

Zeitschrift:	Dissonanz
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (2001)
Heft:	69
Artikel:	Dem Ton der Epoche nachgehört : Reinhold Brinkmann im Gespräch mit Max Nyffeler
Autor:	Nyffeler, Max / Brinkmann, Reinhold
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927957

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 31.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DEM TON DER EPOCHE NACHGEHÖRT

Reinhold Brinkmann im Gespräch mit Max Nyffeler

Der 1934 in Wildeshausen (Norddeutschland) geborene Musikwissenschaftler Reinhold Brinkmann, seit 1985 Professor of Music an der Harvard University, USA, erhielt in diesem Jahr den internationalen Ernst von Siemens Musikpreis. Reinhold Brinkmann hat über Schönbergs Drei Klavierstücke op. 11 sein erstes Buch¹ zu einer Zeit geschrieben, als noch gegen Schönberg polemisiert und der Gegenwartsmusik schlechthin «Humanität» abgesprochen wurde. In den späten sechziger Jahren war Brinkmann (zusammen mit Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan) massgeblich an der Um- und Aufwertung der bis dahin von der Wissenschaft tabuisierten musikalischen Moderne beteiligt, die dann recht bald zu einem bevorzugten Gegenstand der akademischen Musikwissenschaft werden sollte.

Ihr persönlicher Werdegang als Musiker und Musikhistoriker war stark geprägt durch die spezifische Situation der fünfziger Jahre. Wie erinnern Sie sich heute an diese Zeit – an Ihre persönliche Situation und das zeitgeschichtliche Umfeld der neuen Musik?

Ich komme aus einem ganz kleinen Ort, in dem es neue Musik überhaupt nicht gab. Es gab ein Blasorchester, in dem mein Vater Tenorhorn spielte, und das waren meine ersten Erfahrungen. Durch ihn kam ich zur Musik. (Übrigens war er einer der letzten Musiker, die in den Zwanziger Jahren noch die alte Stadtpfeifer-Ausbildung absolvierten: Internat beim Stadtmusikus, Unterricht in drei verschiedenen Instrumentengruppen: Streicher, Holz- und Blechbläser – um in vielen Bereichen einsetzbar zu sein, vom morgendlichen Gottesdienst über das Mittagskonzert auf dem Marktplatz bis zum abendlichen Ball.) Ich hatte dann eine ganz konservative Ausbildung als Klavierspieler und studierte Musikerziehung, weil das ein sicherer Weg schien. Dann merkte ich, dass mich die Wissenschaft sehr interessierte. Die Musikwissenschaft damals war ganz eingeschworen auf Renaissance und Barock, auch Mittelalterforschung stand hoch in der Gunst der Fachleute, nicht zuletzt ihrer scheinbaren politischen Neutralität wegen – ein wichtiger Faktor für Wissenschaftler, die gerade aktiv am geglaubten Aufbau des Tausendjährigen Reiches mitgearbeitet hatten. In der neuen Musik waren Hindemith, Strawinsky die grossen Namen. Die Komponisten der zweiten Wiener Schule waren totale Aussensteiter, was mit der Geschichte der deutschen Musikwissenschaft in der Nazizeit und mit der unterbrochenen Rezeption der neuen Musik in den zwölf Jahren Naziherrschaft zusammenhang. Ich kam nach Hamburg an die Musikhochschule,

wo ich Orff sang und Strawinsky. Und dann, in einem der frühen Studienjahre, war ich in einem Konzert der Alpbacher Hochschulwochen in Österreich plötzlich konfrontiert mit der Musik von Schönberg und Stockhausen. Der amerikanische Pianist Paul Jacobs spielte das gesamte Klavierwerk von Schönberg und einige Klavierstücke von Stockhausen. Das war für mich ein überwältigendes Erlebnis. Ich werde nie vergessen, wie am Morgen nach dem Konzert der freundliche Künstler dem jungen Studenten Stockhausens *Klavierstück XI* und Schönbergs Suite op. 25 erläuterte. Ich habe mich sofort auf diese Stücke geworfen, habe sie studiert und darüber geschrieben. Eine zweite Erfahrung dieser Art war für mich nur noch der «Jahrhundert-Ring» in Bayreuth; die Inszenierung durch Patrice Chéreau hat mich noch einmal fundamental getroffen. Doch jenes Schönberg-Erlebnis hat in einer bestimmten Weise mein ganzes Leben als Wissenschaftler begleitet.

Zehn Jahre später führte es zu Ihrer Dissertation über Schönbergs Drei Klavierstücke op. 11. (1) Das Buch erscheint jetzt neu in zweiter Auflage. Im Vorwort zur zweiten Auflage beschreiben Sie, wie damals, 1969, Schönberg noch Gegenstand heftiger Auseinandersetzungen war. Heute ist das anders, Schönberg ist weit herum akzeptiert.

