

Die Ambivalenz der Moderne, Bd. IV

Protest, Opposition, Widerstand

S O N D E R D R U C K

Musik/Gesellschaft/Geschichte

Band 4

Hrsg.: Hanns-Werner Heister

Hanns-Werner Heister (Hrsg.)

**Protest, Opposition,
Widerstand**

Die Ambivalenz der Moderne, Bd. IV

WEIDLER Buchverlag Berlin

© WEIDLER Buchverlag Berlin 2007
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 978-3-89693-503-8
www.weidler-verlag.de

Inhalt

Vorwort.....	9
LUTZ NEITZERT Die moderne Gesellschaft, ihre Musik und ihr Sinn für Humor	15
CHUP FRIEMERT Zur Modernität des Handwerks	23
OMAR CORRADO Neoklassizismus und Politik in der Musik Lateinamerikas (1930-1950)	35
ANABELLA WEISMANN „ <i>Wilhelmus van Nassouwe/Ben ik van Duytschen bloet ...</i> “ „Ich, Willem van Nassau, bin als solcher ein Niederländer“. Zu einigen Ambivalenzen der NS-Propaganda in den besetzten Niederlanden.....	45
JOACHIM LUCCHESI „Kann man ‚erkennen‘, so muss man ‚handeln‘.“ Zu Hermann Scherchens Politikverständnis	115
GERD RIENÄCKER Hanns Eisler, Dmitrij Schostakowitsch – Gemeinsamkeiten, Differenzen	125
ROBERT COHEN Nicht-rationaler Diskurs in einem Werk der Vernunft: Peter Weiss’ Roman <i>Die Ästhetik des Widerstands</i>	131
RICHARD SORG Soziale Arbeit im Kapitalismus	143
REINHARD KRÜGER Renaissance, Klassische Moderne und das Problem der Innovation. Ein Plädoyer für die Un-Moderne	167
HANNS-WERNER HEISTER Nachworte.....	205
Biogramme	215

Lutz Neitzert

Die moderne Gesellschaft, ihre Musik und ihr Sinn für Humor

[...] musikalischer Humor wird ohne Unterstützung von außen möglich. Musik der Klassik kann wahrhaft witzig, nicht nur lustig oder gut gelaunt sein. Echte musikalische Späße lassen sich schreiben. Es gibt zwar in früherer Musik Witz, aber er fußt auf nicht-musikalischen Anspielungen [...] Haydn [wurde] ja gerade von seinen Zeitgenossen als Clown angegriffen [...]. Wenn man in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend Geschmack am musikalisch Komischen fand, so war das zum Teil darauf zurückzuführen, daß die Stilentwicklung endlich wahrhaft autonome musikalische Komik ermöglichte. Wenn das Widersinnige genau richtig scheint, das Weithergeholte plötzlich genau an passender Stelle zu stehen scheint, so hat man wesentliche Bestandteile des Komischen. Insofern der klassische Stil so großen Wert auf Umdeutungen legte, enthielt jede Komposition eine Fülle von Doppeldeutigem [...] (Rosen 1983, 104ff.)

Charles Rosen konstatiert und erklärt in seinem Buch *Der klassische Stil* die zunehmende Wertschätzung des (inner-)musikalischen Witzes im Übergang vom höfischen Barock zur bürgerlichen Klassik vor allem als das Einfließen unverbrauchter Ausdrucksmittel aus dem Repertoire der Komischen Oper in instrumentale Genres. So allerdings bleibt die grundlegende Erkenntnis in seiner Deutung eher marginal. Und auch an anderer Stelle haben die Musikwissenschaft und die Musiksoziologie das hierin angezeigte vielsagende Phänomen kaum einmal tiefergehend ernst genommen. Dabei ergeben sich naheliegende Fragen zum einen in Bezug darauf, welche Geschäftsbedingungen innerhalb des Musikbetriebs und welche besondere Geisteshaltung der musikalischen Öffentlichkeit es waren, die unter der Schirmherrschaft des Bürgertums dieser Art von Humor und Komik so plötzlich Konjunktur verschafften. Zum andern wäre es wichtig, besser zu verstehen, warum ganz bestimmte Formen künstlerischen Witzes für das Kulturleben in vor- und antimodernen Gesellschaften ganz offensichtlich äußerst prekär waren und sind. Und welcher spezifische Ausdruck von Scherz, Satire, Ironie ein bestimmtes Künstlerbild und Selbstverständnis von Kunst voraussetzt und seinerseits einen bestimmten Künstlertypus samt seines sozialen Standpunktes charakterisiert.

