Schott Campus

Felix Emter

Berlin 1925 – 1940 – 1975

Eine Begriffsgeschichte musikalischer Auffuhrung im 20. Jahrhundert

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0

SCHOTT

Felix Emter

Berlin 1925 – 1940 – 1975

Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 20. Jahrhundert

SCHOTT

Die vorliegende Arbeit wurde von der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin als Dissertation angenommen.

Diese Publikation geht aus dem DFG-Projekt DA 131/9-1,2 hervor.

Cover: Coverstreifen: Johanna Benz, http://johannabenz.de

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.

978-3-95983-149-9 (Paperback)
978-3-95983-150-5 (Hardcover)

© 2018 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz
www.schott-campus.com

Alle Rechte vorbehalten
Nachdruck in jeder Form sowie die Wiedergabe durch Fernsehen, Rundfunk, Film, Bild- und Tonträger oder Benutzung für Vorträge, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung des Verlags.

Vorwort 7

A. Einleitung 9

1.1 Vorwort 11

1.2 Zu den Quellen und den drei Fallstudien 14

Praktische Hinweise 34

B. Die drei Fallstudien 35

I. Berlin um 1925 35

I. 1. Einleitung 37
I. 1.1 Die kulturelle Aufbruchsstimmung einer jungen Demokratie 37
I. 1.2 Methode und Quellenüberblick 43

I. 2. Erneuerungsbestrebungen 47
I. 2.1 Berliner Aufbruchsstimmung – die Begriffe ›gestalten‹ und ›schöpferische Interpretation‹ 47
I. 2.2 Das organische Kunstwerk 56
I. 2.3 Die gesteigerte Subjektivität des Interpreten 60

I. 3 Neupositionierung und Rekonstruktion 68
I. 3.1 Die Ablehnung des Interpretationsbegriffs im Bereich der Neuen Musik 68
I. 3.2 ›Historische Aufführungspraxis‹ und ›musikalische Denkmälerpraxis‹ 82

I. 4 ›Reproduktion‹ und ›Interpretation‹ zwischen Materialität und Subjektivität 88
I. 4.1 Zwischen psychologischem Verstehen und Materialannäherung 88
I. 4.2 Begriffliche Unterschiede bei Theodor W. Adorno 96
I. 4.3 Die zunehmende Technisierung und die ›mechanische Reproduktion‹ 103

I. 5 Fazit Fallstudie I 116

II. Berlin um 1940 121

II. 1 Einleitung 123
II. 1.1 Musikleben in Berlin zwischen 1933 und 1945 123
II. 1.2 Methode, Forschungsstand und Quellenüberblick 132

II. 2 Kultur als Mittel des nationalsozialistischen Expansionsplanes im Kriegsjahr 1940 138
II. 2.1 Aufführungsbezogene Begriffe und ihre militärischen Attribute 138
II. 2.2 ›Stürmische Begeisterung‹ oder die ›absolute Vollkommenheit‹ des Interpreten 145

II. 3 Musizieren und Gesellschaftsnorm 152
II. 3.1 ›Gemeinschaftsmusizieren‹ und ›Zusammenspiel‹ im Schatten der ideologischen Vereinnahmung 152
II. 3.2 ›Verpflichtung‹ bei den Chören und die ›Beherrschung‹ im ›Vortrag‹ 157

II. 4 Grenzen der ›Interpretation‹ 164
II. 4.1 Die ›Werkübermittlung‹ und die Absage an das interpretierende Subjekt 164
II. 4.2 Die ›Interpretation‹ und der ›begnadete Künstler‹ 171
II. 4.3 Exkurs: Musikalische Aufführung und der nationalsozialistische ›Glaube‹ 178

II. 5 Schreiben jenseits der Zensur 187
II. 5.1 Gegensätze 187
II. 5.2 Der Jüdische Kulturbund 189

II. 6 Fazit Fallstudie II 194

III. Berlin um 1975 199

III. 1 Einleitung 201
III. 1.1 Die kulturelle Blüte einer geteilten Stadt 201
III. 1.2 Methode, Forschungsstand und Quellenüberblick 207

III. 2 Begriffliche Unterschiede zwischen Ost- und Westberlin 214
III. 2.1 Musikaufführungen im Zeichen des Sozialismus 214
III. 2.2 ›Gestalten‹, ›Vortrag‹ und ›Reproduktion‹ im Arbeiterlied 220

III. 2.3 ›Interpretation‹ und ›Reproduktion‹ und der sozialistische Realismus 227
III. 2.4 Westberlin – die ›Interpretation‹ im Gegensatz zum ›interpretatorischen Antikonzept‹ 235
III. 2.5 Fazit Kapitel 2 244

III. 3 Begriffliche Gemeinsamkeiten im Bereich der Avantgardemusik 247
III. 3.1 ›Virtuosität‹ und ›Improvisation‹ – die neuen Anforderungen an den Interpreten 247
III. 3.2 Sichtbarkeit und Analogien aus dem Theater 258
III. 3.3 ›Aktion‹ und ›Reaktion‹ auf der Bühne 264
III. 3.4 ›Kommunikation‹ zwischen Spieler und Publikum 272
III. 3.5 Fazit Kapitel 3 277

III. 4 Ausblick auf den Begriff ›Performance‹ 280

C. Begriffsgeschichtliches Résumé 293

Literaturverzeichnis 305

I. Primärquellen 305
Zeitschriften 305
Zeitungen 306
Lexika 306
Monographische Schriften 308

II. Sekundärliteratur 323

Register 305

Vorwort

Diese Dissertation wäre ohne den intensiven und bereichernden Austausch innerhalb der Forschungsgruppe, in der sie entstand, nicht denkbar gewesen. Das Manuskript entstand im Rahmen des dreijährigen DFG-Projekts »Von ›Execution‹ zu ›Performanz‹. Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung seit dem 18. Jahrhundert«. Besonderen Dank gilt Hermann Danuser, dem Initiator und Leiter des Projekts und Betreuer der Dissertation, der mir bei meiner Forschungsarbeit immer aufbauend zur Seite stand und dessen wichtige Hinweise meine Arbeit bereicherten. Ebenso wurde meine Arbeit fachlich unterstützt durch den kritischen Austausch mit Jacob Langeloh und Laure Spaltenstein, die die Studien zum 18. und 19. Jahrhundert geschrieben haben. Die gegenseitige Unterstützung und Kritik hat die Arbeit zu verbessern geholfen. Ich danke ihnen für die zahlreichen kritischen Gegenlektüren und inhaltlichen Verbesserungsvorschläge.

Unterstützung und einen förderlichen Austausch erlebte die Arbeit auch in der Zusammenarbeit mit dem DFG-Forschungsverbund »Musik als Ereignis. Perspektiven einer aufführungsbezogenen Musikhistoriographie« mit den Musikwissenschaftlern Dörte Schmidt, Pietro Cavallotti, Kim Feser und Susanne Heiter (»Ereignis Darmstadt‹. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1964–1990 als ästhetischer, theoretischer und politischer Handlungsraum«), Tobias Plebuch (»Zur Dramaturgie musikalischer Ereignisse im Film«) und Camilla Bork (»Das Ereignis des Virtuosen: Paganini und das Pariser Konzertleben 1930–40«). In den Treffen mit Ihnen profitierte ich von zahlreichen richtungsgebenden Hinweisen. Dörte Schmidt, als Zweitgutachterin der Dissertation, sei besonderen Dank für Ihre vielfachebn kritischen Rückmeldungen und ihre Unterstützung.

Herzlich danken möchte ich ferner Lukas Michaelis für die redaktionellen Anpassungen in Hinblick auf die Drucklegung sowie die Erstellung des Namens- und Werkregisters. Johanna Benz danke ich für Gestaltung des Streifens auf dem Cover.

Dank sei der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) für die dreijährige Forschungstätigkeit an der Humboldt-Universität zu Berlin, die Anstellung einer studentischen Hilfskraft für redaktionelle Tätigkeiten sowie für die Deckung der Publikationskosten. Die Veröffentlichung in Buchform

und im Open Access soll es jüngeren Forschenden ermöglichen auf die Ergebnisse meiner mehrjährigen Quellenstudien zurückzugreifen.

Persönlichem Dank bin ich meinen Eltern und Geschwistern verpflichtet, die meinen musikwissenschaftlichen Werdegang immer unterstützten.

A. Einleitung

1.1 Vorwort

Geht man davon aus, dass die unterschiedlichen Begriffe musikalischer Aufführung, wie z. B. ›Vortrag‹, ›Reproduktion‹, ›Interpretation‹, ›Wiedergabe‹ oder ›Performance‹, sowohl von Theoretikern am Schreibtisch als auch von Musikern und von Rezipienten der Musik am jeweiligen Aufführungsort bzw. immer auch im Kontext der praktischen Ausübung bestimmt wurden, leuchtet die Vielfalt der Begriffe sowie die vielfachen Bedeutungen, die ein und derselbe aufführungsbezogene Begriff bereithält, unmittelbar ein.[1] Aufführungsbezogene Begriffe stellen hierbei kein Abstraktum dar, sondern erlangen erst durch die Kontextualisierung in der Praxis ihren Bedeutungszusammenhang. Hermann Danuser hat dies in seinem Aufsatz »Zur Interdependenz von Interpretation und Rezeption in der Musik« mit Verweis auf Heinrich Besselers »Grundlagen des musikalischen Hörens« von 1926[2] für die Rezeption der Musikaufführung hervorgehoben. Rezeption bedeutet hier mehr als nur »Hören«, sondern auch »Mithören« bei Tanzmusik, »leiblich-tätiges (Mit-)Vollziehen« bei Arbeitsgesängen, »Mitmachen« beim Gesellschafslied, »Sich-Bekennen« bei Bekenntnisliedern, »Mitbeten« bei liturgischer Musik«.[3] Ähnliches gilt für die Begriffe, die die praktische Seite des Musikmachens in den Blick nehmen und die verschiedenen Teilaspekte einer Aufführung beleuchten. So kann in der Rezeption einer musikalischen Darstellung entweder die Deutung einer Notenvorlage oder die Darstellung vor einem Publikum als wichtiger Ausgangspunkt einer musikalischen Umsetzung hervorgehoben sein. Zudem kann die Kommunikation unter den Musikern oder mit dem Hörer im Vordergrund stehen, ebenso wie die unterschiedlichen Kontextualisierungen innerhalb unterschiedlicher funktionaler Rahmen, als Auf-

---

[1] Hermann Danuser stellte hierzu fest, dass die Interpretation entsprechend dem »doppelten Bedeutungshorizont«, einerseits im Kontext eines »theoretisch hermeneutischen« andererseits einer »aufführungspraktischen Bedeutungsdimension« verortet werden kann. Vgl. Hermann Danuser, »Zur Interdependenz von Interpretation und Rezeption in der Musik«, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. von dems. u. Friedhelm Krummacher, Laaber: Laaber, 1990 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater, Bd. 3), S. 165–178, hier S. 165f.

[2] Vgl. Heinrich Besseler: *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, hrsg. von Peter Gülke, Leipzig: Reclam, 1978.

[3] Vgl. Danuser, »Zur Interdependenz von Interpretation und Rezeption in der Musik«, S. 165.

führung im Konzertsaal oder auf der Straße etc., Unterschiede für die Begriffe sowie unterschiedliche Begriffe impliziert.

Die vorliegende Studie, die als Teil des DFG-geförderten Projekts *Von ›Exekution‹ zu ›Performanz‹. Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung seit dem 18. Jahrhundert* an der Humboldt-Universität zu Berlin entstand, widmet sich der Erforschung von Begriffen musikalischer Aufführung im 20. Jahrhundert. Sie knüpft somit an die Beiträge auf dem Gebiet der musikalischen Interpretation des Leiters des Projekts, Hermann Danuser, an, der mit den einschlägigen Artikeln »Vortrag«[4] und »Interpretation«[5] in der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG²) sowie in zahlreichen Beiträgen, u. a. im Band *Musikalische Interpretation* des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft*,[6] zentrale historische Situationen und Merkmale der musikalischen Interpretation darlegte. Die Begriffe der musikalischen Aufführung blieben in der Begriffsgeschichte bisher dennoch weitgehend ungeklärt. Dieser Umstand, den Danuser in seinem Aufsatz »Exekution – Interpretation – Performanz. Zu einem begriffsgeschichtlichen Konflikt« betont hat,[7] liefert den Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit. Hatten Wörterbuchprojekte wie das von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller herausgegebene *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (HmT) zwar umfassend Termini aus dem Bereich der Komposition erfasst, sparten sie aufführungsbezogene Begriffe jedoch weitgehend aus.