Die damaligen Probleme hingen einmal zusammen mit der Kompositionssart dieser Musik, ihrer Kompliziertheit, aber natürlich auch mit der Tatsache, dass Schönberg Jude war und emigrieren musste. Diese politischen Hintergründe schlügen in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren immer noch voll durch auf die Rezeption. Jemand wie Adorno, der Schönberg verteidigte, wurde damals noch kaum gehört, zumindestens nicht in Musikwissenschaftler-Kreisen. Kürzlich las ich in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung die Rezension einer Aufsatzsammlung, in der auch Adorno vorkam, und der Autor, ein jüngerer Musikwissenschaftler, nannte Adorno einen Säulenheiligen der deutschen Musikwissenschaft. Ich habe das zuerst mit Verwunderung gelesen, und dann doch begriffen, dass die jüngere Generation natürlich die Situation der fünfziger und sechziger gar nicht kennt. Adorno war damals keineswegs ein Säulenheiliger der Musikwissenschaft, sondern ein totaler Aussensteiter, ein Verdammter fast, könnte man sagen. Wenn man im Riemann-Musiklexikon, in der 12. Auflage von 1962, den Artikel über Adorno liest, dann kann man bemerken, dass all die Vorurteile, die zwischen 1933 und 1945 gegen die Intellektuellen geherrscht haben, hier wieder versammelt sind. Adornos Eintreten für Schönberg bekam dadurch politische

1. Arnold Schönberg:
Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg, Wiesbaden: Steiner, 1969

Dimensionen. Das kann man heute nicht mehr verstehen. Mir hatte man gesagt: Wenn du über Schönberg promovierst, musst du dich fragen, ob du überhaupt eine Karriere machen kannst. Dass es dann binnen kurzem umschlug und man als Schönberg-Kenner plötzlich zur gesuchten Person wurde, ist fast eine Ironie der Geschichte. Diese schnelle Akzeptanz, die durch Adorno und andere wesentlich befördert wurde, konnte man damals nicht voraussehen.

KRISE DES MUSIKLEBENS

Dieser Wechsel der Interessen und Perspektiven hängt sicher mit der Veränderung des Kulturbegriffs in den sechziger und frühen siebziger Jahren zusammen. Doch wie Sie gerade gesagt haben, ist diese Zeit für die jüngere Generation schon wieder weit entfernt. In Bezug auf eine Figur wie Adorno ist häufig eine Art Überdruss zu beobachten. Der heutige Kulturbetrieb ist geprägt durch den Glanz der Repräsentation, und kritische Denkmodelle scheinen heute nicht mehr besonders gefragt zu sein. Auch die Kritik tendiert mehr zur unterhaltenden Information und manchmal schlicht zur Reklame. Die kritische Auseinandersetzung mit dem musikalischen Gegenstand scheint nachzulassen. Wie aktuell sind heute noch Adornos Positionen?

Das Bild, das Sie eben gezeichnet haben, ist ein Plädoyer für seine Aktualität. Ob die Inhalte noch dieselben sind, ist eine andere Frage. Aber diese Art von kritischem Kommentar zur – man muss schon sagen – Krise der Kultur fehlt ja leider heute. Aber unabhängig von Adorno möchte ich den andern Punkt in Ihrer Frage akzentuieren: Die gesamte Krise des Schreibens und des Nachdenkens über Musik spiegelt eine fundamentalere Krise, nämlich die der klassischen Musikkultur überhaupt. Diese Krise lässt sich statistisch nachweisen. Alle zehn Jahre veröffentlicht in den USA das *National Endowment for the Arts*, eine staatliche Institution, einen Bericht über die Entwicklung der Konzertveranstaltungen, der Museen und Theater. Dem neuesten Bericht kann man entnehmen, dass die Besucherzahlen der klassischen Konzerte enorm zurückgegangen sind und der Verkauf von CDs und Videos stark geschrumpft ist, während es in den Theatern einen leichten und in den Museen einen starken Aufwärtstrend gibt. Das betrifft vor allem die Generation der Zwanzig- bis Vierzigjährigen, also die für die kulturelle Entwicklung der nächsten dreissig Jahre zentrale Altersgruppe. Es sind diejenigen, die die Kultur auch materiell tragen, denn in den USA ist bekanntlich das Kulturleben vorwiegend privat finanziert. Die Zahl sowohl der Konzertbesucher als auch der Geldgeber vermindert sich im Moment rapide. Das ist eine ganz schlimme Entwicklung. Die jüngere Generation wandert in andere Bereiche ab, und zwar gar nicht einmal weg von der klassischen Kultur, sondern einfach in die Theater und Museen, wo sie eine besser organisierte Kunstszenen vorfindet. Mit diesem Problem müssen sich unsere Musikmanager heute befassen. Wenn jetzt ein Herr Ohnesorg mit grossen Fanfaren nach Berlin geholt wird, dann muss man von ihm erwarten, dass er die Philharmonie wieder in irgend einer Weise aktuell macht. Doch dieses Aktuellmachen kann nicht darin liegen, den blossen Unterhaltungswert zu akzentuieren. Die reine Veranstaltung von Popkonzerten oder die Durchmischung von Sinfoniekonzerten mit leichter Muse, die Entwicklung neuer Präsentationsformen usw. – das alles wird es nicht bringen.

Diese allgemeine Krise schlägt auch voll durch auf mein Fach. Wenn die Musikwissenschaft sich nicht aufraffen kann, in diesen Fragen Stellung zu beziehen und in welcher Weise auch immer einzutreten, dann hat sie selbst keine Funktion mehr und wird auch in diesen Prozess des Verschwindens

hineingezogen werden. Nun muss ich als Historiker sagen: Wir wissen, dass die klassische Musikkultur so ungefähr 250 Jahre alt ist. Sie ist irgendwann einmal entstanden, und dass sie einmal verschwinden wird, ist für mich als Historiker kein Schreckensgedanke. Es könnte etwas ganz Normales sein. Es könnte sein, dass in hundert Jahren diese Art von Musikkultur gar nicht mehr besteht, dass eine neue Generation ganz neue Dinge entwickelt, von denen wir noch gar nichts wissen können. Möglicherweise stehen wir im Moment am Beginn dieses Prozesses, und später könnte es so aussehen, dass nur noch eine kleine, elitäre Gruppe sich um den alten Kanon kümmert, während die Masse der Kulturinteressierten in andere Bereiche abgewandert ist.