In allen Gesellschaftsformen gab und gibt es scherzhafte Musik: von der klangmalerischen Unterlegung und Unterstreichung komödiantischer Libretti und Liedertexte, über die (rhythmische) Pointierung skurriler Motorik (Slapstick, Mickey-Mousing, ...), über die Witzfigur als Sujet in der Programmmusik, die Imitation (vermeintlich) komischer Spezies aus

dem Tierreich (mit Vorliebe Huhn & Esel), bis hin zur Karikatur sozialer (zumeist randständiger oder unterprivilegierter) Gruppen und ihres so der Lächerlichkeit preisgegebenen Habitus.

All dies folgt im Grunde und im Wesentlichen der berühmten Definition Henri Bergsons (expliziert in seinem Buch *Le Rire* aus dem Jahr 1900), wonach das Lachen eine „soziale Geste“ sei und zuallererst eine höchst subtile Form der „Strafe“, des Anprangerns und Bloßstellens abweichenden Verhaltens nämlich.

In diesem Sinne, wie gesagt, kennen alle Gesellschaften musikalischen Humor. Gerade in der Hofmusik des Absolutismus hat man sich ja in vielen höchst beliebten Variationen innerhalb barocker Tonkunst etwa mokiert über das vorgebliche Ungeschick des bäuerlichen Menschen (insbesondere als plump-unkultivierter Tänzer) oder das Befremdlich-Belustigende des Exoten.

Spannender aber wurde und wird es stets dann, wenn sich ein ironischer Impetus gegen das musikalische Material selbst wendet, gegen etablierte Gattungen und Ausdrucksweisen – wenn es also gewissermaßen an die Substanz geht. Und als konsequent verfolgte ästhetische Strategie ist dies ein durchaus modernes Stilmittel.

Der subversive Unterton solcher Art von Musik-über-Musik erregte schon bei seiner Aufkunft sofort das Misstrauen der höfischen „Geschmackspolizei“ und man deutete dies völlig zu Recht als die Manifestation einer neuen, unerhörten und im Rahmen des Ancien Régime unbotmäßigen Weltanschauung.

Sein erstes Operationsfeld fand der damals neu erwachte Sinn für den geistreichen Scherz daher nicht zufällig im Kontext der am Vorabend der Revolution (und gemäß dem Auftrag der Aufklärer) anstehenden äußerst diffizilen Aufgabe, die barocken Tanzformen zu renovieren oder aber aus der Welt zu schaffen. Der Weg vom Menuett zum Scherzo zeigt sinnfällig den Gang dieser musikästhetisch und musiksoziologisch äußerst aufschlussreichen Entwicklung.

Hierbei wurde in erster Linie ein signifikantes Charakteristikum des innermusikalischen Witzes sichtbar und virulent – nämlich seine Fähigkeit, „Umgangsmusik“ unvermittelt in „Darbietungsmusik“ zu transformieren. (Nach der gängigen Definition Heinrich Besslers dient „Umgangsmusik“ unablässig der Untermalung, Strukturierung und/oder Einrahmung sozialer Interaktion oder Inszenierung, während „Darbietungsmusik“ eigenständig, d.h. als Musik-an-sich, als Musik-als-solche rezipiert werden will.) Und genau diese Übersetzung in einen neuen Bezugsrahmen und die Auslieferung an einen anders gestimmten Rezipienten, führte zu jenen spannenden Deformationen und Mutationen, welche die