Über den Ansatz von Wörterbuchprojekten wie dem HmT hinausgehend, hat die folgende Forschungsarbeit es sich zur Aufgabe gemacht, jenseits

---

[4] Hermann Danuser, Artikel »Vortrag«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe [im Folgenden abgekürzt als *MGG²*], Sachteil, Bd. 9, Kassel u. a.: Bärenreiter 1998, Sp. 1817 bis 1836.

[5] Vgl. Hermann Danuser, Artikel »Interpretation«, in: *MGG²*, Sachteil, Bd. 4 (1996), Sp. 1053 bis 1069.

[6] *Musikalische Interpretation*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber, 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11).

[7] Hermann Danuser, »Exekution – Interpretation – Performance. Zu einem begriffsgeschichtlichen Konflikt«, in: *Il saggiatore musicale. Rivista semestrale di musicologia* 16 (2009), S. 103–122, auch in: ders., *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, Bd. 1, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, S. 530–548.

der bloßen Analyse von Fachtermini auch die Pluralität der Begriffe und ihre Beziehungen zueinander darzulegen.[8]

Entsprechend einer pluralen Kulturlandschaft, die das 20. Jahrhundert kennzeichnete und die von einer ebenso heterogenen publizistischen Landschaft begleitet worden war, besteht die Aufgabe darin, diese verschiedenen Perspektiven sowohl des Rezipienten als auch des Musikers zu beleuchten, wie überhaupt Begriffe innerhalb ihrer unterschiedlichen Kontextualisierungen bei verschiedenen Autoren zu unterscheiden sind. Um entsprechend der Pluralität des 20. Jahrhunderts die Differenzen der jeweiligen Anwendungen herauszuarbeiten, gilt es zu klären, wer welche Begriffe wann, wie und warum gebrauchte. Unterschiedliche Präferenzen eines Begriffs bei verschiedenen Autoren im synchronen Vergleich zu analysieren, z. B. Arnold Schönbergs Bevorzugung des Begriffs ›Vortrag‹ um 1925 im Unterschied zu Wilhelm Furtwänglers Präferenz der Begriffe ‚Interpretation‹ und ›Reproduktion‹ im selben Zeitraum, wird hier ebenso zur Aufgabe, wie die Unterschiede oder einen übergreifenden Begriffsgebrauch bei unterschiedlichen Autorengruppen auch im diachronen Wandel der Kontextualisierungen herauszuarbeiten. Zu fragen ist: Wo wurde aufeinander Bezug genommen, wo wurden eigenständige Begriffsbedeutungen ausgeprägt?

[8] Vgl. zu den unterschiedlichen Ansätzen auch Ernst Müller, Falko Schmieder, *Begriffsgeschichte und historische Semantik. Ein kritisches Kompendium,* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2016.

1.2 Zu den Quellen und den drei Fallstudien

Die Analyse der Dokumente wird hierbei durch eine onomasiologische und eine semasiologische Herangehensweise möglich. Die onomasiologische Herangehensweise beschrieb Reinhart Koselleck in der Einleitung zum Wörterbuch *Geschichtliche Grundbegriffe* derart, dass hierbei nach »alle[n] Bezeichnungen für einen vorgegebenen Sachverhalt« geforscht werde.[9] Begriffliche Äquivalente in Texten unterschiedlichen Niveaus auszumachen, ermöglichte es, gemeinsame Bedeutungen zu benennen oder im Falle begrifflicher Unterschiede Bedeutungen zu differenzieren. Dass hierbei keineswegs von Anfang an als relevant vorausgesetzte Begriffe ins Blickfeld der Untersuchung geraten, ist Teil der onomasiologischen Herangehensweise, bei der das Begriffsfeld zunächst quellenorientiert aufgespannt wird. Im 20. Jahrhundert bedeutet dies, z. B. auch die zahlreichen individualsprachlichen Ausdrücke zu berücksichtigen. Die semasiologische Herangehensweise wiederum wird dort wichtig, wo auf Grundlage der so identifizierten Begriffe weiter geforscht bzw. nach ihren Bedeutungen in anderen zeitlichen oder politisch-sozialen und kulturellen Zusammenhängen gefragt wird. Eine rein semasiologische Begriffsgeschichte geht hier von einem Terminus aus und betrachtet seine verschiedenen Bedeutungen an unterschiedlichen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten.[10] Diese Vorgehensweise ist besonders für das 20. Jahrhundert von Bedeutung, wo Begriffe zum Teil ihre Konkretion eingebüßt hatten, sich in verschiedenen Kontexten differenziert darstellten und vielfache Bedeutungen einnahmen.

Die hier dargestellte Studie unterscheidet sich diesbezüglich von den begriffsgeschichtlichen Großprojekten – wie dem *Historischen Wörterbuch der Philosophie* (1971–2007), dem begriffsgeschichtlichen Handwörterbuch *Geschichtliche Grundbegriffe* (1972–1997) und dem in den 1980er-Jahren in der DDR begonnenen und 2000 erstmals publizierten historischen Wörterbuch *Ästhetische Grundbegriffe* (2000–2005) indem sie sich nicht auf einzelne Fachtermini stützt, sondern verschiedene sprachliche Niveaus zu einer Zeit analysiert und in Relation setzt.

---

[9] Reinhart Koselleck, »Einleitung«, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1, hrsg. von dems. u. a., Stuttgart: Klett-Cotta, 1972, S. XIII–XXVII, hier S. XXII.

[10] Vgl. ebd.

Die historische Analyse orientiert sich hier an Textquellen unterschiedlichen Niveaus, wie sie das reiche Musikleben des 20. Jahrhunderts hervorbrachte. Diese Quellenniveaus gilt es zu differenzieren. So kann, wie Hermann Danuser in seinem Aufsatz »Zur Interdependenz von Interpretation und Rezeption in der Musik« beschrieb, eine ›auditive‹ Rezeption ausschließlich bestimmt sein durch die zugrundeliegende Aufführung – so dass von einer »laienhaften‹ Rezeption« gesprochen werden kann, die einer »professionellen‹ Rezeption« gegenübersteht, die wiederum die »theoretisch-hermeneutischen Bedeutungsdimensionen« berücksichtigt bzw. die Betrachtung einer Aufführung an das Verstehen des Werktextes rückkoppelt.[11]

In besonderem Maße gilt diese Trennung seit dem 20. Jahrhundert, da der eigenständige Beruf des Musikkritikers, der auf diese Differenzierung aufmerksam macht, immer mehr Bedeutung erlangte. Wenn nun beim laienhaften Kritiker die Werkkenntnis für einige wiederum ungenügsam ausfiel, gegenüber demjenigen Kritiker, der in der Lage war, eine musikalische Interpretation auch in Abgleich mit der Werkvorlage zu beleuchten, so trat gleichsam eine subjektive Einschätzung hinter das hermeneutische Verstehen. Es ist herauszustellen, dass dennoch beide Quellentypen für diese Untersuchung von Interesse sind.[12]

Diese unterschiedlichen Quellenniveaus aufzugreifen, erlaubt es einer Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung aus heutiger Sicht nun aber erst, die jeweiligen Begriffskonstellationen in ihrer Gegensätzlichkeit oder

---

11 Danuser, »Zur Interdependenz von Interpretation und Rezeption in der Musik«, S. 166f.

12 Heinrich Strobel beschrieb diese Tendenz bereits 1928 in seinem Aufsatz »Neue Aufgaben der Kritik«, in dem er diese Unterscheidung für den Bereich der Neuen Musik anführte. Strobel, selbst Kritiker und zugleich Experte der Neuen Musik, sprach das Unvermögen eines Großteils der Kritiker an, aus alten Hörperspektiven und Erzählmustern auszuschreiten, in deren Rahmen die Kritiker entsprechend alter romantischer Musikvorstellung die »subjektiven Eindrücke beim Hören […] in mehr oder weniger poetisierender Ausschmückung nacherzählten«. Strobel unterschied entsprechend eine »der heutigen Einstellung zur Musik entspringende Kritik, die den stilistischen und strukturellen Bedingtheiten eines neuen Werks nachzugehen sich bemüht« von einer »einfühlend-beschreibenden Kritik«. [»Es zeigt sich, daß der größte Teil der heutigen Fachkritik die wichtigste Fähigkeit verloren hat, die es für den Kritiker gibt: in lebendiger Fühlung mit den schöpferischen Ereignissen der Zeit zu bleiben und von ihnen die Maßstäbe der Beurteilung abzuleiten.« Heinrich Strobel, »Neue Aufgaben der Kritik«, in: *Melos* 7 (1928), S. 18–20, hier S. 19.]

in ihrer Gemeinsamkeit näher zu erhellen bzw. die Breite der Verwendungen darzulegen.[13]

Dass die vorliegende Studie somit neben den Texten von Experten auf dem Gebiet der musikalischen Aufführung, wie z. B. Heinrich Strobel, Hans Heinz Stuckenschmidt, Theodor W. Adorno oder Carl Dahlhaus, auch Kritiker einbezieht, die mehr aus subjektiver Sicht denn aus analytischem Verstehen heraus Aufführungen beschrieben, ermöglicht es, Vergleiche aufzustellen und die Begriffe aus der beschreibenden und der hermeneutischen Perspektive zu beleuchten. Vor allem kann mit dieser Herangehensweise die Vielfalt der Begriffe und die Vielfalt der Begriffsbedeutung, die das 20. Jahrhundert kennzeichneten, erfasst werden. Die Rezeption selbst wird hier zum eigentlichen Untersuchungsgegenstand. Carl Dahlhaus schrieb mit Blick auf die musikalischen Rezeptionen einer Komposition entsprechend, dass die »Rezeptionsgeschichte eines musikalischen Werkes« metaphorisch gar als dessen »Lebensgeschichte« aufgefasst werden könne.[14]

Die Einbeziehung von Dahlhaus' Schriften in meiner Arbeit bildet außerdem eine Besonderheit, insofern er – wegen der Nähe der Studie um 1975 zu heute – sowohl als Primärquelle (Fallstudie um 1975) als auch als Sekundärliteratur hinzugezogen wird.

Auch der Abgleich mit dem Einflussbereich in Nachbardisziplinen dient hier der Begriffserhellung. Nicht selten erweisen sich die Bedeutungen eines Begriffs in anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen für das nähere Verstehen eines Begriffes als relevant. Unter »Reproduktion« beispielsweise finden wir ab dem beginnenden 20. Jahrhundert den Verweis auf die Physiologie und Psychologie (Kap. I, 4.1).

Hier wird auch das erste Auftreten von Begriffen in Lexika, beispielsweise von ›Interpretation‹ in der 11. Auflage des *Hugo Riemann Musiklexikons* von 1929 oder von ›Performance‹ im Bereich der Bildenden Kunst im *Histori-*

---

[13] So ist z. B. auch der Skandal in der Musik nur durch einen solchen Abgleich nachvollziehbar, wie er selbst aus einem Unvermögen entsprungen sein mag, die Neue Musik adäquat zu deuten. Strobel sprach hier davon, dass die gefühlsmäßige Kritik im Bereich der Neuen Musik zum »Verhängnis« wurde: »Man vermied eben die Auseinandersetzung und stellte nur die vollkommene ›Sinnlosigkeit‹ der neuen Erscheinungen mit mehr oder weniger Gehässigkeit fest.« Vgl. ebd.

[14] Carl Dahlhaus, »Zur Wirkungsgeschichte von Beethovens Symphonien« [1988], in: ders., *19. Jahrhundert III,* hrsg. von Hermann Danuser, Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 2003 (Gesammelte Schriften, Bd. 6), S. 361–374, hier S. 361.

schen Wörterbuch der Philosophie von 1989, wichtig, u. a. im Vergleich mit denselben Begriffen in Konzertkritiken, Aufzeichnungen oder Monografien. Individuelle Begriffsvalenzen können hier mit einer Allgemeingültigkeit anstrebenden Begriffsdefinition in einem Lexikon verglichen werden. Der Vergleich von regionalen Rezensionen in Tageszeitungen mit Medien wie Lexika erlaubt es außerdem, die örtlichen Spezifika in einen überregionalen Kontext zu stellen.