Das ist ein vehementes Plädoyer für eine Musikwissenschaft, die eingreift in die aktuellen Probleme des Musiklebens. Haben Sie ihre Aufgabe als Musikwissenschaftler immer so verstanden?

Nein. Und man muss auch gleich sagen: Die Möglichkeiten des direkten Eingreifens sind geringer als man denkt. Aber es ist klar, dass sich die jüngere Generation mehr auf die Publikation in Medien mit einem breiteren Publikum einstellen muss. Ich selbst habe in meiner deutschen Zeit viele Rundfunksendungen gemacht. Natürlich waren das auch spät-abendliche Programme, aber mir schien es wichtig, dort auch Themen auf eine Weise anzusprechen, die nicht so fachspezifisch ist wie in den akademischen Veröffentlichungen. Ich denke, dass sich in dieser Hinsicht auch unsere Ausbildung ändern muss. Das betrifft nicht zuletzt auch die Sprache: eine allgemein verständliche Ausdrucksweise geht uns oft ab. Die knappe, präzise Berichterstattung, das Einfangen der Aufmerksamkeit des Hörers usw. sind die Punkte, die eine neue Generation lernen muss. Sich mehr in der Öffentlichkeit bewegen und nicht so akademisch agieren.

WISSENSCHAFT UND AKTUELLES KOMPONIEREN

Eine zukünftige Legitimation der Musikwissenschaft läge also vor allem in der Öffnung zu anderen Disziplinen und einem breiteren Publikum?

Ich möchte nochmals auf den Artikel in der Frankfurter Allgemeinen zurückkommen. Er bezog sich auf eine Veröffentlichung im Archiv für Musikwissenschaft, wo deutsche Musikwissenschaftler sich über die Zukunft des Faches Gedanken gemacht haben. Einer der Kollegen, ein hervorragender Wissenschaftler, sieht das Heil der Musikwissenschaft darin, dass man wieder mehr Mittelalter und mehr Renaissance macht. Ich halte das für eine völlig falsche Perspektive. Es geht nicht darum, dass diese historischen Zeiten nicht mehr behandelt werden und daher wieder aktiviert werden müssten, sondern es geht meines Erachtens darum, dass die Musikwissenschaft ihr Verhältnis zur aktuellen, neuen Musik verändert. Das ist das durchschlagende Thema seit den fünfziger Jahren. Die Misere der Musikwissenschaft kommt zum Teil auch daher, dass sie kein Verhältnis zur aktuellen musikalischen Produktion hat. Das sieht in den USA anders aus, weil man dort an den Universitäten ja auch Komposition als Fach studiert, und ich habe in meinen Kursen Studenten, die sowohl Musikgeschichte und Musiktheorie als auch Komposition betreiben. So sind die Musikhistoriker dort von vornherein mit Komponisten als Kollegen zusammen und diskutieren die neuesten Entwicklungen der gegenwärtigen Musik. Das unterscheidet sich fundamental von der Perspektive – oder besser Perspektivenlosigkeit – an deutschen Universitäten, die durch die Trennung von der praktischen Musik zustande kommt. Hier studieren die Komponisten an

den Konservatorien und Musikhochschulen und die Musikwissenschaftler an den Universitäten. Deswegen hatte ich meine letzte Stelle in Deutschland an der Hochschule der Künste in Berlin, der früheren Hochschule für Musik, angenommen. Ich versprach mir: Wenn dort, an der Nahtstelle von Komposition und musikalischer Praxis, eine starke Musikwissenschaft etabliert würde, könnte daraus ein neuer Typus Musikwissenschaftler hervorgehen.

Welchen Stellenwert hat für Sie als Musikwissenschaftler und Musikhistoriker der Kontakt zu den heutigen Komponisten? Das ist für mich wesentlich geworden. Ich habe über das Konzert gesprochen, in dem ich erstmals der Klaviermusik von Schönberg und Stockhausen begegnet bin. Seit jenem Erlebnis bin ich nach Darmstadt gefahren, habe Konzerte mit neuer Musik besucht und habe sowohl zu den Komponisten als auch den Interpreten ein engeres Verhältnis gesucht. Das hat auch meine wissenschaftliche Arbeit konkret beeinflusst, und natürlich mein Verständnis von Geschichte. Die Bekanntschaft mit Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono, Milton Babbitt, Donald Martino, John Cage, Helmut Lachenmann..., die Freundschaft mit Wolfgang Rihm, Dieter Schnebel, Ivan Tcherepnin, Earl Kim, Mario Davidovsky, Luciano Berio, Yehudi Weiner...: das ist für mich wichtiger als der Kontakt zu bestimmten Kollegen im eigenen Fach. Dazu kommen die Interpreten: Aloys Kontarsky, Siegfried Palm, Siegfried Mauser, James Avery, Robert Levin und andere. Deshalb beziehen sich meine Überlegungen zum Teil auch mehr auf Komposition als auf Geschichte. Das war ein Manko der Musikwissenschaft, als ich eingestiegen bin; die aktuelle Musik wollte man gerade nicht. Sie erinnern sich vielleicht an die damalige Auseinandersetzung von Friedrich Blume, seinerzeitiger Präsident der Gesellschaft für Musikforschung (und bereits in der Nazizeit einer der «führenden» Musikwissenschaftler) mit Karlheinz Stockhausen, und wie Blume Stockhausen angegriffen hat: «Ist das noch Musik?» Damals kam ein *Melos*-Heft mit solchen Schlagzeilen heraus. Das war für mich immer ein unverständlicher Standpunkt, diese Attitüde, sich gegen die Komponisten zu stellen. Nun habe ich bereits gesagt, dass das in Amerika sehr viel einfacher ist, weil schon in der Ausbildung die Musikwissenschaftler und die Komponisten an den grossen Universitäten zusammen sind. Es gibt merkwürdigerweise einen PhD für die Komponisten, der aber mit sich bringt, dass die Komponisten auch in den musikwissenschaftlichen Seminaren sitzen und von daher auch Musik historisch denken lernen, während umgekehrt – und das ist vielleicht sogar wichtiger – die Musikwissenschaftler mit dem kompositorischen Denken direkt konfrontiert werden. Sie werden zum Beispiel Zeuge, wie in einem Seminar ein Komponist einen Satz von Mahler analysiert und interpretiert, oder Stockhausens *Gruppen*. Das ist eine andere Perspektive als die des Musikhistorikers. Es ist ungeheuer wichtig, dass das wissenschaftliche Fach diese Nähe zur aktuellen Komposition sucht.

