

Schmieder · Hrsg.
Überleben

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

Überleben

Historische und aktuelle
Konstellationen

Herausgegeben von
Falko Schmieder

Wilhelm Fink

Das diesem Bericht zugrunde liegende Vorhaben wurde vom
Bundesministerium für Bildung und Forschung unter
dem Förderkennzeichen 01UG0712 gefördert.
Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Umschlagabbildung:
Hieronymus Bosch, Ecce Homo, um 1480/90
(Ausschnitt)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen
Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung
und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren
wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und
andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2011 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4997-9

TOBIAS ROBERT KLEIN

»I remember only the grandiose moment
when they all started to sing«

Schönbergs *Survivor* und Nonos *Ricorda*
als musikalische Manifestation der Erinnerung

I

Im Frühjahr 1947 unternahm die Choreografin Corinne Cochem¹ mehrere Anläufe, den damals 73-jährigen Arnold Schönberg zur Teilnahme an einer als Hommage für die Opfer des Holocaust konzipierten Schallplatten-Anthologie mit neuer Musik jüdischer Komponisten zu bewegen. In einem Brief vom 2. April konkretisierte sie ihr Anliegen und schlug ihm die Verarbeitung eines im Ghetto von Wilna entstandenen Widerstandsliedes vor.² Auch wenn ihre Verhandlungen aufgrund verschiedener finanzieller Vorstellungen – der gesundheitlich angeschlagene Schönberg war auf ein der Qualität seiner Arbeiten entsprechendes Honorar angewiesen – rasch zu einem Ende kamen, ließ ihn der Gedanke einer kompositorischen Dokumentation des jüdischen Überlebenswillens nicht mehr los und die Erneuerung eines schon aus dem Jahr 1944 datierenden Kompositionsauftrags der Koussevitzky Music Foundation traf so auf fruchtbaren Boden: Vom 11. bis zum 23. August 1947 entstand das aufgrund von Schönbergs Augenleiden von René Leibowitz in eine Partitur umgeschriebene Particell der Kantate *A Survivor from Warsaw* für Sprecher, Männerchor und Orchester op. 46³ – eine persönliche Reaktion des Komponisten auf den Holocaust, in der er von einem konkreten Ereignis allerdings abstrahierte. »Based partly upon reports which I have received directly or indirectly« – so die dem Stück vorangestellte Überschrift – setzt die rhythmisierte Sprechstimme des Erzählers nach wenigen orchestralen Einleitungstakten mit der

1 Einen Überblick über Cochems durch ihre folkloristische Anlage nicht *per se* mit Schönbergs ästhetischen Ansichten kompatiblen Aktivitäten gibt der im *New Yorker Aufbau* vom 1. Juni 1945 erschienene Artikel »Jüdische Tanzkunst im Werden. Tanzabend Corinne Cochem und der Gruppe Rikkud Ami«.

2 Es handelt sich um das Lied »Sog nit kejnmol, as du gejsst dem leztn weg« von Hirsh Glick. Zur Entstehungsgeschichte des *Survivor* vgl. die ausführlichen Darstellungen bei Michael Strasser, »A Survivor from Warsaw« as Personal Parable«, in: *Music & Letters*, 76 (1995) 1, S. 52-63; und Theresia Muxeneder, »A Survivor from Warsaw« op. 46«, in: Gerold W. Gruber (Hg.), *Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke*, Laaber 2002, S. 132-149.

3 Vgl. für eine Beschreibung der überlieferten Manuskripte bereits Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 56.

Artikulation einer Grunderfahrung der Davongekommenen, ihrer fragilen und fragmentierten Erinnerung des Geschehens ein:

»I cannot remember ev'rything. I must have been unconscious most of the time – I remember only the grandiose moment when they all started to sing, as if prearranged, the old prayer they had neglected for so many years – the forgotten creed! But I have no recollection how I got underground to live in the sewers of Warsaw for so long a time.«⁴

In drei nicht nur verschiedenen Sprachen, sondern auch Soziolekten – dem emigrantischen Englisch des überlebenden Erzählers, dem berlinisch eingefärbten Militärjargon des Feldwebels, und schließlich der sakral nobilitierten Sphäre des »Shema Yisrael« rollt das Geschehen in gedrängten 99 Takten vor den Zuhörern ab. Aus ihrem unruhigen Schlaf durch eine im Verlauf des Stückes mehrfach wiederkehrende Fanfare gerissen, werden die Gefangenen zusammengetrieben, von ihren Bewachern misshandelt und vor dem Transport in die Gaskammern einem Zählappell unterworfen, der im Angesicht des Todes in den gemeinsamen Gesang des jüdischen Glaubensbekenntnisses übergeht. Schauplatz des Geschehens ist ein imaginärer Handlungsraum, in dem das Warschauer Ghetto und die verschiedenen Vernichtungslager zu einem historisch transzendenten Erinnerungsort verschmelzen:

»By placing the scene in an unnamed camp, then, Schoenberg gives the narrative a mythic status; through the shown but unnamed concentration camp Holocaust history becomes Holocaust trope. [...] The disjuncture between title and content reverses the usual relationship between the Warsaw resistance and the Holocaust as a whole. Instead of appearing as a single, exceptional event in a bleak progression of annihilation, the Warsaw trope here encloses the Holocaust, enabling the uprising to define the meaning of the larger history.«⁵

Der spontane Erfolg der Uraufführung des Werkes am 4. November 1948 durch ein engagiertes Laiensembel an der University von New Mexico in Albuquerque⁶ ist dem Stück, trotz einiger zunächst skeptischer Kritiken, treu geblieben: Polemi-

4 Zur Konzeption des Textes vgl. Lynn Amy Wlodarski, »An Idea Can Never Perish: Memory, the Musical Idea, and Schoenberg's ›A Survivor from Warsaw‹«, in: *The Journal of Musicology*, 24 (2007) 4, S. 581-608, hier 587-588.

5 David Isadore Lieberman, »Schoenberg Rewrites his Will: ›A Survivor from Warsaw‹, op. 46«, in: Charlotte M. Cross/Russell A. Berman (Hg.), *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, New York – London 2000, S. 213. Vgl. auch Strasser, »A Survivor from Warsaw« (Anm. 2), S. 58-59.