Hoftänze in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfuhren oder auch erlitten. Nicht nur das Menuett wurde im Zuge einer Neuorganisation der Musikwelt zunächst dem Spott preisgegeben, dabei in eine andere Funktion überführt und schließlich für obsolet erklärt, auch andere Gattungen gerieten in den Fokus dieses ästhetischen Diskurses: Als ein hintersinniges Exempel (in nuce) denke man z.B. an Mozarts *Kleine Gigue* (KV 574). Vor allem durch rhythmische Akzentverschiebungen stahlen Komponisten wie Haydn und Mozart (ein schönes Beispiel findet sich etwa als II. Satz seines Streichquartetts KV 387) auf höchst geistreiche und eigensinnige Weise den barocken Tänzen ihren eigentlichen hof-gesellschaftlichen Nutzwert und zwangen zugleich den Rezipienten zum unbedingten Hinhören. Nicht zuletzt diese Art von Humor und die durch ihn erzwungene Aufmerksamkeit signalisierten den Zeitgenossen das neu erwachte Selbstbewusstsein des Künstlers.

Hinter diesem bislang viel zu wenig erhellten Prozess stand vor allem eine neue Idee davon, auf welche Arten und Weisen der autonome Künstler in Zukunft den Fortschritt seines Metiers ins Werk zu setzen beabsichtigte. Selbstverantwortlich wollte und sollte er nun sein, in seinem Refugium gleichgestellt den Fachleuten und Spezialisten anderer Bereiche einer sich unaufhaltsam mehr und mehr ausdifferenzierenden, industriell geprägten modernen Gesellschaft, und ihn für seine Werke zu richten, das sollte nur noch Seinesgleichen und einem kompetenten Publikum gestattet und vorbehalten sein.

Ein entscheidender Effekt innermusikalischen Witzes war, dass er es vermochte, eine kreative Distanz zu den Objekten herzustellen, ohne diese jedoch aus dem Blick geraten zu lassen – ja, im Gegenteil gerade um sie in scharfem Blick erst eigentlich fixieren zu können. Eine wichtige Rolle hatte hierbei natürlich auch das neu geordnete musikalische Umfeld – in erster Linie eine Musik-Kritik, welche diesen Prozess verstehen und kommunizieren konnte und ein in diesem Sinne aufgeklärtes und aufnahmebereites Publikum. Wohl niemand am Hofe zu Versailles hätte sich – im Gefolge eines „Sonnenkönigs“ – über Haydn'sche Späße amüsieren können.

Die spürbarste Auswirkung war, dass damit verfestigte Formen in der Kunst sehr viel schneller – im witzigen Affront – in Frage gestellt werden konnten. Sobald sich fortan ein musikalischer Stil etablierte, rief er zugleich, quasi automatisch, schon seine Verhöhnung auf den Plan (und dies sowohl in der Konzert- als auch in der Unterhaltungsmusik). Von Haydn bis Satie.

Das Klischee gilt im modernen bürgerlichen Kulturbetrieb seither per se als un-originell und seine Verwendung ist für einen Autor demgemäß

gewissermaßen „ehrenrührig“. Im Gegensatz dazu baut die Ästhetik und Alltagskultur des Absolutismus wie des Faschismus ja gerade auf obrigkeitlich eindeutig legitimierte Muster – entweder vorgestellt als unabdingbares Dekor der „edlen Lebensart“ des „Hochwohlgeborenen“ oder aber (unter völkisch-rassistischen Vorzeichen) als vorgeblich archaische, der Natur des („deutschen“) Menschen einzig gemäßer Archetypus (etwa im Volkslied-Ideal des NS). Wobei eine dem unterstellte Kulturpolitik notwendig die Aufgabe zugewiesen bekommt, jene Desiderate unter ihren ganz besonderen Schutz zu stellen.

