht um selbstbewußte Beteiligung am politischen Handeln, um aktive Vertretung der Interessen von unten geht, ist sie entfremdete ‚Politisierung, Mobilisierung für fremde Interessen‘.

„Diese Mobilisierung bildet die eine, besonders auffällige Seite der ‚enormen Intensivierung des Ideologischen‘ [23] und macht sich in einer spezifischen Auswahl und Verschärfung traditionell ‚rechter‘ wie auch allgemein-bürgerlicher Ideologeme bemerkbar.“

Andererseits ermöglicht es das vielschichtige Flechtwerk ästhetischer und politischer Natur, das sich um die Musik rankt,

„der Schein - Illusionen über den wirklichen Charakter des Systems - bei mobilisierender Musik oder entsprechenden Verwendungsweisen vom HJ-Lied bis zur Sondermeldungsfanfare tritt mindestens ansatzweise deutlicher um Bewußtsein“. [24]

Die Wirksamkeit der Umkehr von Funktionsweise und Ausrichtung im Falle der Musik Beethovens, Liszts und Wagners erwies sich dadurch als unfehlbar, dass es nicht schwer war, im Einklang mit dem ideologischen und parteipolitischen Apparat zusätzliche Rollen zu ergänzen, zumal bestimmte Funktionen bereits tief im historischen Sediment verankert waren, bevor sie ein Teil der teuflischen Maschinerie wurden. So kommt die aus dem Kontext gerissene Aneignung des triumphalen Überschwangs der *Ode an die Freude* von Beethoven und Schiller, der „neue Mensch“

[21] Reinhard Kühnl: Faschismustheorien. Texte zur Faschismusk Diskussion 2. Ein Leitfad. Reinbek, Hamburg, 1979, S. 86.

[22] ibidem, S. 198. [23] PIT (Projekt Ideologie-Theorie: Faschismus und Ideologie. Berlin (West), 1980. (Argument-Sonderband, 60/62.

[24] Heister, ibidem, S. 308.

der Kosmogonie Wagners und das eindrucksvolle Zeremoniell von *Siegfrieds Trauermarsch* fortwährend zur Anwendung und findet in der nazifaschistischen Vorstellungswelt der öffentlich verkündeten tausendjährigen Herrschaft ihre Resonanz.

Andererseits ermöglichte es die „ökumenische“ Polysemie von Text und Musik der bereits genannten *Ode an die Freude*, dieses Werk 1986 zur Hymne der Europäischen Union zu wählen, dieses Mal im Sinne eines *Deutschland über alles*, das auf die politische und wirtschaftliche Stärkung des durch ewige soziale Ungleichheiten geprägten alten Kontinents abzielt, dessen Grundlage - wie früher - die hegemonische Übermacht der deutschen Kultur ist.

„Die explizite ‚Faschisierung des Ideologischen‘ [25] verändert die künstlerischen Sachverhalte auch in sich selber und ist nicht ausschließlich die neue Anordnung und ‚Transformation‘ beliebiger ideologischer Elemente. Einige, wohl sogar die entscheidenden, haben schon vermittels der Tradition von sich aus eine ‚natürliche‘ Neigung zu faschistischer Vereinnahmung: vor allem militaristische und imperialistische, extrem nationalistische, rassistische und autoritäre“ [26].

Mehrere Musikbeispiele jener Jahre belegen, dass - wie zu erwarten - die faschistisch-ideologische Durchsetzung einen - manchmal direkten, manchmal indirekten - Einfluss auf die ästhetischen und technischen Mittel und ihre Ergebnisse ausübte. Hier seien nur Carl Orff und die auf anderen Gebieten kreative Filmregisseurin Leni Riefenstahl und der Architekt Albert Speer genannt.

Abschließend stellt Heister klar, worauf die Vorreiterrolle der Musik im Dritten Reich zurückzuführen ist:

„Die Berufung der ‚deutschen Musik‘ zur Weltherrschaft etwa hatten, mit chauvinistischen oder rassistischen Begründungen und aus entsprechenden Beweggründen, schon die deutschen Konservativen und nicht erst die Nazis erfunden [27]“.

Montevideo, 2008 / 2009.

* Veröffentlicht in der spanischen Fassung *El musicólogo alemán Hanns-Werner Heister* in: Revista del Instituto Superior de Música de Santa Fe, Argentina, 12, 2009.