6 In einem Brief schildert Kurt Frederick, der Leiter der Aufführung, Schönberg die erste Reaktion auf dessen neuestes Werk: »The orchestra, an amateur organization, consisted of lawyers, doctors, secretaries, high school and university students, rail-road engineers, etc. Besides our community chorus and the university chorus, a chorus from Estancia asked for the honor of singing the ›Sch'me jisroel‹ [...]. I doubt that any professional organization could have shown as much enthusiasm. The performance was a tremendous success. The audience of over 1600 was shaken by the composition and applauded until we repeated the performance«. Zit. nach Strasser, »A Survivor from Warsaw« (Anm. 2), S. 56.

sche Stimmen, wie etwa eine das Werk in eine Reihe mit den Nazi-Inszenierungen Hollywoods stellende Sottise des Strawinski-Biografen Richard Taruskin sind heute selten geworden, während die Schönberg-Literatur sich in zahlreichen Facetten mit dem *Survivor* auseinandergesetzt hat. Die Spannbreite der vorliegenden Arbeiten reicht von einer nach der ersten analytischen Betrachtung des Stückes durch René Leibowitz⁷ bis heute grundlegenden Darstellung seiner kompositorischen Faktur,⁸ über die kontrastierende Analyse seines narrativ-musikalischen Zusammenhangs⁹ bis hin zu psychoanalytischen Deutungen¹⁰ und der gerade im Nachkriegsdeutschland intrikaten Rezeptionsgeschichte des Stückes.¹¹

II

Ähnlich wie Richard Wagner gehört Schönberg zu jenen Komponisten, bei denen programmatische Mitteilungen und Bekenntnisse als eine kontinuierliche Voraussetzung und biografische Begleiterscheinung des künstlerischen Schaffens anzusehen sind. So propagiert Schönberg seine »Methode des Komponierens mit zwölf Tönen« parallel zu den von ihm seit dem Mattsee-Erlebnis des Jahres 1921¹² mit zunehmender Erbitterung registrierten antisemitischen Ausgrenzungserfahrungen¹³ zunächst als Mittel zur Festigung einer ins Wanken geratenen Vorherrschaft der deutschen Musikkultur.¹⁴ Unmittelbar nach seiner im Juli 1933 in Paris vollzo-

7 René Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons*, Paris 1949, S. 322-333.

8 Schönberg macht sich kompositorisch im Verlaufe des Stückes zunutze, dass die erste Hälfte der zwölftönigen Grundgestalt kombinatorisch mit der zweiten Hälfte ihrer in die Unterquint transponierten Umkehrung, und umgekehrt deren erster Teil mit dem zweiten Teil der Grundgestalt sich zu zwölftönigen Reihen ergänzen. Vgl. Christian Martin Schmidt, »Schönbergs Kantate ›Ein Überlebender aus Warschau‹ op. 46«, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 33 (1976) 3, S. 174-188 u. 33 (1976) 4, S. 261-277, hier 177-178.

9 Beat A. Föllmi, »I Cannot Remember Ev'rything«. Eine narratologische Analyse von Arnold Schönbergs Kantate ›A Survivor from Warsaw‹ op. 46«, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 55 (1998) 1, S. 28-56.

10 Etty Mulder, »Schönbergs ›Ein Überlebender aus Warschau‹ als Vollendung der Orphischen Klage: Zeit und Gestalt des Schrecklichen in der Musik«, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Das aufgesprengte Kontinuum. Über die Geschichtsfähigkeit der Musik*, Studien zur Wertungsforschung, Bd. 31, Wien – Graz 1996, S. 129-146.

11 Joy H. Calico, »Schoenberg's Symbolic Remigration: ›A Survivor from Warsaw‹ in Postwar West Germany«, in: *The Journal of Musicology*, 26 (2009) 1, S. 17-43.

12 In Schönbergs österreichischem Ferienort Mattsee waren Juden im Sommer 1921 für »unerwünscht« erklärt und aufgefordert worden, die Gemeinde zu verlassen.

13 Vgl. Lieberman, »Schoenberg Rewrites his Will« (Anm. 5) und Martina Sichardt, »Deutsche Kunst – Jüdische Identität. Schönbergs Oper Moses und Aaron«, in: Hermann Danuser/Herfried Münkler (Hg.), *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, Schliengen 2001, S. 367-370.

14 Noch zu Beginn der 1930er Jahre gelangt Schönberg in dem Aufsatz »Nationale Musik« zu dem Schluss, »dass in meiner Musik, die vom Ausland unbeeinflusst auf deutschem Boden entstanden ist, eine Kunst vorliegt, die wie sie den Hegemoniebestrebungen der Romanen und Slawen aufs wirksamste entgegentritt, durchaus den Traditionen der deutschen Musik entspricht«; zit. nach ders., *Stil und Gedanke – Aufsätze zur Musik*, hg. v. Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main 1976 S. 253.

genen Rekonversion unternimmt er, wie spätestens seit der detaillierten Dokumentation durch Alexander Ringer¹⁵ und Michael Mäckelmann¹⁶ bekannt ist, mehrere Anläufe, für die »nationale Sache des Judentums«¹⁷ zu werben und erwägt zeitweise nichts weniger als die Gründung einer straff organisierten »jüdischen Einheitspartei« unter seiner Führung. Doch schon zehn Jahre vor der nationalsozialistischen Machtergreifung interpretierte der Komponist in einem emotionsgeladenen Brief an Wassily Kandinsky den auf die Bewahrung der Religion gestützten Überlebenswillen des jüdischen Volkes als Teil eines noch das »Totschweigen« seiner intellektuellen Leistungen überstrahlenden Heilsplans. Es lohnt an dieser Stelle ein ausführlicheres Zitat der oftmals gekürzt wiedergegebenen Passage, um – ohne in Noltesche Aporien zu verfallen – zu verdeutlichen, dass Schönberg frühzeitig ein Sensorium für die ideologie- und ideengeschichtliche Dynamik der über das Individuum hinweggehenden politischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts entwickelte:

»Trotzky und Lenin haben Ströme von Blut vergossen (was übrigens in keiner Revolution der Weltgeschichte vermieden werden konnte!), um eine, selbstverständlich falsche, Theorie (die aber, wie die der meisten Weltbeglückter auch früherer Revolutionen, gut gemeint war) in Wirklichkeit umzuwandeln. [...] Werden aber die Menschen besser und glücklicher werden, wenn nun mit demselben Fanatismus und ebensolchen Strömen Blutes andere, wenn auch entgegengesetzte, so doch nicht richtigere Theorien (denn sie sind ja alle falsch, und nur unser Glaube verleiht ihnen von Fall zu Fall den Schimmer von Wahrheit, der genügt, uns zu täuschen) verwirklicht werden? Wozu aber soll der Antisemitismus führen, wenn nicht zu Gewalttaten? Ist es so schwer, sich das vorzustellen? Ihnen genügt es vielleicht, die Juden zu enteichten. Dann werden Einstein, Mahler, ich und viele andere allerdings abgeschafft sein. Aber eines ist sicher: Jene viel zäheren Elemente, dank deren Widerstandsfähigkeit sich das Judentum 20 Jahrhunderte lang ohne Schutz gegen die ganze Menschheit erhalten hat, diese werden sie doch nicht ausrotten können. Denn sie sind offenbar so organisiert, daß sie die Aufgabe erfüllen können, die ihnen ihr Gott angewiesen hat: Im Exil sich zu erhalten, unvermischt und ungebrochen, bis die Stunde der Erlösung kommt!«¹⁸

Das bereits in diesem Dokument unmissverständlich angesprochene physische Überleben wird von Schönberg in dem in engem Zusammenhang mit dem zeit-

Hermann Danuser, »Arnold Schönberg und die Idee einer deutschen Musik«, in: Peter Becker/Arnfried Edler/Beate Schneider (Hg.), *Zwischen Wissenschaft und Kunst*, Mainz 1995, S. 253-261, hat darauf hingewiesen, dass Schönberg den Begriff »deutsch« in musikalischen Zusammenhängen seit der Mitte der 1930er Jahre zusehends durch den Terminus »klassisch« ersetzt.

15 Alexander Ringer, »Arnold Schoenberg and the Politics of Jewish Survival«, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, 3 (1979), S. 11-48; und ders., *The Composer as a Jew*, Oxford 1990.