Vor allem aber bleibt die Situierung des Begriffs innerhalb seines jeweiligen aufführungspraktischen oder theoretischen sowie gesellschaftlichen, politischen oder institutionellen Rahmens wichtig. Hier zeigen die *Geschichtlichen Grundbegriffe* nun wiederum methodische Ansätze, die für die vorliegende Studie bedeutsam sind und die auch Reinhart Koselleck in seiner Einleitung zu den *Geschichtlichen Grundbegriffen* in der Zielsetzung beschrieb: Sie erfassen den »politisch-sozialen Bedeutungsraum«, erhellen die »historische Hintergrundbedeutung« eines Begriffs und verhelfen dazu, die »Worte […] in ihrem vergangenen sozialen und politischen Kontext [zu lesen]«, sodass »die Zuordnung von Wort und Sachverhalt interpretiert« und somit das »begriffliche Ergebnis definiert« werden kann. Hierbei gelte es, die »Mehrschichtigkeit der Bedeutungen« über eine »strikte Diachronie hinaus[zuführen]«. »Diachronie und Synchronie werden […] begriffsgeschichtlich verflochten.«[15]

Somit gilt es, den Kontext, in dem ein Begriff verwendet wurde, sichtbar zu machen, weshalb eine Analyse in Zeitschnitten als sinnvoll zu erachten ist. Der Topos bleibt in dieser Studie jedoch immer derselbe: Berlin. Diese Querschnitte bieten die Möglichkeit, im synchronen Fokus eines einzelnen Jahres bzw. einer Zeitspanne von wenigen Jahren sowohl Unterschiede und Gemeinsamkeiten als auch Entwicklungen, Konstanten und Veränderungen von Begriffen beschreibend herauszustellen.

Der Forschungsarbeit liegen drei Chronoi zugrunde. Dennoch ist es berechtigt, im Sinne einer Trans- bzw. Interkulturalität, die jeder Querschnitt aufweist, teilweise auch auf Dokumente zu verweisen, die außerhalb des gewählten Ortes und der gewählten Zeiten liegen. Der Austausch von Wissen durch Autoren, die reisen, sowie die Rezeption nicht-einheimischer Dokumente findet hierbei – dort wo es sich für die Begriffsbedeutungen als relevant erweist – Berücksichtigung. So wird etwa in einigen wenigen Quellen auf außerberliner Beispiele verwiesen, beispielsweise auf

---

[15] Vgl. Koselleck, »Einleitung«, S. XIII–XXVII.

den Text des in Düsseldorf lehrenden Werner Karthaus »Die musikalische Analyse«[16], der deshalb zitiert werden kann, da er in der Berliner Zeitschrift *Die Musik* erschien. In der Fallstudie I erscheint es zudem unerlässlich, auch die Begriffe bei Theodor W. Adorno zu berücksichtigen. Der gewählte Zeitraum des jeweiligen Chronos von wenigen (drei bis fünf) Jahren wurde dort verlassen, wo ein Verweis auf die Begriffsbedeutung erhellend ist bzw. der Bedeutungswandel dadurch erst erkennbar wurde.

Begriffe werden erst in der Kontextualisierung ihrer jeweiligen ästhetischen, institutionellen oder gesellschaftlichen Rahmen differenzierbar, weshalb sie in dieser Studie innerhalb von Fallstudien verortet wurden. Warum diese Grundannahme so wichtig auch für die Struktur dieser Studie zu musikalischen Begriffen ist und inwiefern hierbei die Relation von Begriff und Sachverhalt näher angesprochen werden kann, wird u. a. mit Verweis auf Reinhart Kosellecks Vorwort zu seinen *Geschichtlichen Grundbegriffen* noch einmal deutlich. Koselleck verstand unter einem ›Begriff‹ etwas, das vom Wort herkommt. Das Wort, das Allgemeingültigkeit innerhalb seiner Verwendung in einem politisch-sozialen Bedeutungszusammenhang erlangt, wird damit zu einem Begriff. Das Wort kann hierbei »eindeutig werden«, ein Begriff dagegen bleibe »vieldeutig«.[17] Die »Bedeutungsfülle« jedoch, die dem Begriff zukommt bzw. seine terminologische Unschärfe wird durch die Verortung in bestimmten »politisch-sozialen Bedeutungszusammenhängen« aufgehoben. Dies ist dann möglich, wenn der Begriff innerhalb eines bestimmten örtlichen und zeitlichen Rahmens definiert werden kann.[18]

In diesem Sinne fragt Begriffsgeschichte nach der Bedeutung von Begriffen und danach, auf welchen ästhetischen, kulturellen oder politischen Sinnzusammenhang der Autor sich mittels eines Begriffs bezieht. Begriffe spiegeln hierbei nicht nur diese Sinnzusammenhänge wider, sondern produzieren diese zuallererst. Begriffe wie ›völkisch‹, ›Rasse‹, ›Blut‹ und ›Boden‹ dienten den Instanzen der Propaganda dazu, den nationalsozialisti-

---

16 Werner Karthaus, »Die musikalische Analyse«, in: *Die Musik* 21 (1928/29), S. 264–271.

17 »Ein Wort kann eindeutig werden, weil es mehrdeutig ist. Ein Begriff dagegen muß vieldeutig bleiben, um Begriff sein zu können. Der Begriff haftet zwar am Wort, ist aber zugleich mehr als das Wort. Ein Wort wird – in unserer Methode – zum Begriff, wenn die Fülle eines politisch-sozialen Bedeutungszusammenhanges, in dem – und für den – ein Wort gebraucht wird, in das eine Wort eingeht.« Koselleck, »Einleitung«, S. XXII.

18 Vgl. ebd., S. XXIIf.

schen »Glauben« zu definieren.[19] Dass Sprache und Wirklichkeit miteinander in Bezug stehen, gilt hierbei als Grundannahme. Sprache sei, so Koselleck, immer auch »Faktor« und »Indikator« geschichtlicher Bewegung.[20]

Begriffe zu verstehen heißt in diesem Sinne, einerseits den Bezugspunkt, auf den der Begriff referiert, also die musikalische Aufführung selbst, näher zu verstehen, andererseits etwas über denjenigen, der einen Begriff gebraucht, zu erfahren. Wie im Falle des nationalsozialistischen »Glaubens« werden z. B. Begriffe wie ›Triumph‹ und ›Sieg‹ in Konzertkritiken um 1940 oder eine an der Heeressprache orientierte Sprache, wie sie Victor Klemperer in seinen Aufzeichnungen *LTI – Notizbuch eines Philologen* von 1947 für den Nationalsozialismus beschrieb,[21] im Kontext der Kriegsbegeisterung zu lesen sein. Diese Verwobenheit gilt vor allem dort, wo die Autonomie des Kunstwerks seinen Stellenwert einbüßte, beispielsweise im Totalitarismus des Nationalsozialismus, wo alle Lebensbereiche – vor allem auch die Kultur – einer Weltanschauung untergeordnet werden sollten.[22]

Dem Begriff ist hier erstens ein gewisser Abbildcharakter eigen, bei dem es darum geht, auf etwas zu referieren; zweitens wird in ihm – im Sinne eines »Begreifens« – der Vorgang des Verstehens der Wirklichkeit selbst angesprochen; drittens werden mit ihm Ideologien und Ideale artikuliert. Die Frage jedoch, inwiefern die Welt mittels Dokumenten und Begriffen überhaupt beschrieben werden kann, ist für den Bereich der musikalischen Aufführung nicht leicht zu beantworten. Während für Gegenstände ohne weiteres allgemeingültige Definitionen gefunden werden können, verhält sich dies im Falle der musikalischen Aufführung, die erstens ephemeren Charakter hat und zweitens von den teilweise stark subjektiven Einschätzungen des Berichtenden abhängt, schwieriger. Was mit der Referenztheorie in der analytischen Sprachphilosophie für Gegenstände angeführt wurde, kann somit nicht ohne weiteres auf die musikalische Aufführung

---

[19] Vgl. z. B. Klaus Vondung, *Deutsche Wege zur Erlösung. Formen des Religiösen im Nationalsozialismus*, München und Paderborn: Fink, 2013.

[20] Reinhart Koselleck, »Richtlinien für das ›Lexikon politisch-sozialer Begriffe der Neuzeit‹«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 11 (1967), S. 81–89, hier S. 85. Dass begriffliche Differenzierungsprozesse sowie sprachliche Normen im Allgemeinen sich auf die Welt auswirken und dort als Regelwerk auftreten, hat Judith Butler 2009 in ihrem Buch *Frames of War* für das einzelne Subjekt und das kulturelle Gefüge dargelegt. Vgl. Judith Butler, *Frames of War. When is Life Grievable?,* Londen u. a.: Verso, 2009.

[21] Vgl. Victor Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen* [1947], Stuttgart: Reclam, [24]2010, Kapitel 28: »Die Sprache des Siegers«.

[22] Vgl. Vondung, *Deutsche Wege zur Erlösung*, S. 26.

übertragen werden.[23] Bei den musikaufführungsbezogenen Begriffen haben wir es nicht nur mit einer Vielzahl sich voneinander unterscheidender Kennzeichnungen zu tun, für die es nicht die eine Definition bzw. das eine Expertenwissen gibt, sondern auch mit vielfältigen unterschiedlichen Sachverhalten. Letzteres umfasst die Tatsache, dass jede musikalische Umsetzung einmalig bleibt.

Zur Schwierigkeit einer Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung gehört es somit nicht nur, den Wandel der Begriffe zu erforschen, sondern auch den Wandel des Sachverhaltes, der unser Interesse lenkt, zu berücksichtigen. Dieser Wandel kann jedoch nur mittels der Berichte und Aufzeichnungen nachvollzogen werden, sodass der Sachverhalt immer nur in seiner Rezeption zu untersuchen ist die selbst nur ein Abbild der Wirklichkeit darstellt oder, wie Jonathan Dunsby in seinem Artikel »Performance« im *New Grove* formulierte, dass selbst das Tonband hier immer nur ein ›Simulakrum‹ bleibe.[24]

Für die musikalische Aufführung stellen Text oder Ton- und Filmdokument dennoch die einzige Möglichkeit dar, einen Sachverhalt zu beleuchten. Deshalb werden sie für den Historiker zum eigentlichen Gegenstand seiner Untersuchung, indem dieser auch die verschiedenen Relationen zueinander untersucht. Danuser hielt entsprechend fest, »daß Hermeneutik keine Kategorie der unmittelbaren ästhetischen Erfahrung eines Tongeschehens ist, sondern eine der begrifflichen Anstrengung im Umgang mit Musik.«[25]

---

[23] Hilary Putnam, *Repräsentation und Realität: Sprachliche Arbeitsteilung* [engl., 1988], Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991; auch in: *Sprachwissenschaft. Ein Reader*, hrsg. von Ludger Hoffmann, Berlin: de Gruyter, 1996, S. 708–713.

[24] »Yet the excitement [of actually witnessing performance] depends too on a feature proper to music, which is the nature of sound, for it remains true that any electronic reproduction of non-electronic Western music (and probably any non-electronic human music at all) is not in fact a reproduction but a mere simulacrum, an approximation. It is only in live performance, offering ›real‹ sound and a balance of the expected with the unexpected, that the capacity for plentitude in human musical experience can be fully satisfied.« Jonathan Dunsby mit Verweis auf *Music, Mind, and Brain. The Neurophysiology of Music*, hrsg. von Manfred Clynes, New York: Plenum Press, 1982, und Nils L. Wallin, *Biomusicology: Neurophysiological, Neuropsychological and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of Music*, Stuyvesant (New York): Pendragon Press, 1991. Jonathan Dunsby, Artikel »Performance«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Bd. 19, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, London u. a.: Macmillan Publishers, 2001, S. 346–348, hier S. 348.

[25] »Wir sind […] an einem Punkt angelangt, wo wir unzweideutig festhalten sollten, daß Hermeneutik keine Kategorie der unmittelbaren ästhetischen Erfahrung eines Tongeschehens

Indem das einzelne Dokument sich in Beziehung setzen lässt zu anderen sowie derselbe Begriff bei verschiedenen Autoren verglichen werden kann, wird es möglich, ein Gesamtbild zu rekonstruieren, in dem begriffliche Kontraste und Übereinstimmungen hervortreten. Den einzelnen Begriff im Kontext einer übergreifenden Quellenlage und Rezeptionsgeschichte zu beleuchten, bedeutet für die Fallstudie II z. B., das Schreiben, das nicht der nationalsozialistischen Zensur folgte, in den Gesamtkomplex der Zensur einzubetten (Kap. II, 5).