VON BRAHMS BIS LEVERKÜHN

Sie haben zwei Bücher über Brahms und Schumann geschrieben, und in Ihrer Darstellung rücken uns diese beiden Komponisten des 19. Jahrhunderts erstaunlich nahe. Im Schlusskapitel zur amerikanischen Ausgabe Ihres Brahms-Buches² ziehen Sie zum Beispiel eine interessante Querverbindung zwischen der Zweiten von Brahms und der fiktiven Sinfonie des Adrian Leverkühn in Thomas Manns Roman Doktor Faustus. Es geht in beiden Fällen um das Problem der Zurücknahme».

Wenn man Brahms in die Tradition der Beethoven-Rezeption stellt, dieses emphatischen bürgerlichen Pathos der Freiheit, wie es im letzten Satz der Neunten sogar noch verbal ausgedrückt wird – das, was die Kollegen in Amerika den *archetypal plot*, den symphonischen Archetypus des 19. Jahrhunderts nennen – dann kann man sehen, wie Brahms am Ende dieses so optimistisch beginnenden 19. Jahrhunderts eine ganz andere Haltung hat: einen Skeptizismus gegenüber der ins 20. Jahrhundert mündenden Entwicklung. Dieser schlägt sich in der Komposition eben als «Zurücknahme» nieder. Von daher ergeben sich ganz enge Verbindungen zur neuen Musik am Anfang des 20. Jahrhunderts. Das versuchte ich im Buch über die zweite Sinfonie von Brahms, vor allem im Kapitel über das Melancholie-Problem, darzustellen. (Übrigens ist die US-Ausgabe des Brahms-Buches die definitive, sie ist gegenüber der deutschen erweitert und korrigiert.) Dass die Analyse eine grosse Rolle spielt, das ist nun wieder ein Erbe der fünfziger und sechziger Jahre, der Zeit meiner eigenen «Lehrjahre». Das würde ich heute nicht mehr so machen, sondern mehr auf die generellen Aspekte Wert legen – auf das, was Thomas Mann als Vermittlungskategorie zwischen Politischem und Künstlerischem angesehen hat. Die Idee der Zurücknahme der neunten Sinfonie ist ja eigentlich ein Symbol dafür, dass das 20. Jahrhundert nicht die Hoffnungen erfüllt hat, die der grosse bürgerliche Aufbruch seit der französischen Revolution voraussehen wollte. Angesichts der zwei grossen Kriege muss man eher von ganz umgekehrten Vorzeichen sprechen.

Nun ist aber diese Zurücknahme eine Kategorie, die als Reflexion auf das 19. Jahrhundert entstanden ist. In Thomas Manns Beschreibung von Leverkühns Komposition «Doktor Fausti Wehklag», auf die er den Begriff bezieht, tritt ein deutlicher Bezug zu Mahler zutage. Da gibt es diesen einen hängenden Celloton, der ist aus einem Satzschluss von Mahlers siebter Sinfonie, und dann verebbt das ganze Orchester – das ist die neunte Sinfonie, die so schliesst. Doch man kann noch weiter zurückgehen: Die erste grosse Sinfonie, die mit einem Adagio, also sozusagen negativ schliesst, war Tschaikowskys Sechste, die *Pathétique*. Und weiter: Derjenige, der zum ersten Mal das Beethovensche Pathos ironisiert hat und sich direkt auf die Überlagerung der beiden Hauptthemen im vierten Satz der Neunten bezogen hat – «Freude schöner Götterfunken» und «Seid umschlungen Millionen» kommen da ja zusammen –, war Berlioz. Im *Hexensabbath*, dem fünften Satz seiner *Symphonie fantastique*, bringt er das *Dies irae* und die *Danse macabre* zusammen. Die Beethovenkritik hat also sehr früh eingesetzt: romantisch ironisiert bei Berlioz, dann bei Brahms ganz ernst genommen und mit einem Gegenentwurf beantwortet, wie ich das interpretiert habe, und dann bei Tschaikowsky und Mahler in der Absage an das Formschema, diesen Archetyp des 19. Jahrhunderts. Das hat Thomas Mann in seinem Roman reflektiert.

Und das alles immer noch innerhalb der Tradition der bürgerlichen Sinfonik...