16 Michael Mäckelmann, *Arnold Schönberg und das Judentum*, Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 28, Hamburg 1984.

17 Vgl. Schönbergs bekannten Brief an Anton von Webern vom 4. August 1933, zit. in: Ernst Hilmar (Hg.), *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974*, Ausst.-Kat. Wiener Stadtbibliothek, Wien 1974, S. 329.

18 A. Schönberg. *W. Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, hg. v. Jelena Hahl-Koch, Salzburg – Wien 1980, S. 96-97.

gleich komponierten Sakralwerk *Kol Nidre* stehenden »Four Point Program for Jewry« von 1938 erneut aufgegriffen.¹⁹ Bereits die Eingangspassage des Programms, das den offensiven und keineswegs pazifistischen Charakter von Schönbergs politischer Theologie noch einmal unterstreicht, fragt explizit: »Is there room in the world for almost 7000000 people? Are they condemned to doom? Will they become extinct? Famished? Butchered?«²⁰

Für den Text des *Survivors* hat man außer Schönbergs politischer Betroffenheit auch literarische Einflüsse wie Soma Morgensterns autobiografischen Bericht *Flucht aus Frankreich* oder Erlebnisse seiner Freunde und Verwandten in Anspruch genommen.²¹ Auch wenn ihr konkreter Einfluss auf die Textgestaltung kaum zu belegen ist, hat den Komponisten die Frage des Überlebens in seinen letzten Lebensjahren auf sehr verschiedenen Ebenen beschäftigt: Bereits das in seiner formalen Anlage auf Gattungstraditionen des 19. Jahrhunderts rekurrierende Klavierkonzert op. 42 hatte durch seine in den Skizzen notierten programmatischen Vermerke derartige Überlegungen angedeutet: »Life was so easy – but suddenly hatred broke out – a grave situation was created – but life goes on.«²² In einem um die Jahreswende 1945/46 entstandenen Manuskript zieht Schönberg schließlich eine persönliche Bilanz seiner Emigration und berichtet – bevor er wie gewohnt auf eigene Pläne, Kompositionen und Lehrtätigkeit zu sprechen kommt – vom Schicksal seiner Familienmitglieder, Freunde und Weggefährten:

»Leider hat weder Görgi noch mein Bruder Heinrich mein Affidavit benützt. Heinrich wäre wahrscheinlich hier gerettet worden, Görgi ist glücklich durchgekommen. Aber ich hatte die ganze Zeit über den Eindruck, daß er auf Grund einer falschen Theorie (hier ist der Antisemitismus schon, wo anders wird er erst kommen, sagte er!) nicht herüber wollte. Jetzt wird er wohl wollen und es wird wohl auch leichter sein. Leider hat meiner Kusine Mela Feder, meinen Kusins Nachod und Goldschmied, sowie meinem Kusine Arthur Schönberg und seiner Frau (Schwester David Bach's) mein Affidavit nicht mehr genützt. Die Schönbergs, die ja reich waren, haben scheinbar sich von ihrem Besitz nicht trennen wollen, und wie sie es mußten, war es zu spät: sie besaßen nicht mehr das Geld für die Überfahrt.«²³

19 Vgl. z. B. Klára Móricz, *Jewish Identities. Nationalism, Racism, and Utopianism in Twentieth-Century Music*, California Studies in 20th-Century Music, Bd. 8, Los Angeles – Berkeley 2008, S. 245.

20 Erstmals publiziert wurde das »Four-Point Program« im *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, 3 (1979), S. 49-67.

21 Camille Crittenden, »Texts and Contexts: ›A Survivor from Warsaw‹, op. 46«, in: Charlotte M. Cross/Russell A. Berman, *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, New York – London 2000, S. 231-258.

22 Vgl. Peter Petersen, »A grave situation was created. Schönbergs Klavierkonzert von 1942«, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts*, Studien zur Wertungsforschung, Bd. 22, Wien 1990, S. 65-91.

23 Arnold Schönberg, »Bericht der Schönberg-Familie über ihr Leben während und unmittelbar vor dem Krieg«, Typoskript, zit. nach ders., *Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, hg. v. Anna Maria Morrazoni, Mainz 2007, S. 474.

Versteht man nun die Partitur des *Survivors* als »Musik über Musik zweier entscheidender Perioden seines Schaffens«,²⁴ die die Zweiteilung des Textes zwischen dem Bericht des Überlebenden und dem »Shema Yisrael« mit musikalischen Mitteln expliziert,²⁵ so tritt Schönbergs retrospektive Gesinnung nicht nur in privaten und öffentlichen Bekenntnissen, sondern auch auf kompositorischem Gebiet zu Tage. Im erzählenden Teil des Werkes (T. 1-80) dominieren von programmatisch deutbaren Motivpartikeln (signalartige Fanfaren und Triller für die Befehle der deutschen Soldaten, chromatische Seufzer für die geschundenen Gefangenen) durchgezogene, zunächst nur unstrukturierte Ausprägungen der Grundreihe, die starke Bezüge zum athematischen Charakter der Kompositionen aus Schönbergs freitonaler Epoche aufweisen: Ihre episodische Struktur lässt an Werke wie etwa die fünf Orchesterstücke op. 16 oder besonders die orchestralen Angstvisionen des Monodrams *Erwartung* denken.²⁶ Exemplarisch für den reflexiven Rückgriff auf den Stil einer früheren Schaffensphase und die aus ihm resultierende vertikale Zwölftönigkeit des Orchestersatzes können *pars pro toto* die Takte 18-21 der Partitur angeführt werden. Zu den Worten »the old prayer, they had neglected for so many years, the forgotten creed« erscheint im Horn eine Vorwegnahme des späteren »Shema Yisrael«-Themas, während sich die verbleibenden der zwölf Töne zu einem Harfenostinato und jenen schwingenden Streicherarpeggien formieren, die in den Schlusstakten des Werkes erneut prominent hervortreten werden:

Die Formationen der Reihentöne 3-5 zu einem übermäßigen Dreiklang (c-as-e, in der *pitch-class-notation* Allen Fortes 0-4-8)²⁷ verschafft Schönberg überdies die Möglichkeit, die melodischen Episoden des ersten Teils durch vier ineinander transpositionsfähige Versionen dieses Akkords zu grundieren²⁸ und eröffnet über motivische Assoziationen hinausgehende Möglichkeiten der Textausdeutung. Die Akkordkombination gewinnt dabei im Verlauf der Komposition sogar zunehmend an Bedeutung – sie grundiert den melodramatischen Ausbruch der Violine in Takt 31, als in alle vier Akkordausprägungen transponierte Folge (T. 35-37) und gebrochener Xylophondreiklang (T. 38-39) die ersten Aktionen der Juden, die Schläge ihrer Bewacher (T. 42-45) sowie erneut als schrittweise aneinandergereihte Akkordfolge die dem »Shema Yisrael« unmittelbar vorausgehende orchestrale Steigerung (T. 72-80). Gemeinsam mit der durch ihre mehrfache Wiederholung den

24 Schmidt, »Schönbergs Kantate ›Ein Überlebender aus Warschau‹« (Anm. 8), S. 175.

25 Vgl. auch Olivier Jaquemin, »The Text-Music Relationship in a Serial Dodecaphonic Work: The Example of ›A Survivor from Warsaw‹ by Arnold Schoenberg«, in: *Analyse musicale*, 43 (2002), S. 23-34.