Die Begriffsunterschiede gilt es hier zu benennen, um so auch etwas über die musikalische Aufführung, also nicht nur über ihren Akt der Umsetzung, sondern auch über ihre Einbettung in der Geschichte, sagen zu können. Danuser beschrieb dies, indem er feststellte, dass obwohl die drei Begriffe »Exekution, Interpretation, Performanz« im Diskurs »scheinbar auf dasselbe Phänomen bezogen sind (nämlich: die Klangdarstellung von Musik)«, sie doch recht Unterschiedliches bedeuteten. Sie führen »auch sehr verschiedene historische Reichweiten, Tiefen und Traditionen mit sich.«[26]

Aufgrund der Vielfalt der Schreibstile und Publikationsorgane im 20. Jahrhundert ist es zielführend, sich auf eine Stadt zu konzentrieren. Die Wahl fiel auf Berlin, da die Stadt als Metropole bedeutende Konzerthäuser, Orchester, Hochschulen, Rundfunkanstalten und Verlage beherbergte. Aufgrund des Charakters der Stadt als ein Anziehungspunkt für zahlreiche Musiker, Komponisten, Autoren und Verleger erwies sich Berlin als besonderer Ort des Austauschs. Als Chronos dienten die Jahre (d. h. in einigen Fällen der Abstand von bis zu fünf Jahren) um 1925, um 1940 und um 1975, wobei historische und musikhistorische Zäsuren die Wahl dieser Zeiträume bedingten. Somit konnten wichtige Punkte in der deutschen Geschichte nach dem Ersten Weltkrieg aufgegriffen werden: Die Weimarer Republik vor der Wirtschaftskrise, das nationalsozialistische Deutschland zu Beginn des Zweiten Weltkrieges und das geteilte Deutschland um 1975.

---

ist, sondern eine der begrifflichen Anstrengung im Umgang mit Musik. Dieser Umgang aber kann sich auf die verschiedenste Art und Weise vollziehen: er kann sich auf die praktische Interpretation beziehen, auf früheres oder zeitgenössisches Musikdenken, auf Dokumente der Musikkritik und auf mehrere weiter Quellentypen.« Hermann Danuser, »Hermeneutik und praktische Interpretation«, in: *Hermeneutik im musikwissenschaftlichen Kontext*, hrsg. von Wolfgang Gratzer und Siegfried Mauser, Laaber: Laaber, 1995 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik, Bd. 4), S. 45–53, hier S. 48.

[26] Ebd.

Es werden Medien herangezogen, die alle einen Bezug zum Topos Berlin aufweisen, da Rezensionen zu Aufführungen in Berlin enthalten sowie Berliner Musiker, Ensembles und Orchester beschrieben sind. In Berlin lebende und wirkende Autoren dienen hier als Referenz.

Berlin um 1925 war einerseits von einer Aufbruchsstimmung in den Bereichen Kunst, Politik und Gesellschaft geprägt und im gleichen Zuge stieg die Stadt zu einer der führenden kulturellen Metropolen der Welt auf. Andererseits lebten in Berlin um 1925 zahlreiche konservative Musiker und Theoretiker, die einer Weiterführung der spätromantischen Musiktradition nahestanden und den Fortschritt ablehnten.

Hierbei war die Neupositionierung des Werks eine der großen Herausforderungen der Zeit, die von einer entsprechenden Tatkraft und dem Willen zur Neugestaltung begleitet war. Sie betraf sowohl die Neupositionierung von Werken, die aus einer anderen Periode stammten (Kap. I, 2), als auch eine Aktualisierung, die mit der klassisch-romantischen Musiktradition und dem Interpretationsbegriff brach. (Kap. I, 3.1) Der wesentliche, eigenständige Teil der Arbeit widmet sich der Quellenauswertung bzw. der Darlegung von begrifflichen Unterschieden und Gemeinsamkeiten innerhalb verschiedener ästhetischer Lager, kultureller Zirkel oder politischer Einflusssphären sowie ebenso der Darlegung begrifflicher Kontinuitäten und Diskontinuitäten im Vergleich der Jahre. Dennoch sei es erlaubt, diese Ergebnisse in Teilen auch vor dem Hintergrund allgemeiner musikhistoriographischer Gegebenheiten zu lesen, wie diese die Sekundärliteratur liefert. Einige Unterschiede in der Verwendung bestehender Begriffe wie ›Vortrag‹, ›Wiedergabe‹, ›Musizieren‹, ›Interpretation‹ etc. stehen im Kontext eines musikhistoriographischen Wandels, so dass zu deren besserem Verständnis auf diesen verwiesen wird. Musikhistoriographische Zäsuren und Schwellen finden somit durchaus Berücksichtigung, vor allem wo sie begriffliche Diskontinuitäten zu erläutern helfen. Das Jahr 1920 gilt beispielsweise als Zäsur, da nach der expressionistischen Phase eine Hinwendung zu Klarheit und Verständlichkeit des musikalischen Ausdrucks erfolgte, die, beginnend mit Busonis Junger Klassizität, die Neue Sachlichkeit als eigene Stilrichtung hervorbrachte.[27] Das klassisch-romantische Erbe wurde von dieser Seite abgelehnt. Auch Arnold Schönbergs Entwicklung der Dodekaphonie ist in diesem Zusammenhang als eine Krise zu verstehen, in der von Rudolf Stephan beschriebenen Bedeutung, dass in

[27] Vgl. ebd.; sowie: Nils Grosch, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, Stuttgart und Weimar: Metzler, 1999.

dieser »Krise« »die Kunst im traditionellen Sinne problematisch und fragwürdig« zu werden begonnen hatte.[28]

Andererseits lebte eine traditionelle Linie in der Berichterstattung fort, wie sie bereits im angeführten Beleg von Heinrich Strobel angesprochen wurde. Zahlreiche Musiker und Autoren wandten sich gegen die Neue Musik und sprachen sich für eine Fortführung der klassisch-romantischen Musikauffassung aus. Autoren nahmen nun sowohl Stellung zu den Neupositionierungen als auch zur Tradition, wobei sich in Tageszeitungen zumeist auf die Tradition bezogen wurde. Eine Ausnahme bildete u. a. der *Berliner Börsen-Courier*, der mit Heinrich Strobel seit Ende der 1920er-Jahre einen Kritiker der Neuen Musik zu Wort kommen ließ. Vor allem aber in den Musikzeitschriften waren Experten im Bereich Neue Musik tätig, z. B. Paul Bekker in der Zeitschrift *Die Musik* oder Hermann Scherchen als Herausgeber und Autor der Zeitschrift *Melos*.

Die Debatten um Fortschritt oder Tradition betrafen auch die Berichterstattung über die zunehmende Technisierung. Berlin war im Aufbruch, in den Tageszeitungen wurden die neuesten Errungenschaften beschrieben. Die Grundlage der hier vorgenommenen Begriffsuntersuchung bilden spezielle Rubriken, wie z. B. der »Funk-Spiegel« des *Berliner Tageblatts* oder »Phono-Courier« des *Berliner Börsen-Couriers*. Die Presse berichtete jeden Tag über die technischen Innovationen. Ein neues Musikhören zu Hause vor dem Grammophon oder Radio sowie die neue Praxis, vor einem Mikrophon aufzuführen, veränderten die musikalische Aufführung und die darauf bezogenen Begriffe entscheidend. Die technischen Neuerungen besprachen sowohl konservative Gegner, die einen Verlust des unmittelbaren Konzerterlebnisses ansprachen, als auch die Befürworter der neuen Medien. H. H. Stuckenschmidt oder Max Butting traten z. B. als Spezialisten auf dem Gebiet der Technisierung hervor (Kap. I, 4.3).

Hinsichtlich der Begriffsgeschichte war für die Fallstudie »Berlin um 1925« die Vielfalt der publizistischen Landschaft von Bedeutung. Zu den Quellen zählen somit sowohl kürzere Berichte, wie sie in der *Allgemeinen Musik-Zeitung*, der *Vossischen Zeitung*, dem *Berliner Tageblatt* und dem *Berliner Börsen-Courier* erschienen sind, als auch wissenschaftliche Beiträge in Fachzeitschriften, darunter die Zeitschriften *Die Musik* und *Melos*.

---

[28] Vgl. Rudolf Stephan, »Der musikalische Gedanke bei Schönberg«, in: ders., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, hrsg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz u. a.: Schott, 1985, S. 129–137, hier S. 129.

In den in dieser Studie untersuchten Jahrbüchern, wie dem *Berliner Musikjahrbuch* oder den *Jahresberichten der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik*, werden die Begriffe vor allem im institutionellen Kontext lokalisierbar. Dies gilt auch für Sammelbände wie die *Acta Musicologica*. Zur Quellengrundlage normativeren Anspruchs zählen sowohl allgemeine und musikalische Lexika, wie z. B. das *Hugo Riemann Musiklexikon* in der 11. Auflage von 1929, als auch allgemeine Lexika, wie z. B. *Meyers Lexikon* in der 7. Auflage von 1924–33. Hinzu kommen Texte, die zu Lebzeiten der Autoren unveröffentlicht geblieben waren, darunter Aufzeichnungen von Wilhelm Furtwängler, Manuskripte Arnold Schönbergs oder Briefe Paul Hindemiths.

Auch Querverweise auf Schriften von Theoretikern und Musikern, die außerhalb von Berlin tätig waren, sind von Bedeutung, wenn in ihnen entsprechende Reflexionen über das Berliner Musikleben oder Berliner Musiker stattfinden, wie etwa in Theodor W. Adornos Text »Drei Dirigenten«, der 1926 in der Wiener Zeitschrift *Musikblätter des Anbruch*[29] erschienen war und in dem dieser über die Dirigententätigkeit Wilhelm Furtwänglers, Hermann Scherchens und Anton Weberns reflektierte.

Pluralität in der Berichterstattung und in den ästhetischen Schriften zwischen den verschiedenen Lagern war das Hauptkennzeichen der Zeit um 1925. Die Pluralität der Aufführungsstile und Publikationsforen, wie sie im Berlin der Weimarer Republik typisch gewesen war, war durch die Demokratie und durch eine entsprechende Kulturpolitik Preußens genährt worden.[30] Im Jahr 1933 wurde durch die Umstrukturierungen in der nationalsozialistischen Diktatur diese Vielfalt aufgegeben. Die Heterogenität der Stile musikalischer Aufführungen verschwand, entsprechend eines reduktionistischen Konzepts. Die zweite Fallstudie widmet sich somit den beiden Fragen, welche aufführungsbezogenen Begriffe typisch für den Nationalsozialismus in Berliner Medien um 1940 waren und wie sich diese innerhalb einer allgemeinen nationalsozialistischen Terminologie einordnen lassen. Entsprechend der jüngeren Forschungsansätze der Linguistik gilt es hierbei auch, die Sprachentwicklung aus der Zeit vor 1933 zu be-

---

[29] Theodor W. Adorno, »Drei Dirigenten«, in: *Musikblätter des Anbruch* 7 (1926), S. 315–319; auch in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 19, S. 454–459.

[30] Vgl. Dietmar Schenk, *Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik, 1869–1932/33*, Stuttgart: Steiner, 2004 (Beiträge zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte, Bd. 8), S. 75, 86 und 92.

rücksichtigen.[31] Die Zensur, wie sie für die NS-Diktatur zwischen 1933 und 1945 bzw. in der DDR von 1949 bis 1989 kennzeichnend war, hat die Bedeutung eines Begriffs und seinen Gebrauch restriktiv beeinflusst. Dies hat z. B. Cornelia Schmitz-Berning in ihrem im Jahr 2000 erschienenen Buch *Vokabular des Nationalsozialismus*[32] verdeutlicht, ebenso wie 1992 das Forschungsprojekt zu ost- und westdeutscher Sprache unter der Leitung von Manfred Hellmann am Institut für Deutsche Sprache (IDS).[33] Auch die »politische Sprachanalyse und Sprachkritik« werden hierbei für die Begriffsgeschichte wichtig. Dietrich Busse erachtet diese als zentralen Bestandteil der »historischen Semantik«, »der es um die Aufklärung ideologischer Implemente öffentlichen Sprachgebrauchs geht«.[34] Die Erschließung von »Bedeutungssystemen«[35] (Busse) bzw. das Erfassen der Begriffsvielfalt und ihrer Relationen in bestimmten Begriffsfeldern wird somit konsequenterweise zum Ausgangspunkt, so wie es den in der folgenden Ausarbeitung eingegrenzten Sprachräumen, die das 20. Jahrhundert durch politische und gesellschaftliche Brüche kennzeichneten, entspricht.