Ja, ganz klar. Es ist interessant, in Manns Tagebüchern, die ja nun zur Verfügung stehen, zu verfolgen, was er gehört hat. Er hat jeden Abend Musik von Schallplatten gehört. Und als er mit Adorno zusammensass, haben sie an einem bestimmten Punkt der Arbeit am Roman, den man fast auf den Tag genau bestimmen kann, Tschaikowsky gehört. Es war wahrscheinlich die Sechste, denn zu dieser Zeit schrieb er das Kapitel über die Zurücknahme. Und er hat Mahler gehört und Bruno Walter konsultiert. Thomas Mann zog hier die Summe der grossen bürgerlichen Musik und formulierte daraus die Absage an die neunte Sinfonie, den Erfahrungen folgend, die die Komponisten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts



gemacht hatten. – Von Klaus Mann, dem Sohn von Thomas Mann, gibt es bekanntlich eine Tschaikowsky-Biographie, *Symphonie pathétique*. Er schreibt dort über die Uraufführung der *Pathétique*, dass es alle Anwesende beim Hören dieser Musik gefröstelt habe. Die Kälte ist wiederum das Moment, das Thomas Mann dann im Doktor Faustus als ein Ingrediens des Teufels darstellt; vom Teufel geht Kälte aus, wenn Leverkühn ihn in Palestrina trifft. Ich frage mich, ob Thomas Mann vielleicht durch den Tschaikowsky-Roman seines Sohnes auf die Idee der Kälte gekommen ist. Das Kälte-Motiv spielt bei Thomas Mann auch anderswo eine Rolle; die Interpretation der *Winterreise* im *Zauberberg* gehört hierhin und anderes mehr. Das ist ein grosses Thema der bürgerlichen Kunst: Das Einfrieren der bürgerlichen Hoffnungen in Kälte und Schnee.

Im Vorwort zur zweiten Auflage Ihres Schönberg-Buchs weisen Sie darauf hin, dass viele Ihrer Arbeiten sich mit Verinnerlichungsprozessen im Medium der Musik befassen.
In meinen Veröffentlichungen habe ich eine Art kleiner Leitidee gehabt. Schönbergs op.11, Webers *Bagatellen*, Brahms' Sinfonie, bestimmte Aspekte von Wagners Musikdramatik, Schumann und die Beethoven-Rezeption – in all diesen Untersuchungen haben mich immer die bürgerlichen Verinnerlichungsprozesse interessiert, wo eine Realitätserfahrung ganz nach innen schlägt und neues Nachdenken, neue Strukturen hervorbringt. Schumanns Aktualität liegt ja zum Beispiel darin, dass er wirklich am Beginn der Moderne steht und auch in diesem Sinne rezipiert werden sollte; für die Musik bedeutet er mit seiner musikalischen Lyrik (das heisst: Lied

und lyrisches Klavierstück) das, was Baudelaire und andere Poeten für die Literatur bedeuten. Da wir immer noch im bürgerlichen Zeitalter leben und unsere eigenen Erfahrungen mit der Verinnerlichung von Realität haben, ist uns Schumanns Musik sehr nahe. Noch deutlicher erscheint das bei Brahms. Nun gibt es zwei Möglichkeiten, solche Verinnerlichungsprozesse zu betrachten. Einerseits in der gängigen Art, sie als Rückzug aus der Realität, als Flucht zu verdammten. Doch mir ist immer ein Wort von Henze sehr aufschlussreich gewesen. Er sieht in der Kammermusik eine Möglichkeit zum «Nach- und Weiterdenken». Das bedeutet: Ein verinnerlichtes Genrefeld wie Kammermusik birgt, wenn es richtig durchdacht wird, ein erhebliches Zukunftspotential. Diesen Anspruch versuchte ich in meinen Büchern einzulösen. Das ist aber eine Reihe, die nun zu Ende geht, und ins Zentrum rückt für mich jetzt mehr die Fortsetzung dieser Thematik im 20. Jahrhundert: das, was bei Thomas Mann mit der Kategorie der Zurücknahme bezeichnet wird und mit der Reflexion auf den Nationalsozialismus als ein Ergebnis der deutschen Geschichte dargestellt wird. Da komme ich jetzt auch zurück auf Kindheitserfahrungen. Meine allerfrühesten Erinnerung ist die brennende Synagoge in meiner kleinen Heimatstadt Wildeshausen in der sogenannten Reichskristallnacht. Mehr und mehr, eigentlich gegen meinen Willen, erscheint mir das als ein Symbol meiner Generation, und deswegen habe ich jetzt auch vor, das, worüber ich schon mehrere Seminare gemacht und viel nachgedacht habe, nämlich die Erfahrung mit der Musik im Faschismus, zum Thema von Veröffentlichungen zu machen.

MUSIK UND IDEOLOGIE

Sie arbeiten auch an einem Buchprojekt, das zwar ein ästhetisches Phänomen behandelt, aber zwangsläufig in musikpolitische Bereiche hineinführt: «The Distorted Sublime.» Es geht offenbar darum, wie im Nationalsozialismus die grosse bürgerliche Tradition umgedreht und verfälscht wurde. In welche Richtung wird Ihre Arbeit tendieren?