26 Vgl. Bernhard Müssgens, »Musik, Angst und Erinnerung: Gedanken zum Verständnis von Arnold Schönbergs politischem Hauptwerk ›A survivor from Warsaw‹ opus 46«, in: Brunhilde Sonntag (Hg.), »Nach Frankreich zogen zwei Grenadier«: *Zeitgeschehen im Spiegel von Musik*, Münster 1991, S. 122-136.

27 Vgl. Schmidt, »Schönbergs Kantate ›Ein Überlebender aus Warschau‹« (Anm. 8), S. 178-179 bzw. 184-186 sowie Wlodarski, »An Idea Can Never Perish« (Anm. 4), S. 597-602.

28 Der kombinatorische Charakter der Reihe erlaubt die Formation von vier (12:3=4) solcher übermäßigen Dreiklänge. Vgl. auch Schmidt, »Schönbergs Kantate ›Ein Überlebender aus Warschau‹« (Anm. 8), S. 185.

dramaturgischen Ablauf der Kompositionen bestimmenden Reveille-Fanfare²⁹ bildet sie ein konstitutives (und wiedererkennbares) Element der kompositorischen Gliederung des Stückes.³⁰

Mit dem Eintritt des »Shema Yisrael« in Takt 81 etabliert sich hingegen eine dreiteilige Liedform, deren Vokallinie ohne Zuhilfenahme der Begleitstimmen nunmehr eine vollgültige Zwölfton-Struktur aufweist. Nach drei im Abstand einer Kleinterz zueinander angeordneten Zwölftonreihen³¹ schließt der Vokalpart indes nicht mit einer vollständigen Reihe, sondern beschränkt sich auf die ersten sechs Töne der Grundgestalt. Da sich deren erste Hälfte mit dem zweiten Hexachord ihrer in die Unterquint transponierten Umkehrung zu einer vollgültigen Zwölftonreihe ergänzt – ein Vorgang, dem Schönberg eine mystisch-religiöse Bedeutung unterlegte³² – reklamieren die auf ihre Urzelle reduzierten Schlusstakte der Komposition im Sinne einer *ostentatio ingenii* neben einer Entfernung der Zwölftontechnik aus dem Kontext der deutschen Musiktradition³³ zugleich ein Überleben des Werkes im Kanon der Musikgeschichte. Das motivisch-imitatorische Gefüge, das die Komposition in den Takten 97-99 beschließt, destruiert das sich aus den einleitenden Tönen der Grundreihe konstituierende Fanfaren-Motiv, das nur mehr in einer durch Oktavversetzungen und rhythmische Verschiebungen veränderten Struktur erscheint und von keinem der beteiligten Instrumente mehr intervallgetreu redupliziert werden kann. Damit aber ist ein zyklischer Zusammenhang zum Beginn der Komposition etabliert, der zugleich unmissverständlich dessen musikalische Überwindung signalisiert.

III

Nur ein halbes Jahr vor der Entstehung des *Überlebenden* hatte wenige Kilometer von Schönbergs kalifornischem Domizil entfernt ein anderer Emigrant die Beziehung des zwölftönigen Komponierens zu einer spezifisch deutschen (Musik)-

29 Vgl. hierzu auch die programmatische Analyse in Föllmi, »I Cannot Remember Ev'rything« (Anm. 9).

30 Włodarski, »An Idea Can Never Perish« (Anm. 4), S. 601: »One such detail within *Survivor* is the augmented triad, which assumes a pivotal sonic role insofar as it appears in every manifestation of the row owing to invariance at ordinals 3-5. This causes realizations of the augmented triad to pervade *Survivor* melodically and harmonically because even row (and its hexachordal combination) contains one of its four types. Repetition of the augmented triad throughout the piece suggests that Schoenberg considered this chord to be *Survivors* expression of the musical idea and therefore the component of the work subject to mnemonic treatment. In *Survivor*, the augmented triad finds expression in both smaller motives as well as the larger architecture of the piece, an observation that further supports a mnemonic interpretation of its 12-tone structure.«

31 Dies sind die um eine große Terz nach oben transponierte Grundreihe, ihre um eine kleine Terz erniedrigte Umkehrung, die um eine große Terz erniedrigte Grundreihe sowie die um eine kleine Sekunde erhöhte Krebsumkehrung; vgl. Schmidt, »Schönbergs Kantate »Ein Überlebender aus Warschau« (Anm. 8), S. 221 und Włodarski, »An Idea Can Never Perish« (Anm. 4), S. 603.

32 Vgl. z. B. Ringer, *The Composer as a Jew* (Anm. 15), S. 187-188.

33 Vgl. Lieberman, »Schoenberg Rewrites his Will« (Anm. 5), S. 217-220.

kultur allerdings fiktional noch einmal bekräftigt. In Thomas Manns unter maßgeblicher Beteiligung des von Schönberg wenig geschätzten Adorno als musikalischem Berater³⁴ im Januar 1947 abgeschlossenen *Faustus*-Roman erscheint die Zwölftontechnik bekanntlich als eine Innovation des fiktiven Komponisten Adrian Leverkühn. Angesichts von Schönbergs scharfem Protest gegen die ohne Nennung seines Namens erfolgte literarische Beschreibung seiner Kompositionsmethode als Resultat eines für den Zerfall einer Epoche und Nation einstehenden Teufelspaktes³⁵ – sie führte in späteren Auflagen des Romans zu einer kurzen Nachschrift – erscheint es als Ironie der Geschichte, dass eine Schlüsselpassage des den Holocaust nicht explizit erwähnenden Romans, die eine in madrigaleske Nymphenklagen eingebettete Rücknahme von Beethovens *Neunter Symphonie* proklamiert,³⁶ *ex post* mit der Wirkungsgeschichte des *Survivor* unmittelbar verkoppelt erscheint: Gerade in dieser Komposition Schönbergs sahen zwei in den beiden deutschen Staaten dirigierende Anwälte der musikalischen Moderne das geeignete Stück, um den kollektiven Götterfunken der *Neunten Symphonie* im Kontext der Katastrophenerfahrungen des 20. Jahrhunderts neu zu kontextualisieren.³⁷ Herbert Kegel, Chefdirigent des Leipziger Rundfunkorchesters und der Dresdner Philharmonie hatte schon in den 1960er Jahren damit begonnen, Festaufführungen der Neunten zum Tag der Arbeit am 1. Mai politische Bekenntniswerke vorangehen zu lassen – neben Schönbergs *Survivor* auch Paul Dessaus *Vietnam-Gesänge*, Martinůs *Lidice* oder Pendereckis *Dies Irae* und *Hiroshima*. Derartige Koppelungen, so betonte der streitbare, kurz nach der Wende durch Freitod aus dem Leben geschiedene Kapellmeister, verdankten sich nicht nur der List, dem Hörer »ein Stück moderne Musik ›unter die Weste zu jubeln«, das er sich allein nie angehört hätte«, sondern zielten darauf, Beethovens und Schillers Vision mit der »Zerstörung des Menschen durch den Menschen« zu kontrastieren.³⁸ Zehn Jahre später – im September 1978 – konfrontiert Michael Gielen in seinem Frankfurter Antrittskonzert Schönbergs *Survivor* mit Beethovens in unendlichen Facetten ge- und missbrauchtem Symbol uni-

34 Vgl. z. B. Hans Rudolf Vaget, »Thomas Mann: Pro and Contra Adorno«, in: Jost Hermand/Gerhard Richter (Hg.), *Sound Figures of Modernity – German Music and Philosophy*, Madison 2006, S. 201-231.