[25] PIT. I, S. 47.

[26] Kühnl, S. 53.

[27] Heister, ibidem, S. 309.

Anhang Hanns-Werner Heister: Weitere Schriften

- "Extern and Internal Incentives. Approach to the Logic of Innovation in the History of Music" for the Congress *Music and Lifeworld: Otherness and Transgression in the Culture of 20th Century*. In *Memoriam Fernando Lopes-Graça*, 14.-17. Dezember 1996. Cascais/Portugal.
- H.-W. Heister & I. Gellrich: *Un/Endlichkeiten. Begegnungen mit György Ligeti 1989-2003*. Freiburg i. Br., Mado, 2008.
- „Geschlechterverhältnisse als Modell. Musik-Anthropologie: Gegenstände, Themen, Forschungsperspektiven“, in *Musik – nicht ohne Worte. Beiträge zu aktuellen Fragen aus Komposition, Musiktheorie und Musikwissenschaft* (M. Stahnke, comp., Hamburg, 2000), Ss 13-46.
- "Natura, spirito, società. Antropologia musicale e nuova musicologia", *Musica/Realtà* 22/65 (2001), Ss 25-54 (I); 66, Ss 115-150 (II).
- „Singen, Klingen, Sagen. Zur Komplementarität von Vokalem und Instrumentalem“, *Kunstwerk und Biographie. Gedenkschrift Harry Goldschmidt*. (Zwischen/Töne 1, H.-W. Heister Hrg., Berlin, 2002), Ss 121-155.
- „Zur Theorie der Virtuosität. Eine Skizze“, *Musikalische Virtuosität. (Klang und Begriff* 1. H. von Loesch, U. Mahlert y P. Rummenhüller, Hrg, Mainz, 2004), Ss 17-38.
- „Gegen die Ökonomisierung der Lebenswelt. Über Kreativität als künstlerische Produktivität, individuelle und soziale Selbstverwirklichung“, *Musik Forum* III-2005, X-XII 2005, Ss 15-18.
- „Mimetische Zeremonie – Gesamtkunstwerk und alle Sinne. Aspekte eines Konzepts“, *Mimetische Zeremonien – Musik als Spiel, Ritual, Kunst (Musik und 7*, Berlin, 2007), Ss 143-185.
- „Mimetische Zeremonie, Anderer Zustand, Singen und Spielen. Zur Entstehung der Musik“, *Erwägen-Wissen-Ethik* 18.2007, vol. 4, II- 2008, Ss 90-94.
- „Zum politischen Engagement des Unpolitischen“, *Herausforderung Schönberg. Was die Musik des Jahrhunderts veränderte* (U. Dibelius, Hrg, München, 1974), Ss 27-46.
- „Natur, Kreatur, Gesellschaft. J.M.R. Lenz und das neue deutsche Musiktheater“, *Spielzeit. Jahrbuch der Hamburgischen Staatsoper* 7 (1979/80), Ss 183-204.
- H-W. H y J. Wolff: „Jazz“, *Kassel, 1983 (Musik aktuell. Analysen, Beispiele, Kommentare, vol 5)*.
- „Angst und ‚absolute‘ Musik. Schönberg, Brahms und andere“, *Verteidigung des musikalischen Fortschritts. Brahms und Schönberg*. (A. Dümling Hrg, Hamburg, 1990), Ss 77-87.