Zunächst ist es ein Reflex auf das, was bisher in der Erforschung der Musik im Nationalsozialismus geschehen ist. Das sind sehr verdienstvolle, mit ungeheurer Akribie betriebene Forschungen, aber sie haben meist eine persönliche Perspektive: Strauss im Dritten Reich, Furtwängler im Dritten Reich, Karajan im Dritten Reich usw. Solche personenbezogenen Untersuchungen waren eine Zeitlang wichtig, und es waren vor allem Aussenseiter wie Fred K. Prieberg und nicht Musikwissenschaftler, die sich hier grosse Verdienste erworben haben. Ich möchte nun mehr auf eine grundsätzliche Problematik der Musik in ihrem Verhältnis zur nationalsozialistischen Ideologie insgesamt eingehen. Da bietet sich die Theorie des Erhabenen («the sublime») an. Die ästhetische Theorie der Sinfonie hatte ja ihre Kategorien aus der Erhabenen-Diskussion des 18. Jahrhunderts entlehnt. Meine These ist, dass die Musikideologie der Nazis eine zerstörte Ideologie des Erhabenen darstellt. Diese theoretische Diskussion möchte ich mit der Situation der Musik im Dritten Reich zusammenbringen, und da gibt es zwei Ansatzpunkte. Einerseits war da der dringende Wunsch von Hitler und Goebbels nach jenem grossen sinfonischen Werk, das das Dritte Reich glorifizieren sollte. Deswegen schrieben Komponisten Stücke, die sich mit der von diesen so genannten «Kampfzeit» der Nationalsozialisten in den zwanziger und frühen dreissiger Jahren beschäftigen, und da kommen die alten Topoi wieder hervor: Durch Kampf zum Sieg etc. Bei diesen Werken gibt es wiederum zwei Tendenzen zu unterscheiden. Einerseits diese grosse Sinfonie, die nie geschrieben wurde, weil die Zeit der Sinfonie eigentlich vorbei war. Es war ein anachronistischer Zug der Nazigrößen, die Komponisten zu einem Genre überreden zu wollen, das diese gar nicht mehr wollten. In den zwanziger und dreissiger Jahren wollte man neobarocke Suiten schreiben und nicht grosse Sinfonien in der Nachfolge Beethovens. Doch in den Archiven liegen zahlreiche Werke, die auf diese Beethoven-Nachfolge reflektieren. Zum Teil sind sie für Hitler geschrieben worden. Zum Beispiel das riesig dimensionierte Chor-Orchesterwerk von einem Gottfried Müller, der damals eine grosse Hoffnung war und heute vollkommen vergessen ist, oder eine gross intendierte Sinfonie von einem Friedrich Jung, der ebenfalls vergessen ist. Als zeittypische Werke aber sind diese Kompositionen ungeheuer aufschlussreich. Und die zweite Tendenz war der Kult, den die Nazis mit der Totenehrung getrieben haben. Das beginnt mit den Toten des Ersten Weltkriegs, die sie ihrer Bewegung zurechneten, das setzt sich fort mit den Feiern für die Toten des Marschs auf die Feldherrenhalle usw. Dazu gibt es Musik für grosse Trauerfeiern. Dann gibt es einen zweiten Ansatzpunkt in meinem Projekt, und das ist, was Sie angesprochen haben: Dass man auch die grosse bürgerliche Tradition vereinnahmen wollte. Daran waren wichtige Wissenschaftler beteiligt, zum Beispiel der bedeutendste deutsche Musikwissenschaftler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Heinrich Besseler. Ein hervorragender Gelehrter, der aber ausserordentlich anfällig war für die nationalsozialistische Verführung. Er schrieb einen Text über Schiller und die musikalische Klassik, wo die Entwicklung der Musikgeschichte seit dem frühen 19. Jahrhundert und der deutschen Kultur überhaupt zum Schluss in der Erscheinung Adolf Hitlers kulminierte. Das wird ganz

klar herausgestellt: Von Beethoven bis Hitler. Hitler ist sozusagen die Erfüllung des Pathos der Beethovenschen Sinfonie. Etwas Ähnliches geschieht mit Bruckner. Diese Verfälschung der bürgerlichen Tradition im Nazideutschland wird dann im zweiten Teil des Buchs thematisiert. Es wird aber auch gefragt, ob denn nicht gewisse Momente in dieser grossen Tradition der Sinfonik die «Benutzung» im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie begünstigen.

Ist es nicht gerade eine Eigenart der amerikanischen Kultur, dass sie sich aus vielen unterschiedlichen Einflüssen zusammensetzt und von einer «Identität» im Sinn der europäischen Nationalkulturen des 19. Jahrhunderts nicht gesprochen werden kann?