35 Vgl. E. Randol Schoenberg (Hg.), *Apropos Doktor Faustus*, Wien 2009; sowie Tobias Plebuch, »Vom Musikalisch-Bösen. Eine musikgeschichtliche Annäherung an das Diabolische in Thomas Manns Doktor Faustus«, in: Werner Röcke (Hg.), *Thomas Mann. »Doktor Faustus«. 1947-1997*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge, (2000) Beiheft 3, S. 254-260.

36 Thomas Mann, *Doktor Faustus – das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von seinem Freunde*, in: Thomas Mann, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Band 10.1, hg. v. Ruprecht Wimmer, Frankfurt am Main 2007, S. 692-693.

37 Vgl. auch Richard Taruskin, »Resisting the Ninth«, in: *19th-Century Music*, 12 (1989) 3, S. 251: »Not only have artists of our time once again rejected intimations of the sublime as the proper role of art [...] but we have our problem with demagogues who preach to us about the brotherhood of man, we have been so badly burned by those who have promised Elysium and given us gulags and gas chambers.«

38 Vgl. Helga Kuschmitz, *Herbert Kegel, Legende ohne Tabu – Ein Dirigentenleben im 20. Jahrhundert*, Altenburg 2003, S. 90-93 u. 108-109.

verseller Menschheitsverbrüderung.³⁹ Gielen spielte das Werk allerdings nicht wie Kegel oder – nachdem diese Koppelung in den letzten Jahrzehnten fast Repertoirewert erhalten hat – viele andere Dirigenten vor der *Neunten Symphonie*. In seiner Montage der beiden Werke setzte Schönbergs Holocaustkantate nach den ersten drei Beethoven-Sätzen ein, so dass sich ihrem Ausklang unmittelbar das Finale der Neunten ohne seine einleitende Schreckensfanfare der Pauken und Bläser anschloss: Letztere war somit – wie Gielen unter Berufung auf Motive aus Horkheimer/Adornos *Dialektik der Aufklärung* argumentierte – durch Schönbergs Komposition vollgültig ersetzt und aktualisiert worden:

»Genau an diesem Punkt wird die Montage der *Neunten* mit dem *Überlebenden* zwingend: nicht nur ist die Französische Revolution direkt in ihr Gegenteil, den Terror, umgeschlagen; nicht nur folgte ihr das Kaiserreich, sondern in größerer Perspektive sind die ihr entspringenden bürgerlichen Systeme endlich in den braunen Terror umgeschlagen. In der Welt nach Auschwitz und Hiroshima bleibt Schillers Ode hohl. Der *Überlebende* anstelle der Fanfare deutet auf den geschichtlichen Stellenwert einer Musik des Schreckens.«⁴⁰

Schönberg selbst hatte indessen in einem wenige Tage vor der Uraufführung des Werkes verfassten Brief an Kurt List die affirmative Funktion des einkomponierten »Shema Yisrael«⁴¹ betont und so eine direkte Verbindung zu seinen großen religiösen Bekenntniswerken der 1920er und 1930er Jahre, dem Drama *Der biblische Weg* und der unvollendet hinterlassenen Oper *Moses und Aaron* hergestellt. Die ostentative Herausstellung des Verbildlichungen dezidiert ausschließenden monotheistischen Gottes⁴² erscheint dabei als zugespitzte Perspektive auf die jüdische Religion, die Schönberg – als Reaktion auf das protestantische Christentum des 19. Jahrhunderts – in eine enge Verbindung mit den Spätschriften von Sigmund Freud setzt.⁴³ Die implizite Beziehung zum Protestantismus wird durch das von Schönberg in diesem Zusammenhang verwendete deutschsprachige Wort »Glaubensbekenntnis« noch zusätzlich gestärkt:

39 Vgl. zur kompositions- und ideengeschichtlichen Rezeption der *Neunten Symphonie* Andreas Eichhorn, *Beethovens Neunte Symphonie – die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*, Kasseler Schriften zur Musik, Bd. 3, Kassel 1993; und Esteban Buch, *Beethovens Neunte – Eine Biographie* (frz. Original 1999), Berlin – München 2000.

40 *Programmhefte Frankfurter Museums-Gesellschaft – Städtische Bühnen – Oper – Spielzeit 1978/79*, zit. nach Paul Fiebig (Hg.), *Michael Gielen, Dirigent, Komponist, Zeitgenosse*, Stuttgart 1997, S. 45–46.

41 Ein Artikel von Charles Heller, »Traditional Jewish Material in »A Survivor from Warsaw«, op. 46«, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, 3 (1979), S. 69–74, legt nahe, dass auch in Schönbergs zwölftönige Version des »Shema« mehrere Charakteristika verschiedener überlieferter Fassungen der Melodie eingegangen sind.

42 Vgl. zu dieser Thematik auch Gertrud Koch, *Die Einstellung ist die Einstellung*, Frankfurt am Main 1992, S. 30–53.

43 Peter Schäfer, *Der Triumph der reinen Geistigkeit. Sigmund Freuds »Der Mann Moses und die monotheistische Religion«*, Berlin – Wien 2003, S. 32–38. Bereits mehrere Jahre vor dem *Moses* komponiert Schönberg Mitte der 1920er Jahre den Chor »Du sollst dir kein Bild machen!«, op. 27/2.

»Now, what the text of the Survivor means to me: it means at first a warning to all Jews, never to forget what has been done to us, never to forget that even people who did not do it themselves, agreed with them and many of them found it necessary to treat us this way. We should never forget this, even if such things have not been done in the manner in which I describe in the Survivor. This does not matter. The main thing is, that I saw it in my imagination. The Shema Jisroel at the end has a special meaning to me. I think, the *Shema Yisroel* is the ›Glaubensbekenntnis‹, the confession of the Jews. It is our thinking of the one, eternal God who is invisible, who forbids imitations, who forbids to make a picture and all these things, which you perhaps have realized when you read my *Moses und Aron* and *Der biblische Weg*. The miracle is, to me, that all these people who might have forgotten, for years, that they are Jews, suddenly facing death, remember who they are. And this seems to me a great thing.«⁴⁴