Die Zensur übte nun Einfluss sowohl auf die Berichterstattung über Musikaufführung als auch auf das wissenschaftliche Schreiben aus.[36] Auch das Verständnis von Aufführung sowie die musikalische Praxis selbst gerieten unter das Diktat der Nationalsozialisten. Musiker mussten Mitglied in der »Reichsmusikkammer« sein, um ihren Beruf nicht zu verlieren und öffentlich auftreten zu dürfen,[37] wobei Aufführungsverbote der

---

31 Vgl. u. a. *Der Sprachgebrauch von Nationalsozialisten vor 1933*, Hamburg: Buske, 1978 (Hamburger philologische Studien, Bd. 47), S. 6; sowie: Kristine Fischer-Hupe, *»Victor Klemperers LTI. Notizbuch eines Philologen«. Ein Kommentar,* Hildesheim: Georg Olms, 2001, S. 195–199.

32 Cornelia Schmitz-Berning, *Vokabular des Nationalsozialismus*, Berlin und New York: de Gruyter, 2000.

33 Vgl. Manfred Hellmann, *Wörter und Wortgebrauch in Ost und West. Ein rechnergestütztes Korpus-Wörterbuch zu Zeitungstexten aus den beiden deutschen Staaten*, 3 Bde., Tübingen: Narr, 1992.

34 Dietrich Busse, »Begriffsgeschichte oder Diskursgeschichte? Zu theoretischen Grundlagen und Methodenfragen einer historisch-semantischen Epistemologie«, in: *Herausforderungen der Begriffsgeschichte*, hrsg. von Carsten Dutt, Heidelberg: Winter, 2003, S. 17–38, hier S. 20.

35 Ebd., S. 21.

36 Fabian R. Lovisa, *Musikkritik im Nationalsozialismus. Die Rolle deutschsprachiger Musikzeitschriften 1920–1945*, Laaber: Laaber, 1993 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 22).

37 Vgl. Habakuk Traber, *Stimmen der Großstadt. Chöre zwischen Kunst, Geselligkeit und Politik*, Berlin: Parthas, 2001, S. 140; sowie: Wolfgang Ruppert, »Nationalsozialistische Kulturpolitik«, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, hrsg. von der Stiftung Schloss Neuhardenberg in

Reichsmusikkammer für jüdische Musiker und Musikerinnen bestanden. Die Lage verschärfte sich weiter mit den Nürnberger Rassegesetzen im September 1935, in denen formuliert wurde, dass nur »Deutsche« oder »artverwandten Blutes« politische Rechte hätten.[38] Bereits ab April 1933 versetzte das »Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« Beamte, darunter auch zahlreiche Musiklehrer, »nicht-arischer Abstammung« in den Ruhestand.[39] Dies führt auch zu einem verheerenden Einschnitt in die ehemalige Vielfalt des Berliner Musiklebens, die während der Weimarer Republik geherrscht hatte.[40]

Die Neustrukturierung und Institutionalisierung des Berliner Konzertlebens wurde insbesondere durch die Abteilung »Kraft durch Freude« unter dem »Reichsorganisationsleiter« Robert Ley betrieben. In das Ressort der »KdF« fiel auch die Organisation von freizeitgestaltenden Gruppen, also etwa Jugendgruppen oder -chören.[41] Die Freizeit wurde als Erweiterung der Arbeit verstanden und entsprechend durch die »KdF« organisiert. So wie anderweitig der Arbeiter mobilisiert werden sollte und sein Alltag durchstrukturiert wurde,[42] so wurde auch der Künstler in die nationalsozialistische Kulturpolitik eingebunden.[43] Im Kriegsjahr 1940 bedeutete dies auch die Abkommandierung zur sogenannten »kulturellen Betreuung«[44],

---

Verbindung mit der Cité de la musique, Berlin: Nicolai, 2006, S. 87–92. Zu den Musikverbänden, vgl. auch: Albrecht Riethmüller, »A Clockwork Brown. Musiker in den Institutionen des ›Dritten Reichs‹«, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, S. 93–104.

38 *Lebenswege von Musikerinnen im »Dritten Reich« und im Exil*, hrsg. von der Arbeitsgruppe Exilmusik Hamberg, Hamburg: Bockel, 2000 (Musik im »Dritten Reich« und im Exil, Bd. 8).

39 Vgl. Traber, *Stimmen der Großstadt*, S. 137–142, hier S. 137f.

40 Ruppert, »Nationalsozialistische Kulturpolitik«, S. 87–92.

41 Vgl. zu »KdF« u. a. Schmitz-Berning, *Vokabular des Nationalsozialismus*, S. 348f.

42 Vgl. zur sozialistischen Politik in Nazi-Deutschland: Götz Aly, *Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2005.

43 Cornelia Schmitz-Berning verweist auf Walter Bests Schrift *Kultur oder Bildung* von 1939, wo es heißt: »Die Kulturführung, wie wir sie verstehen, hat dem Künstler klar zu machen, daß er im laufenden Auftrag seines Volkes arbeitet.« Zit. nach Schmitz-Berning, *Vokabular des Nationalsozialismus*, S. 361f.

44 Wie es z. B. in folgendem »Aufruf« J. Goebbels' deutlich wird: »Deutsche Künstler! […] Es gilt, all unseren Soldaten, den Männern der Organisation Todt und des RAD und den Rüstungsarbeitern die Stunden der Kampfpausen zu Stunden der Freude und der Erbauung durch künstlerische Leistungen zu machen, den Verwundeten in den Lazaretten ihr Los, das sie für uns alle auf sich genommen, durch die mannigfaltigen Möglichkeiten der kulturellen Betreuung zu erleichtern. […] Wir erwarten Eure Pflichterfüllung. Körner (Präsident der Reichstheaterkammer), Raabe (Präsident der Reichsmusikkammer), Froehlich (Präsident der

d. h. zur Teilnahme an »Frontkonzerten« für Soldaten. Die Künstler, die wegen des Krieges nun nicht mehr über Rundfunk übertragen wurden, wie es z. B. in der *Berliner Börsen-Zeitung* hieß, wurden zur »Truppenbetreuung« abberufen.[45]

Auch die Berliner Philharmoniker fungierten nun vorrangig als »Reiseorchester«, das direkt der Abteilung »Volksaufklärung und Propaganda« unter der Leitung Joseph Goebbels' unterstellt war.[46] Als Konsequenz wurde nun in den Berliner Tageszeitungen parallel zu den Kriegsberichten vermehrt über die Auftritte im Ausland informiert. Der Berliner Fokus wurde in Tageszeitungen wie der *Berliner Börsen-Zeitung*, dem *Berliner Lokal-Anzeiger* oder der *Allgemeinen Musikzeitung* zugunsten einer nationalen Themenstellung aufgegeben, das heißt, es finden sich weniger Berichte zu Berliner Aufführungen, jedoch zahlreiche Berichte über Aufführungen im sogenannten »Groß-Deutschland« oder Ausland. In ihnen wurde betont, inwiefern »deutsche« und im Speziellen auch Berliner Musiker der Verbreitung einer »deutschen Kultur« dienten (Kap. II, 2).

Die Quellenlage der Fallstudie, die den Zeitraum um 1940 betrachtet, zeigte sich verglichen mit der der Weimarer Republik in ihrer Pluralität drastisch reduziert. Der Untersuchung zur aufführungsbezogenen Sprache im Nationalsozialismus liegen die Tageszeitungen *Berliner Börsen-Zeitung*, *Berliner Lokal-Anzeiger* und die *Allgemeine Musikzeitung* zugrunde. Als weitere Grundlage dienen die Zeitschriften *Die Musik*, *Deutsche Musikkultur*, *Neues Musikblatt* und *Die Musikpflege*. Quellen bilden außerdem Lexika und Sammelbände zur musikalischen Praxis, z. B. die *Hohe Schule der Musik* (hg. v. J. Müller-Blattau, 4 Bde. 1935–38) sowie weitere Quellentypen wie die Musikerbiografie oder *Jahresberichte des Konservatoriums*.

Wie sich die Begriffe jenseits der nationalsozialistischen Zensur unterschieden, wird anhand einiger weniger ausgewählter Texte untersucht. Die Publikationen des jüdischen Kulturbundes, die als Nachlass im Archiv der

---

Reichsfilmkammer). Ich erwarte, daß jeder deutsche Kunstschaffende, an den der Ruf zur Mithilfe ergeht, sich freudig und gern dem großen Werk der Truppenbetreuung zur Verfügung stellt. Wer sich hier zu drücken versucht, ist nicht wert, in dieser geschichtlichen Zeit zu leben und ihrer Segnungen teilhaftig zu werden. Berlin, den 8. August 1940. Dr. Goebbels.« Goebbels, »Aufruf«, in: *Neues Musikblatt* 19 (1940), Nr. 57, S. 2. Vgl. auch Schmitz-Berning, *Vokabular des Nationalsozialismus*, S. 89–94.

45 Vgl. z. B. Alfred Otto, »Die Betreuung der Künstler«, in: *Berliner Börsen-Zeitung* vom 23. August 1940.

46 Vgl. Misha Aster, *»Das Reichsorchester«. Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus*, München: Siedler, 2007.

Akademie der Künste Berlin einzusehen sind, bilden eine Quellenbasis, außerdem die Texte von Autoren, die sich dem nationalsozialistischen Pathos und dem Nationalismus und Rassismus in der Berichterstattung entzogen, wie z. B. Texte von Robert Oboussier in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* (Kap. II, 5).

Die abschließende dritte Fallstudie vergleicht die Begriffe im politisch und kulturell geteilten Berlin, das um 1975 von einer Vielfalt traditioneller und neuer Aufführungsformen und einer ebenso pluralen Begriffslandschaft geprägt und auf politischer und kultureller Ebene durch eine gegenseitige Abgrenzung gezeichnet war, die diesen kulturellen Reichtum durchtrennte. Die gegenseitigen politischen und kulturpolitischen Grenzziehungen Ost- und Westberlins waren durch den Mauerbau, der im August 1961 begann, endgültig besiegelt. Die Abschottung der beiden Teile Deutschlands blieb richtungsweisend auch für die geteilte Stadt, trotz einer teilweisen Entspannungspolitik, die sich etwa – unter der Regierung Willi Brandts – in der Anerkennung der Ostverträge Anfang der 1970er-Jahre artikulierte.[47] Die Fallstudie um 1975 untersucht somit, ob die untersuchten Dokumente Ost- und Westberlins die politische und kulturpolitische Abgrenzung in einer begrifflichen Abgrenzung widerspiegelten oder ob sich Gemeinsamkeiten im Bereich der musikalischen Aufführung finden lassen.

Zeitungen wie *Neues Deutschland, Neue Zeit* und *Berliner Zeitung* in Ostberlin können mit Westberliner Zeitungen wie dem *Tagesspiegel* verglichen werden, darüber hinaus auch Konzertkritiken in Zeitschriften wie *Musik und Gesellschaft* mit den Zeitschriften *Das Orchester* und *Neue Zeitschrift für Musik*. Zunächst werden in der Fallstudie III die Berichte zu klassisch-romantischer Musik analysiert, wie sie in Konzertkritiken z. B. in *Neues Deutschland* oder *Neue Zeit* erschienen (Kap. III, 2.1). Ebenso werden Westberliner Berichte in den Blick genommen, z. B. zu den Aufführungen des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Herbert von Karajan, beispielsweise in *Das Orchester* (Kap. III, 2.4).

Einerseits gilt es hierbei, die Begriffe musikalischer Aufführung in zwei politisch und kulturpolitisch voneinander streng abgegrenzten Räumen zu untersuchen, andererseits die darin zu differenzierenden Sprachgruppen zu vergleichen. Für Ostberlin bedeutet dies z. B., konservative Texte, die sich an den Parteizielen der SED orientierten, mit eigenständigeren Texten, die z. B. die Avantgarde beschrieben, begrifflich zu vergleichen. Die Kompo-

[47] Vgl. Ulrich Herbert, *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*, 2014, S. 929f.

nisten und Musiker Neuer Musik, die der Generation Hanns Eisler, Paul Dessau und Rudolf Wagner-Régeny als deren Schüler nachfolgten, wurden nun im Zuge der Liberalisierung in den 1970er-Jahren immer stärker öffentlich beachtet und erhielten zum Teil institutionelle Anerkennung und Unterstützung.[48] Entsprechend etablierten sich nun auch die Ensembles, die sich dieser neuen Musik widmeten, wie die Bläservereinigung Berlin oder die Leipziger Gruppe Neue Musik »Hanns Eisler«.