Dazu gehörte ganz folgerichtig auch, dass das Reden über und das Kritisieren von Musik im Kulturleben des NS wieder weitestgehend mit der Erörterung der Relevanz, Irrelevanz oder Unvereinbarkeit bestimmter Musiken in Bezug auf den ideologisch-politischen Kontext befasst war.

In einem Aufsatz mit dem Titel *Die Musik im Dritten Reich* aus dem Jahr 1935 schreibt der Präsident der Reichsmusikkammer, Peter Raabe:

Wer darüber nachdenkt, was die Musik dazu tun kann, das hohe Ziel zu verwirklichen, die Menschen tüchtig, gut, vaterlandstreu und damit glücklich zu machen, dem werden sich zwei Fragen zur Beantwortung aufdrängen: 1. wie muß die Kunst beschaffen sein [...] und 2. was kann der Staat tun, was muß er tun [...]. Wenn die Musik im Dritten Reich allmählich [...] an das Volk herankommen und ihm Freude bringen soll, die es zur Arbeit und zum Lebenskampfe stählt, so muß vorher mit eisernem Besen ausgekehrt werden, was diesem Volke den Sinn mit Unkunst benebelt [...]! (Raabe 1935, 11 und 14)

Was die bürgerliche Musikästhetik, -kritik und Kompositionslehre (letztlich durchgesetzt im Genie-Kult und zusammen mit der Werk-Idee) gelernt hatte, als kreativen und innovativen Umgang mit dem vorgefundenen Tonmaterial (prinzipiell) zu goutieren, gut zu heißen, wurde nun wieder dem erhobenen Vorwurf des bloßen Formalismus, des „volksfernen“ Intellektualismus, des Oberflächlichen, des Nicht-Organischen unterworfen.

In der *Königsberger Allgemeinen Zeitung* vom 12.10.1935 z.B. stand zu lesen: „[Es] scheiden also für unser deutsches Empfinden aus: [...] eine Musik, die entweder einer krankhaften Seelenverfassung entspringt, oder aber, wie es meistens der Fall ist, nur mit dem Verstande ergrübelt ist, um krampfhaft als Sensation aufzufallen [...]“! (zit.n. Zwerin 1988, 24)

Der autonome Tonkünstler steht mit seinem erklärten Selbstverständnis dem faschistischen wie dem absolutistischen Ideal unintegrierbar entgegen und das manifestiert sich eben auch darin, dass er sich die Freiheit nehmen muss, seinen Überdruß am Hergebrachten (und das oft am wirkungsvollsten und beeindruckendsten) in Form von Witz zum Ausdruck zu bringen.

Musik-über-Musik machen zu können und, vor allem, zu dürfen, das war die vielleicht entscheidendste Errungenschaft des modernen Künst-

lers und diese Ermächtigung versuchten alle antimodernen Gemeinschaftsentwürfe ihm mit allen Mitteln wieder zu entziehen.

Der problematische Umgang des Faschismus mit moderner Musik (sowohl U als auch E) spiegelt auf verschiedenen Ebenen den hier skizzierten ästhetischen Grundkonflikt wider.

Jene Formen musikalischen Witzes, welche ohne Legitimationsprobleme und nach eindeutigen ideologischen Vorgaben „zum Einsatz gebracht“ werden konnten wurden sofort zum viel verwendeten Bestandteil „völkischer“ Kunst. Überall erschienen Karikaturen oder man stellte durch Arrangement, Platzierung oder Selektion diffamierende Kontexte her – vielleicht am folgenreichsten in der Düsseldorfer Ausstellung „Entartete Musik“ 1938, zu der ihr Leiter, Hans Severus Ziegler, in seiner Eröffnungsrede den Blickwinkel unmissverständlich vorgab:

Was in der Ausstellung ‚Entartete Musik‘ zusammengetragen ist, stellt das Abbild eines wahren Hexensabbaths und des frivolsten geistig-künstlerischen Kulturbolschewismus dar und ein Abbild des Triumphes von Untermenschentum, arroganter jüdischer Frechheit und völliger geistiger Vertrottelung! (zit.n. Funk-Hennigs/Jäger 1995, 54)

In dieser Schau wurde übrigens eine adäquate Wahrnehmung der als „entartet“ vorgeführten Musiken dem Besucher schon dadurch unmöglich gemacht, dass man ihm stets mehrere Tonbeispiele gleichzeitig, als eine absurde Collage, zu hören gab.