Im Sinne einer Musikhistorie als »Plural von Zusammenhängen« (H. Blumenberg), deren sich überkreuzende Fäden der narrativen Bündelung durch Hörer und Chronisten bedürfen, erweist sich Schönbergs *Überlebender aus Warschau* somit als ein Scharnierstück der von politischen Verwerfungen durchsetzten Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Die Einbeziehung des die Dignität kultureller und religiöser Selbstbehauptung symbolisierenden Glaubensbekenntnisses setzt kompositionsgeschichtlich einerseits eine national-religiöse Tradition fort, denkt man etwa an die Schlüsselstellung, die das Zitat von Luthers Choral »Ein feste Burg« in nicht wenigen Werken des 19. Jahrhunderts einnimmt.⁴⁵ Andererseits resultiert auch die Wirkung des *Survivor* – wie Reinhold Brinkmann im Zeichen der um und nach 1968 leidenschaftlich ausgetragenen Diskussion der politischen Aussagekraft musikalischer Werke betonte⁴⁶ – aus der Aktivierung des politischen Textinhalts durch eine dezidiert musikalische Konzeption:⁴⁷ Die dem »Shema Yisrael« vorausgehende musikalische Steigerung lässt sich als kompositorisches Modell bereits im apothetisch angelegten Schluss von Schönbergs *Gurreliedern* (»Erwacht, erwacht ihr Blumen zur Wonne«) nachweisen. Auf dynamischer Ebene ist diese Klimax der Takte 72-80, die es buchstäblich darauf anlegt, den Hörer zu überwältigen, durch das anziehende Tempo (von Viertel=60 bis Viertel=160) und ein Crescendo zum dreifachen Forte, rhythmisch durch die aus der Erzählerstimme in das Orchester

44 Arnold Schönberg, Brief an Kurt List vom 1. November 1948, zit. nach ders., *Stile herrschen, Gedanken siegen* (Anm. 23), S. 480-481.

45 Als eines der vordergründigsten und offensichtlichsten musikalischen Symbole der Reformation unterliegt der Luther-Choral »Ein feste Burg« einer bereits von Heine angedeuteten Umwertung in ein national-protestantisches »Schutz- und Trutzlied der deutschen evangelischen Kirche« (Salomon Kümmerle), das in diesem Sinne zusehends auch in Kompositionen von Mendelsohn, Nicolai, Raff, Wagner, Lachner, Bruch, Bungert und Reinecke aufgegriffen wird.

46 Vgl. für die politisch-ästhetische Rezeption von Schönbergs Kantate in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre ihre Diskussion in verschiedenen Beiträgen des Sammelbandes Ulrich Dibelius (Hg.), *Musik auf der Flucht vor sich selbst*, München 1969.

47 Reinhold Brinkmann, »Ästhetische und politische Kriterien der Kompositionskritik«, in: Ernst Thomas (Hg.), *Ferienkurse '72 – Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik XIII*, Mainz 1972, S. 29-31.

überspringenden triolischen Figuren,⁴⁸ sowie tonal durch ein chromatisches Wechselspiel zwischen den vier Ausprägungen des übermäßigen Dreiklangs und der dadurch ebenfalls erforderlichen Transposition der Reihenformen bestimmt. Schönbergs ideelle Besinnung auf die Religion stützt sich kompositorisch somit ein Stück weit gerade auf ihr säkularisiertes Gegenstück – jene musikalischen Überhöhungen, die das Zeitalter der »Weltanschauungsmusik«⁴⁹ in Form einer bisweilen hypertrophen Kunstreligion zelebrierte. Die Erinnerung des »Überlebenden« wird so auf den »grandiose moment« des musikalischen Widerstands konzentriert, während Schönberg eine gleichwertige Einbeziehung des Erzählertexts in das motivisch-tonale Gefüge der Komposition dezidiert ausschließt.⁵⁰

IV

Trotz dieser historischen Verortung steht der von Adorno als »autonome Gestaltung der zur Hölle gesteigerten Heteronomie«⁵¹ beargwöhnte *Survivor* zugleich aber nicht nur ideengeschichtlich,⁵² sondern durchaus auch kompositionstechnisch – wie hier an Kompositionen von Schönbergs (posthumem) Schwiegersohn Luigi Nono gezeigt werden soll – mit avancierten Beispielen einer *musique engagée* der 1960er Jahre in Verbindung. Noch in einem Text des Jahres 1960 – und somit in einem Abschnitt seines Schaffens, als dessen Ausgangspunkt die Vertonung der Abschiedsbriefe hingerichteter Widerstandskämpfer in dem groß besetzten Chor- und Orchesterwerk *Il Canto Sospeso*⁵³ anzusehen ist – hatte Nono Schön-

48 Sie kontrastieren mit den weiterhin durchlaufende Achtelläufe spielenden Instrumenten (z. B. in den geteilten Bratschen).

49 Vgl. umfassend zu dieser Epoche Hermann Danuser, *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009.

50 »Dies[e Sprechstimme] darf niemals so musikalisch ausgeführt werden wie meine andern strengen Kompositionen. Niemals darf gesungen werden, niemals darf eine wirkliche Tonhöhe erkennbar sein. Das heißt, daß nur die Art der Akzentuierungen gemeint ist. Wie gesagt – niemals singen. Das ist sehr wichtig, weil durch Singen Motive entstehen, und Motive ausgeführt werden müssen. Motive erzeugen Verpflichtungen, die ich nicht erfülle«; Arnold Schönberg, Brief an René Leibowitz vom 12. November 1948, zit. nach ders., *Briefe*, hg. v. Erwin Stein, Mainz 1958, S. 269.

51 Theodor W. Adorno, »Engagement«, in: ders., *Noten zur Literatur*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 11, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1990, S. 423; »Durchs ästhetische Stilisationsprinzip, und gar das feierliche Gebet des Chors, erscheint das unausdenkliche Schicksal doch, als hätte es irgend Sinn gehabt; es wird verklärt, etwas von dem Grauen weggenommen.« Vgl. auch Beatrice Hanssen, »Dissonance and Aesthetic Totality: Adorno Reads Schönberg«, in: Jost Hermand/Gerhard Richter (Hg.), *Sound Figures of Modernity – German Music and Philosophy*, Madison 2006, S. 181–200.

52 Vgl. Constantin Floros, »Von Beethoven zu Nono. Humanitäre Aussagen durch das Medium der Musik«, in: ders., *Musik als Botschaft*, Wiesbaden 1989, S. 15–18. Zur im- und expliziten Bezugnahme auf den Holocaust in der Neuen Musik nach 1945 vgl. auch Matthias Lehman, »Musik über den Holocaust. Zu einem Seitenthema der deutschen Musikgeschichte nach 1945«, in: *Das Unbehagen in der dritten Generation. Reflexionen des Holocausts, Antisemitismus und Nationalsozialismus*, Schriftenreihe des Evangelischen Studienwerks Villigst, Bd. 3, Münster 2003, S. 44–56.