Das ist sicher richtig. Es gibt aber unterschiedliche Positionen. Auf der einen Seite diejenigen jüngeren Komponisten, die sagen, dass die europäischen Einflüsse künstlerischen Reichtum und neue Perspektiven brachten, diese ungeheuren Wahlmöglichkeiten, die wir heute in den USA musikalisch haben. Auf der andern Seite gibt es junge Komponisten, aber auch ältere wie Ned Rorem, die beklagen, dass sie dem europäischen Einfluss von Anfang so stark ausgesetzt waren, dass es schwer war, eine eigene Stimme zu finden. Wie komplex die Situation ist, zeigt der Fall eines deutschen Physikers, den die Emigration in eine kleine Stadt im Norden des Bundesstaats New York verschlagen hatte. Er fand in seinem Beruf überhaupt keine Möglichkeit zu arbeiten, und da es dort kein Orchester gab, kam er als Musikliebhaber auf die Idee, ein Orchester zu gründen, eine Subskriptionsserie für Konzerte aufzulegen und Konzerte zu veranstalten. So begründete er das Musikleben in dem Ort. Er war sehr erfolgreich, seine Initiative wurde von den Bürgern angenommen und wirkt bis heute nach. Doch nun gab es eine neue Entwicklung, und die besitzt ein tragisches Moment. Der Mann konnte sich nicht dazu entschliessen, andere als vornehmlich deutsche Programme zu machen; amerikanische oder französische Werke spielten bei ihm keine oder eine nur sehr geringe Rolle. Das verhinderte den wirklichen Erfolg der Serie in dem kleinen Ort, und er musste zurücktreten. Also: Diese Kopplung von kultureller Initiative, die wirklich dem Lande etwas bringt, mit, ja man muss schon sagen: der Ideologie der europäisch-deutschen Tradition als der eigentlichen Musiktradition führte hier zu einem Debakel. Das wäre für mich ein weiterer Schritt im Problemfeld, das in «Driven into Paradise»³ aufgerollt wird. Dieser Band betrachtet ja hauptsächlich Komponisten. Jetzt würde ich gerne zusammen mit meinem Kollegen Christoph Wolff noch einen zweiten Band nachschieben, der solche Fälle betrifft: Was ist aus dem Musiker geworden, der im Sinfonieorchester am zweiten Pult der zweiten Geigen sass? Was ist aus dem jüdischen Kantor geworden, der von Berlin nach Buffalo flüchten musste? Die Emigration, oder «migration», wie wir in den USA sagen, das ist ein grosses Thema der Weltgeschichte überhaupt. Und da sind auch Ethnomusikologen gefragt, um diese Assimilierungsprozesse im internationalen Kontext beurteilen zu können.

DER WAGNER-KOMPLEX

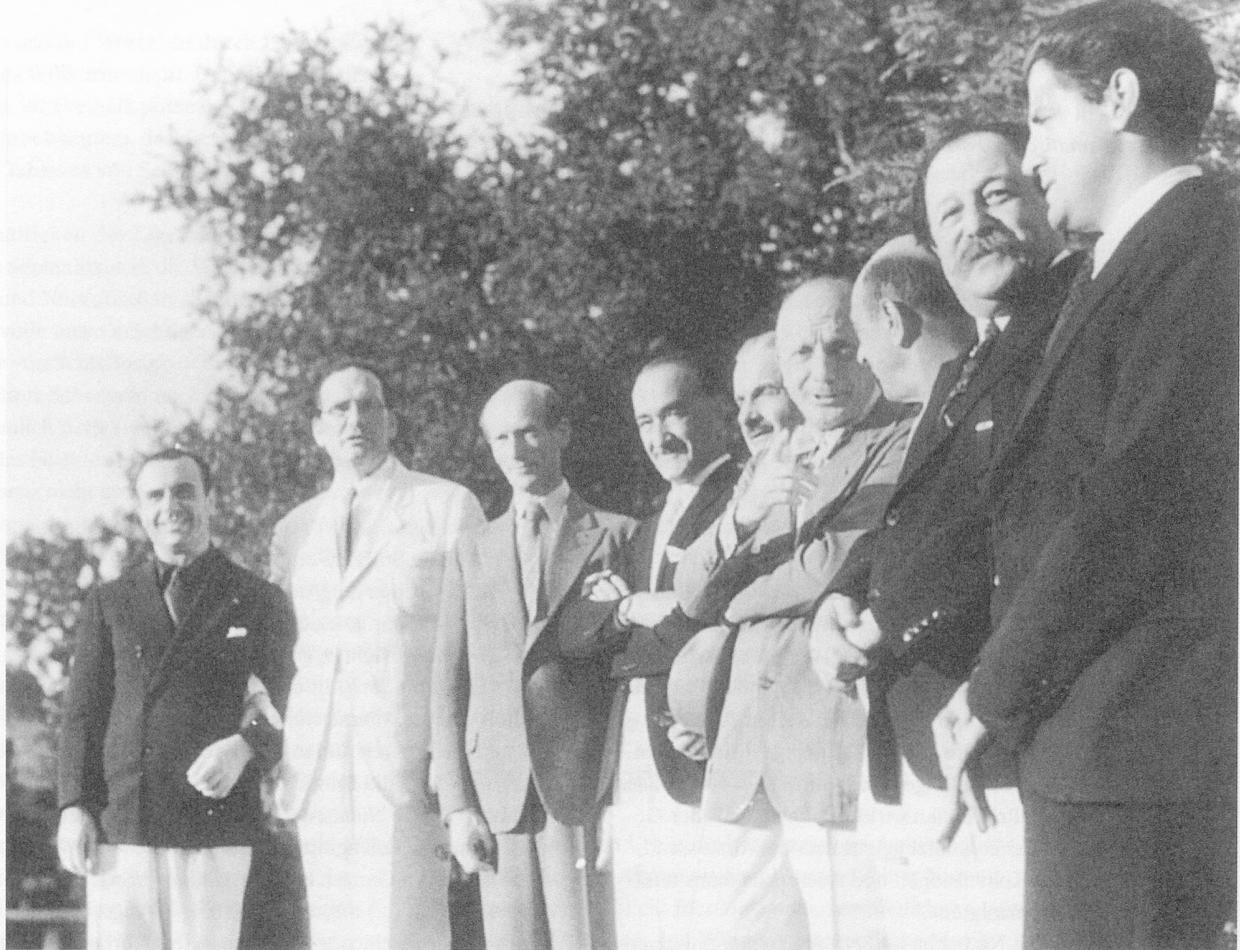
Bei einem Symposium in Deutschland haben Sie im letzten Jahr ein Referat zur Wagner-Rezeption im Dritten Reich gehalten⁴, das eine schöne Pointe enthält: dass nämlich in den Jahren der Naziherrschaft die relevante Wagner-Literatur gar nicht in Deutschland, sondern in andern Ländern geschrieben wurde.