- „Musikalische Autonomie und herrschaftstechnische Verwendung. Zum Begriff des Politischen“, *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts*. (O. Kolleritsch comp. *Studien zur Wertungsforschung* 22. Wien, 1990), Ss 107-129.
- ‚Der Protagonist‘. Ein Akt Oper von Georg Kaiser, Musik von Kurt Weill“, *Höhepunkte der Dresdner Operngeschichte im 20. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung bedeutender Ur- und Erstaufführungen* (H. John, Hrg, . Dresden o.J. [1991]), Ss 982-1003.
- ‚Amerikanische Oper‘ und antinazistische Propaganda. Aspekte von Kurt Weills Produktion im US-Exil“, *Künste im Exil*. (C.-D. Krohn, comp. *Exilforschung* 10. München, 1992), Ss 152-167.
- „Kalkgrube und Konzertpodium. Einleitung zur Kritik der Kultfigur Cage“, *Geschichtliche Welt und menschliches Wesen. Beiträge zum Bedenken der conditio humana in der europäischen Geistesgeschichte* (L. Lambrecht y E.-M. Tschurenev, Hrg, Bern, 1994), Ss 183-194.
- „Intentionslosigkeit als Ideologie. Über Cage“, *Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne* (O. Kolleritsch comp. *Studien zur Wertungsforschung* 28. Wien, 1994), Ss 35-61.
- „Historische Tragik und moderne Farce. Zu Friedrich Goldmanns Opernphantasie ‚Hot bzw. Die Hitze‘“, *„Unaufhörlich Lenz gelesen und nun aus ihm Besinnung geholt.“ Studien zu Leben und Werk von J. M. R. Lenz* (I. Stephan y H.-G. Winter, comp. Stuttgart, 1994), Ss 406-421.
- „Neue Musik im 20. Jahrhundert und ihre Feinde“, *Klang-Raum-Bewegung. 10 Jahre Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik* (M. Demuth y U. Zimmermann, Hrg, Wiesbaden, 1996), Ss 97-108.
- „Das Eigene und das Fremde. Elemente jüdischer Musik bei Karl Amadeus Hartmann“, *Die Musik des osteuropäischen Judentums – totalitäre Systeme – Nachklänge. Kolloquium des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik, 2-4/7/1994* (Dresden, 1997), Ss 100-114.
- „Geschichtlichkeit und Fortschritt. Alternativen in neuer Musik“, *Abschied in die Gegenwart. Teleologie und Zuständlichkeit in der gegenwärtigen Musik*. (O. Kolleritsch, Hrg, *Studien zur Wertungsforschung* 35. Wien, 1998), Ss 28-48.
- ‚Innere Emigration‘, ‚verdeckte Schreibweise‘, kompositorischer Widerstand. K. A. Hartmanns Schaffen nach 1933“, *Die dunkle Last. Musik und Nationalsozialismus*. B. Sonntag, H.-W. Boresch y D. Gojowy, comp. *Schriften zur Musikwissenschaft und Musiktheorie* 3. Köln 1999, Ss 237-250.
- „Macht der Musik – Musik der Macht. Musikhistorische und musikästhetische Überlegungen“, *Musik Macht Mißbrauch* [Kolloquium des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik, X-1995]. F. Geißler y