War für die aufbrechende Generation von Musikern und Komponisten Mitte der 1960er-Jahre noch eine Kulturpolitik bestimmend, die gegen den Formalismus in der Musik polemisierte, wie dies in der Zeit des Stalinistischen Sozialismus u. a. vom Politiker Andrej Shdanov 1948 artikuliert worden war,[49] erschien die aggressive Abgrenzung gegenüber Tendenzen der westlichen Avantgarde in den 1970er-Jahren zunächst gemildert und auch Auslandsreisen der Musiker und Komponisten wurden erleichtert.[50]

Monografien wie Frank Schneiders *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR* (1979) hatten einen dem Schaffen der jüngeren Generation verpflichteten, von den Parteizielen unabhängigeren Charakter. Hier stand nicht in erster Linie der Sozialismus bzw. die politische und gesellschaftliche Funktion von Musikaufführungen im Vordergrund. Vielmehr liegen auch ästhetische Einschätzungen zeitgenössischer experimenteller und kontroverser Musik vor. Schneider übte in Momentaufnahme auch direkte Kritik an älteren Strömungen des sozialistischen Realismus in der Musik, wenn er von »pragmatische[n] Depravationen der zentralen Begriffe« sprach, wie z. B. von ›Volksverbundenheit‹ zu ›Volkstümelei‹.[51] Ende der 1970er-Jahre schien parallel zur institutionellen Anerkennung der Komponisten, die sich auch der experimentellen Musik zuwandten, somit ein freieres, kritischeres Denken in den Schriften artikuliert zu werden, wohingegen in den 1960er-Jahren, so z. B. 1964 auf der kulturpolitischen

---

48 Vgl. Nina Noeske, *Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR*, Köln u. a.: Böhlau, 2007, S. 34–38; sowie *Neue Musik im geteilten Deutschland*, [im Folgenden abgekürzt als *DSNM*], hrsg. von Ulrich Dibelius und Frank Schneider, Berlin: Henschel, Bd. 2, 1995, S. 406–424; Bd. 3, 1997, S. 439–457, hier S. 442; Bd. 4, 1999, S. 98–99.

49 Vgl. Andrej Shdanov, *Über Kunst und Wissenschaft*, Berlin: Dietz, 1951, S. 60, erwähnt und erläutert in: Irmgard Jungmann, *Kalter Krieg in der Musik. Eine Geschichte deutsch-deutscher Musikideologien*, Köln u. a.: Böhlau, 2011 (KlangZeiten, Bd. 9), S. 77.

50 Vgl. Frank Schneider, *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR*, Leipzig: Reclam, 1979, S. 84–103, u. a.

51 Ebd., S. 17f.

Konferenz in Bitterfeld, Experimente und Serialismus in der Musik noch abgelehnt worden waren.[52]

Publikationen wie die *Arbeitshefte der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik* oder die *Beiträge zur Musikwissenschaft* boten um 1975 dezidiert die Möglichkeit, jenseits der SED-Direktiven auch allgemeine Gesichtspunkte der aktuellen Musik zu besprechen. Auf der anderen Seite stand eine konservative Kritik, die sich gegen jegliche Neuerungen wehrte. Diese artikulierte sich beispielsweise in der Tageszeitung *Neues Deutschland*, die als Parteiorgan (Zentralorgan) der SED erschien und weiterhin auf die Schlagworte des sozialistischen Realismus und die Abgrenzung gegenüber experimenteller Musik setzte (Kap. III, 2.1).

Die Hauptstoßrichtung blieb in Ostberliner Dokumenten entsprechend dem übergeordneten Prinzip des sozialistischen Realismus – und dies betraf auch in gewissem Grad die jüngere Generation –, dass Musik und ihre Aufführung nicht nur einem elitären Kreis vorbehalten sein, sondern sich einer breiten Hörerschaft öffnen sollte. Die Einbeziehung des Arbeiters in die aktuelle Musik zeigte sich besonders dort, wo Komponisten mit Laienmusikern arbeiteten, wie Paul-Heinz Dittrich, der das Zentrale Ensemble der Reichsbahn leitete, oder Siegfried Thiele, der mit Laienmusikern an Musikschulen zusammenarbeitete[53] (Kap. III, 2.1–2.3).

Um 1970 wurde die Trennung in einen westlichen Materialismus und einen östlichen Funktionalismus, der den Nutzen von Musik und Musikaufführung für den Sozialismus betonte, jedoch teilweise aufgehoben, wo Musiker sich der experimentellen Musik zuwandten und entsprechend einer Politisierung in allen Bereichen im Zuge der revolutionären Stimmung in der Studentenbewegung in Westberlin um 1968 mit herrschenden Modellen in der Kunst aufgeräumt wurde.[54] Im Westen wurden nun verstärkt auch die Werke Hanns Eislers rezipiert, die soziale Verantwortung des Künstlers gegenüber der Masse debattiert oder Konzerte außerhalb der Bühnen auf Straßen, in Foyers, in Galerien oder, wie im Falle des Metamu-

---

[52] Vgl. Jungmann, *Kalter Krieg in der Musik*; sowie: *DSNM*, Bd. 1, S. 154; Bd. 2, S. 406–424; sowie: Katrin Stöck, *Musiktheater in der DDR. Szenische Kammermusik und Kammeroper der 1970er und 1980er Jahre*, Köln u. a.: Böhlau, 2013, S. 81–85.

[53] Vgl. Manfred Grabs, »Die Lehrer und ihre Schüler«, in: *Forum: Musik in der DDR,* hrsg. von Dietrich Brennecke und Mathias Hansen, Berlin: Henschel, 1972 (Arbeitshefte der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Bd. 9,1), S. 109–136, hier S. 113.

[54] Vgl. *DSNM*, Bd. 2, S. 406–424; Bd. 3, S. 91–93 und S. 439–457; sowie: Jungmann, *Kalter Krieg in der Musik*, S. 102–126.

sik-Festivals, in der Nationalgalerie gegeben.[55] Im Osten offenbarte sich die Annäherung an die westliche Avantgarde wiederum in einer neuen Materialität, innerhalb derer eine autonome Musik erprobt wurde.

Anhand dieser dritten Fallstudie, insbesondere durch den unmittelbaren Vergleich der beiden Sprachräume, zeigt sich am eindrücklichsten, was für die gesamte Forschungsarbeit gilt: das Problem der Vergleichbarkeit verschiedener Quellentypen. Manfred Hellmann hatte auf dieses Problem in begleitenden Texten zu seinem Forschungsprojekt am Institut für Deutsche Sprache, Bonn, in dem Quellen aus Ostdeutschland mit westdeutschen Quellen verglichen wurden, hingewiesen. Erstens gab es im Westen keine parteinahe Zeitung wie z. B. die Tageszeitung *Neues Deutschland* in Ostdeutschland. Zweitens gab es in der DDR keine unabhängige Zeitung wie z. B. die *FAZ*. Dass dennoch die Möglichkeit zum Vergleich gegeben ist, begründete Hellmann mit dem »Kriterium der Exemplarität für die Zeitungen des jeweiligen Staates« und dem »Kriterium einer möglichst weiten Verbreitung und Anerkennung als ›seriöse‹ Zeitung«. In diesem Sinne erfolgte auch die Auswahl »einschlägiger« Zeitungen und Zeitschriften für die vorliegende Studie. Diese wurden deshalb zum Quellenfundus hinzugezogen, weil sie in der Zeit ihres Erscheinens eine entsprechende Reputation genossen haben. Hierzu konnten die Archivare der Staatsbibliothek zu Berlin Auskunft geben.[56]

Die Frage nach der Vergleichbarkeit unterschiedlicher Quellenniveaus bzw. Textsorten, d. h. beispielsweise der Begriffe in Presseberichten in Tageszeitungen mit Begriffen, die in umfangreicheren monografischen Fachtexten Verwendung fanden, wird dahingehend beantwortet, dass der Fokus eines Kapitels entweder auf der Tagespresse oder aber auf Fachtexten liegt. Alternativ wird in den Kapiteln, in denen unterschiedliche Textniveaus und Textsorten aufeinandertreffen, explizit darauf hingewiesen, dass sich hier begriffliche Unterschiede artikulieren oder dass es sich trotz unterschiedlicher Niveaus dennoch um einen einheitlichen Begriffsgebrauch handelt.

Mittels eines umfangreichen Quellenfundus, der neben wissenschaftlichen Monografien, Jahrbüchern der Hochschule, Lehrbüchern und normativen Lexika auch Zeitungen und Zeitschriften, Briefe und unveröffentlichte

---

[55] Vgl. Ulrich Dibelius, »Kommentar«, in: *DSNM*, Bd. 2, S. 402–403; Bd. 3, S. 436–438.

[56] Danken möchte ich den Bibliothekaren der Zeitungsabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, die in Hinblick auf die Frage, welche der Feuilletons in Tageszeitungen sich als informativ erweisen würden, zur Hilfe standen.

Manuskripte umfasst, kann die Begriffsvielfalt möglichst breit auf unterschiedlichen sprachlichen Niveaus analysiert werden. Indem verschiedene Quellentypen herangezogen werden, können Begriffe in ihren unterschiedlichen Konnotationen verglichen werden und Unterschiede markiert werden. So lässt sich z. B. der Sprachgebrauch in einer Zeitung mit der in einer Fachzeitschrift oder Veröffentlichungen mit privaten Dokumenten vergleichen. Die Staatsbibliothek Berlin ebenso wie die Bibliotheken der Berliner Humboldt-Universität lieferten umfangreiches Quellenmaterial. Im Archiv der Akademie der Künste konnten zahlreiche unveröffentlichte Dokumente wie Briefe oder handschriftliche Manuskripte konsultiert werden. Ausgewählt wurden jene, die in den hier untersuchten Zeiträumen entsprechende Anerkennung in ihrer Rezeption genossen hatten, und Publikationen, die für den Untersuchungszeitraum als repräsentativ anzusehen sind. Dies betraf z. B. Texte, an denen bedeutende Wissenschaftler mitwirkten oder Texte, die an Berliner Wirkungsstätten auch institutionell verankert waren. Als repräsentativ gelten z. B. für die Zeit um 1925 die *Acta Musicologica. Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft* und für die Zeit um 1975 mit Blick auf Ostberlin u. a. die *Arbeitshefte der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik* (hier die Jahrgänge 1972–1973). Letztere gab das Präsidium der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik heraus, was ihnen einen entsprechenden politischen Rückhalt verschaffte. Ebensolchen Rückhalt genossen die vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR herausgegebenen *Beiträge zur Musikwissenschaft*, von denen die Jahrgänge 1972–1977 untersucht wurden.

Das Zeitungs- und Zeitschriftenarchiv der Staatsbibliothek zu Berlin bot einen umfänglichen Einblick in das Berliner Zeitungs- und Zeitschriftenwesen der jeweiligen Zeiträume. Als repräsentative Zeitschrift wird in dieser Arbeit *Die Musik. Illustrierte Halbmonatsschrift* (1901–1943) herangezogen, in der bedeutende Autoren, wie u. a. Paul Bekker, Adolf Weißmann oder H. H. Stuckenschmidt, veröffentlichten. Dazu zählt außerdem die u. a. von Hermann Scherchen herausgegebene Zeitschrift *Melos – Halbmonatsschrift/Monatsschrift für Musik*, von der hier die Jahrgänge 1920–1976 Relevanz besitzen. Gesichtet wurden darüber hinaus die Jahrgänge 1924–1926 der von Erwin Stein mitherausgegebenen Zeitschrift *Pult und Taktstock. Fachzeitschrift für Dirigenten*. Die jeweilige Auswahl der Jahrgänge richtete sich nach der Ergiebigkeit der Dokumente mit Blick auf eine Begriffsgeschichte der musikalischen Aufführung: Enthielt ein Jahrgang viele Verweise auf diesen Themenbereich, wurde er als ein geeigneter Fundus eingestuft. Dort, wo eine Verbindung zur Berliner Leserschaft

bestand, wurden auch Querverweise zu außerberliner Medien gezogen, wie u. a. Quellen aus der Wiener Zeitschrift *Musikblätter des Anbruch. Halbmonatsschrift für moderne Musik* des Jahrgangs 1926 vereinzelt herausgegriffen werden.

In kritischer Distanzierung zu den Geschehnissen im nationalsozialistischen Deutschland wurden die damals als repräsentativ geltende Zeitschrift *Deutsche Musikkultur. Zweimonatshefte für Musikleben und Musikforschung* (hiervon die Jahrgänge 1940–1941) sowie die Zeitschrift *Neues Musikblatt* (Jahrgänge 1939–1940) ausgewertet.