Die musikalische Parodie erlebte damals eine Blütezeit als wohlfeile Methode der Diffamierung, während man den wirklich hinter sinnigen Blick auf das zeitgenössische Musikmaterial vorsätzlich verstellte.

Anlässlich des „Jazzverbots“ im reichsdeutschen Rundfunk durch den Reichssendeleiter Eugen Hadamovsky vermeldete der *Völkische Beobachter* 1935:

Alle Sender des deutschen Rundfunks bringen heute zu noch unbestimmter Zeit [...] eine Jazz-Parodie, der Art, wie sie in Deutschland zukünftig nicht mehr geduldet werden. Eine gleich darauf folgende, der deutschen Tanzmusik entsprechende Instrumentierung der gleichen Melodie soll die Unterschiede klar machen, die zwischen Niggersang und deutschem Tanzlied bestehen! (zit.n. Wolbert 1997, 392)

Moderiert durch solche Ankündigungen präsentierte man stets nichts weiter als groteske Überzeichnungen jener als „typisch“ angesehenen Elemente und (vor allem) Effekte, die zu nichts dienten als dazu, das vorgefasste abschätzigste Bild möglichst drastisch zu illustrieren und zu verstärken.

Dagegen folgte eine Menuett-Persiflage à la Haydn einem völlig anderen Credo: Hier sollte eine als veraltet angesehen Form auf gleichem oder höherem ästhetischen Niveau in kreativer Bearbeitung umgedeutet

werden und dabei in ein neues Licht rücken. Das Alte sollte immer zuerst gewissenhaft erfasst und erst dann letztlich überwunden werden.

Der NS rehabilitierte ja ganz bewusst das Un-Originelle, das „Angemessene“, als gemeinschaftstiftendes Element der Musik- wie der Alltagskultur. Und dies bedurfte notwendig der konditionierten Wahrnehmung seitens der „Kunstschaffenden“ und der Vermeidung augenzwinkernder Seitenblicke auf das eigene Material. Innermusikalischer Witz ist, wie gesagt, fast immer explizit oder implizit zugleich Affront gegen gesellschaftlich anerkannte Formen und Genres.

Dies wurde eben zu jener Zeit andernorts noch einmal geradezu idealtypisch ins Werk gesetzt. Während im „Dritten Reich“ mit allen zur Verfügung stehenden propagandistischen und sanktionierenden Mitteln versucht wurde, Unterhaltungsmusik als „Folklore“ zu konservieren, waren junge schwarze Jazzmusiker im New Yorker Stadtteil Harlem dabei, zu demonstrieren, in welchen Klängen sich in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts ein künstlerisches Bemühen manifestieren konnte, das versucht, Schritt zu halten mit den sich immer mehr forcierenden und beschleunigenden Modernisierungsprozessen. Und auch der Bebop signalisierte dann seit Anfang der 40er Jahre im Sich-lustig-Machen über die Klischees des Swing, dass es nun an der Zeit sei, etwas Neues, der Zeit Gemäßeres zu schaffen. Und auch hier gab es wieder die Tendenz, Umgangs- in Darbietungsmusik zu überführen, um sie so zunächst einmal in die eigene Hand zu bekommen, und auch diese musikalische Auseinandersetzung mit einem etablierten Stil vollzog sich mit Sinn für (ebenso befreienden wie zersetzenden) Humor (unter der Federführung von Interpreten wie Dizzy Gillespie).