53 Vgl. zu dieser zentralen Komposition Nonos ausführlich Wolfgang Motz, *Analytische Betrachtungen zu »Il canto sospeso« von Luigi Nono*, Saarbrücken 1996; und Carola Nielinger, »The Song

bergs op. 46 »aufgrund seiner schöpferischen Notwendigkeit des Verhältnisses Text-Musik und Musik-Hörer« als das »ästhetisch musikalische Manifest unserer Epoche«⁵⁴ bezeichnet. (Überraschenderweise stellt auch Nono Schönbergs Musik in eine spezifisch deutsche Tradition, indem er – unter Berufung auf die von Musikologen wie Arnold Schmitz an Bachscher Musik exemplifizierte Figurenlehre – auf das rhetorisch-motivische Vorgehen des Komponisten verweist). In Nonos 1964 entstandener Komposition *La fabbrica illuminata*, die die Entfremdung der industriellen Arbeitswelt explizit mit einem Lager vergleicht (»fabbrica come lager«), werden analog zu Schönbergs Abzählvorgang Fabrik- und Maschinengeräusche, Hammerschläge und Wortfetzen der Arbeiter zu einem den Hörer auf allen vier Tonbandspuren umfängenden Crescendo (von ca. Minute 5:25 bis 6:40 des Bandes) zugespitzt,⁵⁵ nachdem mit einer über die Unmöglichkeit menschlicher Beziehungen im System der Schichtarbeit reflektierenden Sopranstimme jäh ein neues Element in den Vordergrund tritt. Nonos zwei Jahre später uraufgeführte Tonband-Komposition *Ricorda ti hanno fatto in Auschwitz* greift sowohl auf klangliches Material aus der Arbeit an der *Fabbrica* als auch das dreiteilige Grundschema des die atomare Zerstörung Hiroshimas thematisierenden *Canto de Vita e Amori* von 1962 zurück.⁵⁶ Die Grundlage der Komposition bilden drei neu arrangierte Teile einer in mehreren Fassungen für Erwin Piscators Berliner Inszenierung der *Ermittlung* von Peter Weiss im Oktober 1965 komponierten Szenenmusik.⁵⁷ Bereits Weiss' dramatisches Arrangement der Protokolle der Frankfurter Auschwitzprozesse bediente sich als Referenz auf die Canti des Danteschen »Inferno« dezidiert eines musikalischen Gattungsbegriffes: *Oratorium in 11 Gesängen*. Nonos über die objektivierende Justizsprache der von Weiss zitierten Gerichtsprotokolle hinausweisende Komposition mahnt ihrerseits das von Schönbergs Erzähler beschränkte Erinnern an und ist – im Sinne einer universalistischen Sicht des Lagers als radikale Zuspitzung kapitalistischer Verhältnisse – sowohl bestrebt, die schon in den 1960er Jahren verbreitete These einer Singularität der Shoah zu problematisieren, als auch der das sprachliche Ausdrucksregister überfordernden Eigendynamik des industriellen Massenmords Rechnung zu tragen. »Was Wortbegriffe ausdrücken können, ist grundsätzlich verschieden von dem, was Musik zum Ausdruck bringen kann womit auch der strenge Verzicht auf das gesungene Wort in dieser

Unsung; Luigi Nono's *Il canto sospeso*«, in: *Journal of the Royal Musical Association*, 131 (2006) 1, S. 83-150.

54 Luigi Nono, »Text, Musik, Gesang«, in: Jürg Stenzl (Hg.), *Luigi Nono, Texte – Studien zu seiner Musik*, Zürich 1975, S. 47; (ital. Original in Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, Bd. 1, hg. v. Angela Ida De Benedictis/Veniero Rizzardi, Milano 2001, S. 65). Zum Verhältnis Schönberg-Nono vgl. auch Anna-Maria Morazzoni (Hg.), *Schoenberg & Nono. A Birthday Offering to Nuria on May 7, 2002*, Milano 2002.

55 Vgl. Bernd Riede, *Luigi Nonos Kompositionen mit Tonband*, Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 28, München 1986, S. 42.

56 Vgl. Friedrich Spangemacher, *Luigi Nono: Die elektronische Musik. Historischer Kontext – Entwicklung – Kompositionstechnik*, Regensburg 1983, S. 236-237.

57 Ausführlich ist ihre Genese in Matthias Kontarskys Studie *Trauma Auschwitz – Verarbeitungen des Nichtverarbeitbaren bei Peter Weiss, Luigi Nono und Paul Dessau*, Saarbrücken 2001, beschrieben.

Komposition zusammenhängt.«⁵⁸ Das Grundprinzip der Komposition ist dementsprechend die Konfrontation von auf ihr phonetisches Dasein reduzierten Stimmen mit einer reichen Palette nicht-menschlicher und elektronisch bearbeiteter Klänge wie Schlagzeug- und Bläserclustern sowie metaphorisch an die Vernichtungsmaschinerie gemahnender Heul-, Pfeif- und Rauschgeräusche⁵⁹: Chöre, Kinderstimmen⁶⁰ und ein anschließend an seine kontrapunktische Verschränkung mit diesen von den Klanggewalten verfremdeter und zerdrückter Sopran im »Gesang vom Tod der Lili Tofter«⁶¹ bilden die ihnen entgegenstehenden Substrate einer Tonbandkomposition, in der Tonhöhe und motivische Organisation von der Klangfarbe als entscheidendem dramaturgischen Parameter abgelöst werden.

»Als er mich um meine musikalische Mitarbeit bei seiner Aufführung der *Ermittlung* von Peter Weiss an der ›Freien Volksbühne‹ in Berlin bat, sah Erwin Piscator die Beziehung zwischen Musik und Theater richtig: das, was weder das Wort, noch die szenische Darstellung ausdrücken und darstellen konnten, mußte die Musik darstellen: die Millionen von Toten in den nazistischen Konzentrationslagern.«⁶²

»Also Chöre als eigenständige Kompositionsform, abwechselnd mit den Gesängen des Textes, mit ihrem dem Bühnengeschehen gegenüber eigenständigen Entwicklungstypus [...] Die drei Teile, in die ich das Werk aufgeteilt habe, sind: Ankunft im Konzentrationslager; der zweite ist der Gesang von Lili Tofter, einem Mädchen, das in Auschwitz an einem kleinen Ansatz von innerem Widerstand teilnahm und das, von den Nazis entdeckt, niemanden verriet. Die Nazis wollten, daß sie ihnen sagte, wer dieser Organisation angehört habe; sie wurde vergast; sechs Millionen wurden in Auschwitz vergast. Und der dritte Teil ist der Gesang vom Überleben. Hier gibt es keinen Text, alles beruht auf Elementen der Komposition, der Phöneme ohne Text, mit der menschlichen Stimme, die phonetisch verwendet wird.«⁶³

Gerade durch Nonos Bestimmung der Rolle der Musik als Repräsentation des sprachlich und szenisch nicht Artikulierbaren, drängt sich allerdings ein Bezug zu Giorgio Agambens Beschreibung der als »*homo sacer*« auf ihre bloße, entsubjektivierte Existenz reduzierten KZ-Häftlinge auf. Das Paradox des Überlebenden, nur stellvertretend für die gerade durch ihre Unfähigkeit sich zu artikulieren schlechthin idealen Zeugen zu sprechen,⁶⁴ wird durch die bewusste Ausschaltung verbal-

58 Matteo Nanni, *Adorno und Auschwitz. Philosophische und musikanalytische Untersuchungen*, Freiburg 2004, S. 295.

59 Vgl. ausführlich dazu Kontarsky, *Trauma Auschwitz* (Anm. 57), S. 55. Neben den Vokalaufnahmen griff Nono mit einer offensichtlich intertextuellen Intention auch auf Teile seines *Diario Polacco* sowie der beiden Chorwerke *Corodi Didone* und *Ha venido: canciones para Silvia* zurück.

60 Aufnahmen der Sopranistin Stefania Woytowicz und des Kinderchors des Piccolo Teatro in Mailand.

61 Heinz Graman, *Die Ästhetisierung des Schreckens in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Bonn 1984, S. 176.

62 Luigi Nono, »Ricorda to hanno fatto in Auschwitz«, in: Stenzl, *Luigi Nono, Texte* (Anm. 54), S. 129; ital. Original in: Nono, *Scritti e colloqui* (Anm. 54), Bd. 1, S. 453.