Für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts war die Sichtung der Westberliner Zeitschrift *Das Orchester. Organ der deutschen Orchestervereinigung* mit den Jahrgängen 1974–1976 ergiebig, in der u. a. auch Carl Dahlhaus regelmäßig veröffentlichte, sowie die von Carl Dahlhaus mitherausgegebene *Neue Zeitschrift für Musik* (hier die Jahrgänge 1969–1988). Für Ostberlin stellen die Beiträge in der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* (1951–1979) wichtige Quellen dar.

Die Tageszeitungen erweiterten vor allem mit Blick auf die Auswertung von Konzertkritiken das Quellenspektrum. An Berliner Tageszeitungen konnten die folgenden ausgewertet werden: *Allgemeine Musikzeitung* (um 1925 und um 1940), *Berliner Börsen-Courier* (um 1925), *Berliner Tageblatt* (um 1925), *Vossische Zeitung* (um 1925), *Berliner Börsen-Zeitung* (um 1940), *Berliner Lokal-Anzeiger* (um 1940), *Deutsche Allgemeine Zeitung* (um 1940), *Berliner Zeitung* (um 1975), *Der Tagesspiegel* (um 1975), *Neues Deutschland* (um 1975) *sowie Neue Zeit* (um 1975).

Einer auf den Forschungsgegenstand bezogenen systematischen Untersuchung standen die folgenden Lexika zur Verfügung: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 2000–2005; *Brockhaus Wahrig. Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden*, 1980–1984; *Der Große Brockhaus. Handbuch des Wissens*, 15. Aufl., 1928–1937; *Der Große Coron. Das moderne Nachschlagewerk in zwanzig Bänden*, 1988, korr. Nachdruck 1992; *Der Große Herder. Nachschlagewerk für Wissen und Leben*, 4. Aufl., 1931–1935; *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, 1972–1997; *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 1971–2007; *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, 7. Aufl., 1909; *Hugo Riemanns Musiklexikon*, 11. Aufl., 1929; *Metzler Lexikon Philosophie*, 3. Aufl., 2008; *Meyers Enzyklopädisches Lexikon*, 9. Aufl., 1971–1979; *Meyers Großes Konversationslexikon. Ein Nachlagewerk des allgemeinen Wissens*, 6. Aufl., 1902–1908; *Meyers Lexikon*, 7. Aufl., 1924–1930; *New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, 2. Ausg., 2001; *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, 4. Aufl., 1927–1930.

Praktische Hinweise

Anmerkungen in eckigen Klammern stammen vom Verfasser. Einfache Anführungsstriche kennzeichnen die untersuchten Begriffe, die aber nicht direkt zitiert werden, doppelte Anführungsstriche markieren die direkten Zitate oder Titel. Belege erscheinen im Fließtext eingerückt. Zitate geben immer nur einen Ausschnitt einer Quelle wieder. In den Fußnoten wird ein Buch bei erster Nennung in jeder Fallstudie vollständig zitiert, bei den nächsten Angaben nur in der Form: Nachname, Jahr. Zeitungs- und Zeitschriftenartikel werden hingegen bei jeder Nennung in der Fußnote vollständig zitiert.

B. Die drei Fallstudien

I. Berlin um 1925

I. 1. Einleitung

I. 1.1 Die kulturelle Aufbruchsstimmung einer jungen Demokratie

Um 1925 wird in der Tagespresse eine gewisse »Aufbruchsstimmung« deutlich. Dem steht entgegen, was Hans Ulrich Gumbrecht in seinem Buch *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit* in Hinblick auf monografische Schriften anderen literarischen und philosophischen Niveaus wie denen von Thomas Mann u. a. schrieb, nämlich dass »in Bezug auf Zukunftsprognosen« es »kaum noch praktischen (und erst recht keinen philosophischen) Optimismus« gegeben habe.[57] Die Auswertung der Tagespresse zeigt demgegenüber das Bild einer Begeisterung über den technologischen, wirtschaftlichen und kulturellen Fortschritt. Und wie in den folgenden Kapiteln deutlich wird, ranken sich auch die Begriffe musikalischer Aufführung um dieses Phänomen.

Der Begriff »Fortschritt« wurde sowohl in Politik, Gesellschaft und Kultur als auch im Bereich der Technik zitiert. Die Zeit um 1925 war geprägt von einem Fortschrittsglauben, der von der Wirtschaftskrise von 1929 noch nichts ahnte. In der Politik verband sich dieser Fortschrittsglaube mit dem Wunsch nach Konsolidierung der zersplitterten Parteienlandschaft der Weimarer Republik, wie sie etwa der Politiker Philipp Scheidemann forderte, als »Überwindung der gehässigen politischen Kampfesweise«[58].

Allmählich wurden in Wirtschaft und Kultur die Verluste des Ersten Weltkrieges und der Inflation (1922) überwunden. So beschrieb Paul Bekker zwar in seinem Text »Zeitwende« im Oktober 1922[59] noch einen Mangel an Aufführungsstätten, da die Musikkultur nach den kulturellen Verlusten des Ersten Weltkriegs erst allmählich wieder zu neuer Blüte erwachte.[60] Jahre nach Kriegsende und nach dem Ende der Inflation

---

[57] Hans Ulrich *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001, S. 285.

[58] *Deutschlands Köpfe über Deutschland Zukunft*, hrsg. von Friedrich Koslowsky, Berlin und Zürich: Eigenbrödler-Verlag, 1928, zit. in: Rüdiger Graf, *Die Zukunft der Weimarer Republik. Krisen und Zukunftsaneignungen in Deutschland 1918–1933*, München: Oldenbourg, 2008 (Ordnungssysteme. Studien zur Ideengeschichte der Neuzeit, Bd. 24), S. 72ff.

[59] Der Text »Zeitwende« wurde in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Die Musik* nach Jahren des nicht Erscheinens im und nach dem Ersten Weltkrieg gedruckt.

[60] Vgl. Paul Bekker, »Zeitwende«, in: *Die Musik* 15 (1922/23), S. 1–10.

konnte sich Deutschland jedoch wieder einer vielfältigen Kultur erfreuen. Wirtschaftliche Festigung nach Zeiten des Krieges bestimmten somit auch das kulturelle und insbesondere das musikalische Leben Berlins: Die Vormachtstellung, die Berlin als Musikstadt bereits im Jahre 1914 innehatte, habe sie in den letzten Jahren zurückgewonnen, schrieb auch Arnold Ebel im Vorwort des *Berliner Musikjahrbuchs* 1926[61] und verwies auf die kulturelle Blüte der Stadt: »Und so ist es heute wie bereits vor dem Kriege: Das Musikleben Berlins stellt einen bemerkenswerten Gradmesser alles musikalischen Geschehens überhaupt dar.«[62]

Insbesondere stand nun hierbei auch im Zentrum der Auseinandersetzung, was als deutsche Kunst gelten kann, und wurde besonders durch den Gesichtspunkt des Verhältnisses von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bestimmt; die Debatte darüber wurde für viele zum inhaltlichen Scheidepunkt. So zeigte sich der Fortschrittsgeist beispielsweise im Bereich der Musik, wenn im *Berliner Musikjahrbuch* von 1926 die Verfasser betonten: »Der musikalische Geist Berlins ist der Geist der Arbeit und des Fortschritts.«[63] Dass die Verfasser im selben Zug die »atonale Musik« ablehnten, zeigt zugleich, wie Fortschritt aus unterschiedlichen Perspektiven – nicht nur aus dem Blickwinkel der Neuen Musik – verstanden wurde.

Pluralität und Vielfalt prägten außerdem, neben dem Fortschrittsgeist, die Weimarer Republik und insbesondere die Hauptstadt Berlin. Die international angesehene Metropole Berlin zeichnete sich durch kulturelle Vielfalt aus. Sowohl der klassischen-romantischen Musik zugewandte Interpreten, wie u. a. Wilhelm Furtwängler, der 1922 als Chefdirigent beim Berliner Philharmonischen Orchester Arthur Nikisch nachfolgte, als auch Exponenten einer sozial verankerten Aufführung von Neuer Musik, wie etwa Max Butting oder Kurt Weill, prägten die Stadt künstlerisch. Auch die Rekonstruktionsbemühungen im Bereich der Alten Musik gewannen an Bedeutung. Paul Hindemith beschäftigte sich während seiner Tätigkeit als Hochschullehrer (1927–1935), begünstigt durch den unmittelbaren Zugang zur alten Instrumentensammlung der Hochschule, mit Theorie und Praxis

---

61 »Galt es schon vor dem Kriege unerläßlich für alle Künstler von Ruf, in der deutschen Hauptstadt zu konzertieren und gastieren, so sind heute wieder die Berliner Konzertsäle und die Bühnen der Reichshauptstadt die Stätten, an denen nicht nur die deutschen Künstler, sondern alle Musiker von internationaler Bedeutung den Nachweis ihrer hervorragenden Leistungen erbringen.« Arnold Ebel, »Vorwort«, in: *Berliner Musikjahrbuch 1926,* hrsg. von dems., Berlin und Leipzig: Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, 1926, S. I.

62 »Zum Geleit von Arnold Ebel«, in: ebd., S. 1.

63 Vgl. *Berliner Musikjahrbuch 1926*, S. 2.

alter Instrumente und erarbeitete sich z. B. anhand der Dokumente des Geigenbaumeister Eugen Sprenger die Viola d-amore.[64] Traditionalisten, Neuerer und Exponenten der Alten Musik prägten das Bild einer jungen Stadt im Aufbruch der Weimarer Republik.

Im Bereich der Aufführung klassisch-romantischer Musik lässt sich der direkte Anschluss an das vor dem Krieg gespielte Repertoire beobachten. Dabei widmete man sich besonders 1927 Ludwig v. Beethoven und 1928 Franz Schubert anlässlich des 100. Todestages. Unter Furtwängler führten die Berliner Philharmoniker, neben dem Akzent auf dem klassisch-romantischen Repertoire, auch zeitgenössische Kompositionen auf, darunter Werke von Arnold Schönberg, Alban Berg und Igor Strawinsky.[65] Dabei wurde die Frage, was die Moderne künstlerisch ausmacht, unterschiedlich beantwortet. Die Debatte darüber, ob primär neue oder klassisch-romantische Musik aufgeführt werden sollte, führte zu prinzipiellen Auseinandersetzungen zwischen Moderne und Vergangenheit, die symptomatisch waren für die Frage nach der Situierung von Künstlern um 1925.[66]

---

[64] Vgl. Franz Bullmann, »Hindemiths Musizieren alter Musik und die Instrumenten-Sammlung der Berliner Musikhochschule«, in: *Paul Hindemith in Berlin. Essays und Dokumente*, hrsg v. dems., Wolfgang Rathert und Dietmar Schenk, Berlin: Hochschule der Künste, 1997 (Archiv der Hochschule der Künste, Bd. 2), S. 47–56; sowie: Dieter Gutknecht, »Paul Hindemith und die Alte Musik«, in: *Paul Hindemith – Komponist zwischen Tradition und Avantgarde,* hrsg. von Norbert Bolin, Mainz: Schott, 1999 (Kölner Schriften zur neuen Musik, Bd. 7), S. 102–114.

[65] Eine bedeutende Uraufführung des Orchesters bildete im Oktober 1928 mit den Solisten Carl Flesch und Gregor Piatigorsky Paul Hindemiths Tänze aus *Nusch-Nuschi*. Zu nennen ist u. a. auch die Erstaufführung von Hans Pfitzners *Lethe* für Bariton und Orchester op. 37 im Dezember 1928. Im November 1928 spielten die Berliner Philharmoniker unter Furtwängler u. a. mit dem Solisten Serge Rachmaninow dessen drittes Klavierkonzert in d-Moll op. 30. Vgl. John Hunt, *The Furtwängler sound. Discography with concert register*, 6th edition, London: Selbstverlag, 1999; sowie: Peter Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester. Darstellung in Dokumenten*, 3 Bde., Tutzing: Hans Schneider, 1982, S. 66.