Was nun den Jazz anbetrifft, so hatten zwar die in Hitler-Deutschland verfolgten Swing-Boys in Hamburg oder Frankfurt von der angesprochenen Entwicklung keine Kenntnis, doch auch in ihrer Haltung gab es jenen verdächtigen Zug, der ausdrückte, dass man die faschistische Unterhaltungskultur nicht so ganz ernst zu nehmen beabsichtigte. Gerade die bewusste umgangsmusikalische Zurichtung von Musik im NS – als Marsch, Volkstanz oder Fanfare – machte natürlich höchst anfällig gegen jede ironische Anspielung. Dem vorzubeugen sollte U-Musik niemals als Musik-als-solche rezipiert werden, d.h. jenseits spezifisch sinnstiftender Veranstaltungen, und es sollte alles getan werden, um zu verhindern, dass in diesem Feld Avantgardebewegungen Raum greifen konnten. Moderne Künste erleben und befördern innovative Impulse fast immer zunächst als distinktiver Ausdruck exklusiver Zirkel.

In jedem Kultursektor fürchtet die nicht-moderne Gesellschaft aus gutem Grund, dass sich im ästhetischen Diskurs Kommunikationsstrukturen

auf subkulturellen Ebenen herausbilden und etablieren könnten. Und dass ein Sich-Wenden gegen das Etablierte in der Kunst, gegen den Massengeschmack, gegen die Musik-der-Vielen auch weltanschaulich-politischen Eigensinn signalisiert, scheint den Wachhabenden stets evident.

Das unlösbare Dilemma, in welches die faschistische Gesellschaft dadurch gerät, dass sie in Befolgung ihres eigenen anachronistischen ideologischen Programms die wirkungsvollsten Mechanismen kulturellen Fortschritts außer Kraft setzt, besteht darin, dass ihre ästhetischen Formen ihr Leben verlieren und jede Fähigkeit, sich wandelnden Zeitläuften anzupassen.

Dass Ironie seit je der erklärte Feind alles Pathetischen ist, bedarf hier eigentlich kaum noch der Erwähnung. Das Pathos verlangt zu seiner Inszenierung, zur Untermalung „großer Worte“ einen verlässlichen umgangsmusikalischen Rahmen.

Und nicht zuletzt deshalb hat sich noch stets gezeigt, dass die idealtypische Musik des Faschismus ihre Verhöhnung geradezu herausfordert:

„Die Fahne hoch! Die Reihen dicht geschlossen! SA marschiert mit ruhig festem Schritt...!“

Unter dem Rednerpult hockte ich. Links und rechts von mir und über mir standen breitbeinig ... die jüngeren Trommler des Jungvolkes und die älteren der Hitlerjugend [...]. Die Trommel lag mir schon maßgerecht. Himmlisch locker ließ ich die Knüppel in meinen Händen spielen und legte [...] einen kunstreichen, heiteren Walzertakt auf mein Blech, den ich immer eindringlicher, Wien und die Donau beschwörend, laut werden ließ, bis oben die erste und zweite Landsknechtstrommel an meinem Walzer Gefallen fand [...]. Dazwischen gab es zwar Unerbittliche, die kein Gehör hatten, die weiterhin Bumbum machten, und Bumbubum, während ich doch den Dreivierteltakt meinte, der so beliebt ist beim Volk. Schon wollte Oskar verzweifeln, da ging den Fanfaren ein Lichtchen auf, und die Querpfeifen, oh Donau, piffen so blau! (Grass 1960, 141f.)

Literatur

Funk-Hennigs/Jäger 1995

Erika Funk-Hennigs/Johannes Jäger: *Rassismus, Musik und Gewalt*, Münster 1995.

Grass 1960

Günter Grass: *Die Blechtrommel*, Darmstadt/Neuwied 1960.

Raabe 1935

Peter Raabe: *Die Musik im Dritten Reich*, Regensburg 1935.

Rosen 1983

Charles Rosen: *Der klassische Stil*, Kassel/München 1983.

Wolbert 1997

Klaus Wolbert (Hg.): *That's Jazz – der Sound des 20. Jahrhunderts*, Darmstadt 1997.

Zwerin 1988

Mike Zwerin: *Swing unter den Nazis*, Wien 1988.