63 Luigi Nono, »Seminar über die Funktion der Musik heute«, in: Stenzl, *Luigi Nono, Texte* (Anm. 54), S. 271; ital. Original in: Nono, *Scritti e colloqui* (Anm. 54), Bd. 2, S. 122.

64 Vgl. unter Rückgriff auf Gedanken von Primo Levi und Elie Wiesel Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, New York 1999, S. 33f. u. 158: »The authority of the

sprachlich deutbarer Elemente nämlich nur scheinbar entschärft. Durch die Verbindung klanglicher Formationen mit einzelnen Aspekten des Bühnengeschehens in der *Ermittlung* bestehen zwar weiterhin programmatische Assoziationen,⁶⁵ doch resultiert – wie in der orchestralen Steigerung von Schönbergs *Survivor* – die emotionale Intensität und Stringenz der Komposition aus einer jenseits des Korsetts von Signifikat und Signifikanten angesiedelten musikalischen Dramaturgie.⁶⁶ Besonders offensichtlich wird diese Ambivalenz im abschließenden, bislang höchst unterschiedlich gedeuteten »Gesang vom Überleben«. Der dem Stück in Weiss' Dramatisierung entsprechende Abschnitt hatte explizit die begrenzten, durch ein geschärftes politisches Bewusstsein und unvermeidliche Kompromisse mit den Unterdrückern gekennzeichneten Möglichkeiten des Widerstands und Überlebens thematisiert. Die Aussage eines Häftlingsarztes betont nicht nur die angesichts der rassistischen Verfolgung heikle These einer prinzipiellen Austauschbarkeit von Bewachern und Häftlingen,⁶⁷ sondern schließt auch ein ideelles Nachleben der Lager nicht aus:

»Die meisten die auf der Rampe ankamen
fanden allerdings nicht mehr die Zeit
sich ihre Lage zu erklären
Verstört und stumm
gingen sie den letzten Weg
Und ließen sich töten [...]
Wir
die noch mit diesen Bildern leben
wissen
daß Millionen wieder so warten können
angesichts ihrer Zerstörung
und daß diese Zerstörung an Effektivität
die alten Einrichtungen um das Vielfache
übertrifft.«⁶⁸

witness consists in his capacity to speak solely in the name of an incapacity to speak – that is, in his or her being a subject».

65 Kontarsky, *Trauma Auschwitz* (Anm. 57), S. 26.

66 Vgl. Nanni, *Adorno und Auschwitz* (Anm. 58), S. 290-291 u. 304f. Dies bildet ein zentrales Element seiner – auch gegen die szenennahe Interpretation Kontarskys – gerichteten Analyse des Stückes.

67 »Viele von denen die dazu bestimmt wurden/ Häftlinge darzustellen/ waren aufgewachsen unter denselben Begriffen/ wie diejenigen/ die in die Rolle der Bewacher gerieten/ Sie hatten sich eingesetzt für die gleiche Nation/ und für den gleichen Aufschwung und Gewinn/ und wären sie nicht zum Häftling ernannt worden/ hätten auch sie einen Bewacher abgeben können/ Wir müssen die erhabene Haltung fallen lassen/ daß uns diese Lagerwelt/ unverständlich ist/ Wir kannten alle die Gesellschaft/ aus der das Regime hervorgegangen war.« Peter Weiss, *Die Ermittlung*, in: ders., *Werke*, Bd. V, Frankfurt am Main 1991, S. 85. Vgl. zur Kritik u. a. von James Young, Raul Hilberg und Elie Wiesel an dieser Universalisierung des Holocaust, in der die Worte »Jude« oder »jüdisch« nur indirekt erscheinen, Marita Meyer, *Eine Ermittlung. Fragen an Peter Weiss und an die Literatur des Holocaust*, St. Ingbert 2000, S. 14-24.

68 Weiss, *Die Ermittlung* (Anm. 67), S. 86.

Schon in dieser universalisierenden Perspektive artikuliert sich ein wesentliches Moment von Agambens späterer These der »Einschließung durch Ausschließung« als ein sich durch die Geschichte ziehender »biopolitische[r] Nomos des Planeten«. ⁶⁹ Nono jenseits einer bloßen Illustration des Bühnengeschehens operierende musikalische Dramaturgie geht an dieser Stelle jedoch weit über ihre Textvorlage hinaus: Mit dem Beginn des Abschnitts (ca. 8:40) treffen konstitutive klangliche Elemente des einleitenden Teils (»Das Lager«) wie Bläserballungen, Pfeifgeräusche, Schlagzeugcluster und elektronisches Rauschen fast im Sinne einer symphonischen Durchführung erneut massiert aufeinander. Als neues Element tritt ein Männerchor hinzu, dessen Gesang sich anders als Schönbergs »Shema« gegenüber diesen Klanggewalten nicht behaupten kann und sich nur schemenhaft als Zitat der »Internationalen« ⁷⁰ zu erkennen gibt. Anschließend artikulieren sich mit der das Stück seit dem Beginn des »Lager«-Abschnitts durchziehenden Sekund-Terzfolge des Soprans (gis-ais / fis-ais) und einem inkorporierten Kinderschrei (10:03) ein weiteres Mal die Stimmen der Opfer – zuletzt »zwischen zwei riesigen Blöcken, in einem weiten Hallraum, die die Komposition abschließen.« ⁷¹ Den Schluss der Komposition markieren damit jedoch Klangformationen, die Nono aus der explizit mit dem Lager verglichenen *Fabbrica Illuminata* als doppelten Einbruch der Realität ⁷² in das *Ricorda* überführt. Ihre Übernahme steht gleichzeitig für die assoziative Verbindung der Lager mit gegenwärtigen Verhältnissen wie auch – zumal durch ihren ursprünglichen Charakter als Zuschlagen einer Ofentür – den industriellen Vollzug des millionenfachen Massenmordes ein.

Eine wie bei Schönberg dem in der Massenvernichtung angelegten »degrad[ing] and debase[ment] of death« ⁷³ entgegengestellte Apotheose schließt eine derartige Klangdramaturgie allerdings aus. Wo sich ein gleichsam postheroisches Erinnern und Überleben nur mehr im Zeichen einer allgemeinen, vom »ständigen Kampf für die Abschaffung der Konzentrationslager und Rassenghettos« ⁷⁴ geprägten politischen Bewusstseinsbildung vollzieht, erweist sich ein »grandiose moment« auch ästhetisch als obsolet.

69 Giorgio Agamben, *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Freiburg – Berlin 2001, S. 49.

70 So Spangemacher, *Luigi Nono* (Anm. 56), S. 248f. Kontarsky und Nanni haben das konkrete Zitat in Frage gestellt, doch liegt mit der charakteristischen, bei Minute 8:57 und 9:17 deutlich hervortretenden abwärtsführenden Sekund-Quintfolge ein starkes Indiz für seine Vermutung vor.

71 Spangemacher, *Luigi Nono* (Anm. 56), S. 249.

72 Vgl. Nanni, *Adorno und Auschwitz* (Anm. 58), S. 364.

73 Agamben, *Remnants of Auschwitz* (Anm. 64), S. 81.

74 Nono, *Ricorda to hanno fatto in Auschwitz* (Anm. 62), S. 129.