Das letzte grosse Wagner-Buch, das in Deutschland (respektive im deutschen Sprachgebiet) vor der Nazi-Herrschaft

3. *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, Hrg. R. Brinkmann u. Chr. Wolff, Berkeley: University of California Press, 1999

4. *Wagners Aktualität für den Nationalsozialismus. Fragmente einer Bestandsaufnahme*, in: S. Friedländer, J. Rüsen (Hrg.), *Richard Wagner im Dritten Reich*, München: Beck, 2000

Vertriebene im
Paradies:
José Iturbi,
Otto Klemperer,
Richard Lert,
Henry Svedrofsky,
Pietro Cimini,
Bernardino
Molinari,
Arnold Schönberg,
Pierre Monteux
und William
Van den Burg
in Los Angeles



geschrieben wurde, war die Arbeit über die Harmonik in *Tristan und Isolde* von Ernst Kurth. Das Wichtigste, was dann international folgte, war die Wagner-Biographie von Ernest Newman. Doch die kam in England heraus und wurde nie ins Deutsche übersetzt. Hätte man übersetzt, wie hier ein englischer Wagnerianer ganz cool sein Wagner-Bild darstellt, dann wäre die Wagner-Rezeption in Deutschland wohl anders verlaufen. Da bin ich mir ganz sicher. Joachim Kaiser hat das auch einmal in Bezug auf George Bernard Shaws Wagner-Brevier gesagt. Das ist richtig, und dasselbe gilt für Newman.

In den zwanziger Jahren, nachdem die Kultur des 19. Jahrhunderts im Ersten Weltkrieg zusammengebrochen war, war die Antihaltung gegen das 19. Jahrhundert und damit gegen Wagner sehr stark. Nach den Statistiken wurde in den zwanziger bis vierziger Jahren in Deutschland viel mehr Verdi aufgeführt als Wagner, und bis kurz vor dem Zweiten Weltkrieg gingen die Wagner-Aufführungen in Deutschland weiter zurück. Verdi wurde viel mehr geliebt als Wagner. Auch grosse Teile der Nazipartei waren Antiwagnerianer. Rosenberg war kein Wagnerianer, Goebbels auch nicht. Aber Hitler war einer. Es war in gewisser Weise mit Rücksicht auf Hitler, dass Wagner als deutscher Musiker so propagiert wurde. Aus den gleichen Gründen hatten die Nazis auch keinen Erfolg mit dem Propagieren grosser sinfonischer Werke. Wie ich schon ausgeführt habe, waren die Komponisten gar nicht daran interessiert, grosse Sinfonien mit einem Riesenfinale zu schreiben. Die Sinfonie stand in Europa und damit auch in Deutschland historisch nicht auf der Tagesordnung. Beethoven und Wagner waren nicht die richtigen Komponisten-Vorbilder für die zwanziger und dreissiger Jahre, und trotzdem hat sich die Nazi-Ideologie an diesen Komponisten festgemacht.

Bayreuth konnte von der Wagner-Propagierung profitieren.

Bayreuth hat profitiert, und wie man jetzt weiß, auch von der Privatschatulle Hitlers, der viel Geld zugeschossen hat.

Bayreuth war sozusagen das Aushängeschild, wo die Nazis demonstrierten, dass sie es ernst mit der Kunst meinten, und dass sie ein humanes Menschenbild hatten – wie sie das eben so machten. Hitler fuhr ja jedes Jahr dorthin.

Noch eine persönliche Frage: Fühlen Sie sich von Ihrer Arbeit und Ihrem Lebensumfeld her inzwischen mehr als Amerikaner oder sind Sie noch stark in Deutschland verwurzelt?

Ich bin noch stark in Deutschland verwurzelt. An der Ostküste Amerikas ist alles doch sehr europäisch, im Unterschied etwa zu Los Angeles, und wir haben viele amerikanische Freunde, die europäisch orientiert sind. Die Kommunikation wird also vereinfacht durch eine Art Einheit der Kultur. Aber eines Tages merkte ich plötzlich, dass, wenn ich «zu Hause» sagte, nicht mehr Berlin meinte, sondern Boston. Das hat einfach auch mit dem Arbeitsschwerpunkt zu tun, mit der Tatsache, dass da die grosse Wohnung mit all meinen Büchern und meinem Arbeitsplatz und dem Flügel ist, also mit gewissen Bequemlichkeiten. Und wenn man älter wird, verliert man auch alte Freunde und gewinnt neue an dem Ort, an dem man länger lebt. Und ich lebe acht bis neun Monate im Jahr in den USA. Inzwischen bin ich ja durch den Dialog mit den Kollegen auch wissenschaftlich viel mehr drüben beheimatet; die jüngeren Wissenschaftler in Europa kenne ich kaum noch. Insgesamt würde ich für mich sagen: Ich bleibe drüben, auch wenn ich pensioniert bin.

Was wünschen Sie Ihrem Fach für die Zukunft?

Das ist eine schwere Frage. Ich wünsche ihm einen ganz offenen und kritischen Nachwuchs, der die Dinge tut, die ich nicht mehr schaffe oder die ich aus Gründen meiner Konstitution oder meiner Beengtheit nicht gemacht habe. Ein Fach, das sehr welfaffen ist und sich sehr aus der Nähe zur künstlerischen Produktion der Gegenwart entwickelt.