- M. Demuth, Hrg, Altenburg 1999, Ss 11-25.
- „Orpheus, Lulu, Wozzeck und andere. Fragmentarische Überlegungen zu einigen Beziehungen zwischen Musiktheater und Zirkus“, *Komposition als Kommunikation. Zur Musik des 20. Jahrhunderts Peter Petersen zum 60. Geburtstag*. C. Floros, F. Geiger y Th. Schäfer, Hrg, Frankfurt a. M., 2000 (*Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 17), Ss 75-100.
 - „Kultureller Kolonialismus versus Universalismus: Erscheinungsformen des musikalischen ‚Exotismus‘ zwischen - Lully und Yun“, *Musica come ponte tra i popoli / Die Musik als Brücke zwischen den Völkern, Atti del convegno internazionale di studi / Beiträge zur internationalen Studententagung Kongreß des Istituto per l'Educazione Musicale* (G. Tonini, Hrg, Bozen, 2001), Ss 69-84.
 - „Politik, Kunst Religion: Gewalt bei Schönberg“, *Arnold Schönberg und sein Gott / and His God. Bericht zum Symposium 26.- 29. Juni 2002*. Ch. Meyer, Hrg, Wien 2003 (*Journal of the Arnold Schönberg Center* 5), Ss 31-64.
 - „Ohne Hunger und Angst leben. Musik gegen Repression, Rassismus und Rückschritt“, *Vom hörbaren Frieden* (D. Senghaas y D. Hartmut Lück, Hrg, Frankfurt a. M., 2005), Ss 477-99.
 - „Coscienza storica e coscienza della moda. Problemi di educazione musicale“, *Didattica della storia della musica (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia* 17. Florenz, 1987), Ss. 81-100.
 - „Maskierung und Mobilisierung. Zur Rolle von Musik und Musikern im Nazismus“, *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus* (H. Sarkowicz, Hrg, Frankfurt a. M., 2004), Ss 313-45.
 - „Zu musikgeschichtlicher Stellung und musikästhetischem Stellenwert von Ives“, *Charles Ives, 1874-1954. Amerikanischer Pionier der Neuen Musik (Atlantische Texte* 23. H.-W. Heister y W. Kremp, Hrg, Trier, 2004), Ss 9-24.
 - „Absolute Musik und angewandte Virtuosität. Das Konzert als nicht-mimetische Zeremonie“, *Wegzeichen. Studien zur Musikwissenschaft* (Berlin, 1985), Ss 132-78.
 - „Musica nel concerto. Il comportamento del pubblico e l'allestimento scenico nelle realizzazione di musica autonoma“, *La Musica e il suo spazio (Quaderni di Musica/Realtà* 15. Milano, 1987), pp. 38-62.
 - „Affektive Mimesis und konstruktive Katharsis. Zu Alban Bergs *Wozzeck*-Oper“, *Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler* (Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe Darmstadt. Basel, 1987), Ss 338-43.
 - „Musikalische Sprache des Widerstands. Eine Skizze“, *Kolloquium „Entartete Musik“, 28-IX / 5-X, 1990* (Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik. Dresden, 1991), Ss 34-39.
 - „Gesamtkunstwerk-Tendenz und Realität. Zur Verbindung von Musik mit Optischem und anderen Sinnes-Elementen“, *Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone* (S. Miceli, comp. Milano, 1998), Ss 105-30.
 - „Musica, Magia, Mito. Frammenti sul probleme dell'immaginario-reale in arte“, *Musica/Realtà* 20/59 (1999), Ss 25-56.
 - „Kinderleicht – oder? Kleine Anmerkung zu Katzers Oper *Das Land Bum-Bum*“, *Stefan Amzoll: Landschaft für Katzer* (Berlin, 2005), Ss 59-63.
 - „Eislers Massenlieder“, *Hanns Eisler (Das Argument, Sonderband* 5. Berlin, 1975), pp. 154-82.
 - „*Dreigroschenoper* von B.Brecht/K.Weill“, H.-W. Heister, J. Hodek, S. Schutte: *Musiktheater. Musik und Wirklichkeit in der Oper* (Stuttgart, 1981), Ss 53-90.
 - „Verzweifeln und Standhalten. Zu Luca Lombardis Kantate *Majakowski*“, *Musik und Gesellschaft* 33 (1983), Ss 530-35.
 - „Zur musikalischen Sprache des Widerstands: K.A.Hartmanns *Concerto funebre* für Solo-Violine und Streichorchester“, *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress. Bayreuth 1981* (Ch.-H. Mahling y S. Wiesmann, Hrg, Kassel, 1983/84), Ss 482-90.
 - „Konspiration und Agitation. Ein Versuch über die 6 *Bagatellen für Kammerensemble* von Nicolaus A. Huber“, *Melos* 46/2 (1984), Ss 37-83.
 - „Verzweifeln und Standhalten, fortgesetzt. Die *Ophelia-Fragmente* von Luca Lombardi“, *Melos* 48/2 (1986), Ss 22-63.
 - „Motivierung und Motiv. Zur Rolle von Schlüsselwörtern in Giuseppe Verdis *Aida*“, *Opern und Musikdramen Verdis und Wagners in Dresden* (G. Stephan comp. Dresden, 1988), Ss 738-53.
 - „Hollywood und Heimat. Hanns Eislers *Hölderlin-Fragmente* für Singstimme und Klavier“, *Melos* 50/3 (1988), Ss 2-32.
 - „Zeitliche und szenische Polyphonie, dargestellt an Ausschnitten aus *Götterdämmerung* (III/2, „Siegfrieds Todesgesang“ und „Trauermarsch beim Tode Siegfrieds“) und *Falstaff* (II/2, 2. Teil)“, *Quaderni dell' Istituto di Ricerca per il Teatro Musicale* 11 (Serie 3: Atti, N. 5: Tempo e spazio: Problemi di un rapporto tra opera e televisione. Rom, 1991), Ss 115-36.
 - „Mimesis, Memoria, Montage. Über einige Prinzipien des Komponisten Ives“, *Charles Ives, 1874-1954. Amerikanischer Pionier der Neuen Musik (Atlantische Texte* 23. H.-W. Heister y W. Kremp, comp. Trier, 2004), Ss 163-78.