[66]Arnold Schönberg trat 1925 die Nachfolge Ferruccio Busonis als Vorstand einer Meisterklasse für Komposition an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin an. Die Uraufführung von Schönbergs *Orchestervariationen* op. 31 im »Vierten Berliner Philharmonischen Konzert«, am 2./3. Dezember 1928, wurde zum Skandal. Das Berliner Tageblatt sprach von einem »Hausschlüssel- und Trillerpfeiffenkonzert«. »Es ist nicht sehr wichtig, dass es bei der Uraufführung von Schönbergs Variationen für Orchester sowohl im Vorkonzert wie am Abend ein kleines Hausschlüssel- und Trillerpfeiffenkonzert gegeben hat.« »Viertes Philharmonisches Konzert. Schönberg-Uraufführung«, in: *Berliner Tageblatt*, 4.12.1928. Die *Zeitung für Musik* berichtete von einem »Pfeifskandal«, vgl.: »Konzert am 3. Dez. 1928«, in: *Zeitschrift für Musik*, Dez. 1928, zit. in: Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester*, Bd. 2, S. 66f.;

An der Staatlich akademischen Hochschule für Musik schlug sich Anfang der 1920er-Jahre die Aufbruchsstimmung der jungen Demokratie in einer großangelegten, durch das preußische Kultusministerium getragenen Reform nieder, die u. a. von den Lehrenden Frieda Loebenstein oder Leo Kestenberg, der zugleich selbst im Kultusministerium angestellt war, befördert wurde und die insbesondere durch eine starke Orientierung an den Interessen der Arbeiterschaft sowie durch fortschrittliche pädagogische Konzepte insgesamt charakterisiert war.[67] Die relative Stabilität der Weimarer Republik ist, wie Dietmar Schenk betonte, als Voraussetzung für den Reformprozess an der Hochschule anzusehen, der sich aus entsprechenden Impulsen der damaligen Kulturpolitik speiste.[68] Der Reformwille der Preußischen Kulturpolitik Anfang und Mitte der 1920er-Jahre spiegelte sich wiederum in einem »universalistischen« Konzept (Schenk) wider, das sowohl die Moderne als auch die Tradition berücksichtigte.[69]

Auch in der zunehmenden Technisierung – im Bereich der Tonspeicherung und des Rundfunks – artikulierte sich in Berlin um 1925 der Weimarer Fortschrittsgeist. Das Hören zu Hause – vor dem Grammophon und Radiogerät – sowie das Musizieren im Studio veränderten die Kategorien musikalischer Aufführung grundlegend.[70] Zahlreiche technische Neue-

---

sowie: *Signale*, Dez. 1928, zit. in: ebd., S. 67; sowie: Adolf Weißmann, »Kritik: Konzert«, in: *Die Musik* 21 (1928/29), S. 303.

67 Vgl. Schenk, *Die Hochschule für Musik zu Berlin*, S. 76–78.

68 Vgl. ebd., S. 76.

69 Vgl. ebd., S. 75, 86 und 92. Zeitgenössische Musik wurde am Festival »Neue Musik Berlin 1930« aufgeführt, das unter der künstlerischen Leitung von Paul Hindemith, Heinrich Burkard und Georg Schünemann vom 18. bis 21. Juni 1930 an der Staatliche akademische Hochschule für Musik stattfand und das als Fortführung der Donaueschinger bzw. Baden-Badener Musiktage verstanden wurde. Von der Hochschule erfolgten bereits Anfang der 1920er-Jahre Aufführungen von Kompositionen Neuer Musik, wie z. B. Alois Hábas Streichquartett in Vierteltönen op. 7. Sonderkonzerte des Havemann-Quartetts brachten 1924 die Erstaufführung von Alban Bergs Streichquartett op. 3. Vgl. ebd., S. 228f.

70 Vgl. auch Hermann Gottschewski, *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber: Laaber, 1996, S. 22 u. a. Die ersten Rundfunksendungen um 1920, ausgestrahlt von der Deutschen Reichspost, konnten zunächst zwar nur wenige Personen, die die entsprechenden Geräte und Genehmigungsurkunden hatten, empfangen. Die »Berliner Funkstunde«, dem im Großraum Berlin tätigen Regionalsender, bestritt die Berliner Funk-Kapelle. Mit sinkenden Gebühren ab 1926 nahm die Hörerzahl jedoch stark zu. 1926 gab es bereits eine Millionen Empfänger. Vgl. Winfried B. Lerg, *Die Entstehung des Rundfunks in Deutschland. Herkunft und Entwicklung eines publizistischen Mittels*, Frankfurt a. M.: Knecht, ²1970 (Beiträge zur Geschichte des deutschen Rundfunks, Bd. 1), S. 210; sowie: Siegfried Hermann, Wolf Kahle und Joachim Kniestedt, *Der*

rungen brachten die Qualitätsstandards der Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen voran. Im Bereich der Mikrophone wurde Ende der 1920er-Jahre die Aufnahmetechnik revolutioniert. Für den Schallplattenspieler wurde die Erfindung der Verstärkerröhre zur entscheidenden Entdeckung. Das Grammophon hielt verstärkt Einzug in die Berliner Haushalte und wurde in der Presse umfassend dokumentiert.[71] Die bessere Qualität bedeutete, dass nun auch Konzertsäle für Aufnahmen geeignet waren.[72]

Dabei wurde auch immer wieder der kulturelle Wert der Medien Grammophon und Rundfunk beschrieben. Die Schallplatte wurde zum Medium, das Musik für eine breite Öffentlichkeit zugänglich machte und gleichzeitig musikalische Interpretationen für die Nachwelt konservierte. Bedeutende Dirigenten lieferten Aufnahmen für den Hersteller Grammophon, wie Otto Klemperer, Richard Strauß und Erich Kleiber.[73] Das Repertoire

---

deutsche Rundfunk. Faszination einer technischen Entwicklung, Heidelberg: R. v. Decker's, 1994, S. 11ff.

[71] H. H. Stuckenschmidt schrieb von Prag aus in seinen Text »Der Musikverbraucher«, wie die neuen Techniken bei Grammophon und Rundfunk das Klavier als Musikinstrument für Hausmusik verdrängte. Die Schallplatte wurde zugleich zum Sammlerstück. Neben einer qualitativen Schallplattenproduktion betonte er auch die klangliche Qualität: »Spricht, man von Hausmusik, so meint man: klavierspielende Töchter, Streichquartettgeselligkeit, Sonateninbrunst und Gesang nach dem Essen. Auch das hat sich; geändert; oft zugunsten der Qualität. Da die Klavierindustrie nicht in der Lage war, die Preise ihrer Produkte auch nur annähernd denen von Sprechmaschinen und Radioapparaten gleichzustellen (das billigste Zwergpianino kostet 500 Mark, das billigste Grammophon 50, das billigste Radio 10), zieht es der heutige Mittelstand vor, auf diese Produkte zu verzichten. Das Klavier, im 19. Jahrhundert unentbehrliches Bürgermöbel, primitivster Bildungsbeweis seines Besitzers, wird heute, nur noch von musikalisch stark Interessierten und Reichen gekauft.« H. H. Stuckenschmidt, Der Musikverbraucher«, in: *Die Musik* 21 (1929), S. 410–415, hier S. 414. Auch Adler Bell dokumentierte den Umschwung: Während der Schallplattenspieler vor dem Ersten Weltkrieg zunächst Ersatz für die teureren Saloninstrumente (Klavier etc.) gewesen sei, löste die Nachkriegsgeneration und die Liebe zur Tanzmusik einen breiteren Konsum aus. Vgl. Begleitheft zu »Bell & Voss«, in: Beilage des *Berliner Börsen-Couriers*, 17.2.1928, S. 10.

[72] Vgl. Richard Stein, »Vier Jahre Berliner Rundfunkmusik«, in: *Die Musik* 20 (1928), S. 565; sowie: Beilage des *Berliner Börsen-Couriers*, 17.2.1928. Die erste Übertragung eines Konzertes des Berliner Philharmonischen Orchesters fand im März 1930 unter Leitung des Dirigenten Julius Prüwer u. a. mit Hector Berlioz' Ouverture zu *Le Carnaval romain* und Richard Wagners Ouverture zu *Tannhäuser* statt. Vgl. Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester*, S. 29.

[73] Vgl. »Polyphon-Grammophon-Konzern«, in: Beilage des *Berliner Börsen-Couriers*, 17.2.1928. Für Polyfar spielte Wilhelm Furtwängler mit dem Berliner Philharmonischen Orchester Webers *Freischütz*-Ouverture und Beethovens 5. Symphonie ein, letztgenannte hatte bereits – in alter Aufnahmetechnik – Arthur Nikisch eingespielt (1913 auf vier Platten). Oskar Fried

umfasste Symphonien von Beethoven und Mahler sowie Orchesterwerke von Brahms, Haydn, Liszt, Mozart, Schubert und Wagner.[74] Stuckenschmidt berichtete 1928, dass in Deutschland monatlich zirka dreihundert neue Aufnahmen auf den Markt gebracht wurden. Von jeder Schallplatte würden mindestens tausend Exemplare geprägt, von mancher eine Viertelmillion Exemplare verkauft.[75]

Rundfunk und Schallplatte veränderten die Art der Aufführung im 20. Jahrhundert, die vom Konzertsaal in die Wohnzimmer wanderte und ein neues Verhältnis von Aufführendem und Publikum schuf. Das neue Medium Grammophon vermittelte an eine große Hörerschaft musikalische Ereignisse, die zuvor dem singulären Erlebnis im Konzert vorbehalten waren. Auch ermöglichte die Schallplatte ein kompetitives Rezipieren (und Diskutieren) der jeweiligen künstlerischen Leistungen sowie sie andererseits die Grundlage für Interpretationsanalysen insgesamt lieferte.[76]

Die technischen Innovationen in Berlin um 1925 wurden in Berlin zudem institutionell in den hierfür eigens eingerichteten Forschungsorten begleitet, wie der im Mai 1928 an der Staatlichen Musikhochschule gegründeten *Funkversuchstelle*. Sie arbeitete entsprechend der zeittypischen Anforderung an einer qualitativen Verbesserung der klanglichen Wiedergabe, wobei raumakustische Fragen im Mittelpunkt standen, etwa die jeweiligen Mikrophonaufstellungen betreffend oder die Erforschung von Speicher- und

---

nahm 1928 Strawinskys *Feuervogel* und Rimsky-Korsakows *Scheherazade* auf. Vgl. Jürgen Kesting, »Im Museum der Technik oder: Die Erfindung der Allgegenwärtigkeit«, in: *Philharmonisches Museum. Programme mit Aufnahmen 1913 bis 1982*, hrsg. von Peter Girth und Klaus Schultz, Berlin: BPO, 1982, S. 7–20; sowie: Herbert Haffner, *Die Berliner Philharmoniker. Eine Biografie*, Mainz: Schott, 2007, S. 90.

74 Auf den Vox-Platten fanden sich u. a. Conrad Ansorges Interpretation von Beethovens »Mondscheinsonate« und Geigensoli von Franz von Beeser.

75 Stuckenschmidt, »Der Musikverbraucher«, S. 414. Vgl. hierzu auch: Hyesu Shin, *Kurt Weill, Berlin und die zwanziger Jahre. Sinnlichkeit und Vergnügen in der Musik*, Sinzig: Studio, 2002 (Berliner Musik Studien 23), S. 105–120.

76 »Nicht zu unterschätzen ist schließlich der hohe ideelle Wert, die Eigenart unserer Dirigenten durch die Schallplatten kennenzulernen und zu studieren.« R. Wegner, »50 Jahre Sprechmaschine«, in: Beilage des *Berliner Börsen-Couriers*, 17.2.1928. Dabei wurde, wie Hermann Gottschewski festhielt, die Tonspeicherung nicht nur als Vorbild jeweils zukünftiger Aufführungen wichtig, sie wurde vielmehr selbst zum ästhetischen Objekt mit entsprechendem Eigenwert, wobei auch die Aufnahme und die Möglichkeit ihrer Veränderung im Studio innerhalb eines künstlerischen Prozesses in der Musikproduktion einen eigenständigen Stellenwert erhielten. Vgl. Gottschewski, *Die Interpretation als Kunstwerk*, S. 22 u. a.

Reproduktionstechniken.[77] Die Versuchsstelle stand in enger Verbindung mit dem entstehenden Heinrich-Hertz-Institut für Schwingungsforschung an der Technischen Hochschule Berlin.[78] Verfahren der bildlichen Schwingungsaufzeichnung wurden hier für die Analyse der Raumakustik genutzt. Zur Lehre und Erforschung von Interpretation im Rundfunk diente außerdem das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium, wo u. a. Max Butting Kompositionslehrer war und dort ein Studio für »Rundfunkinterpretation« einrichtete.[79]

I. 1.2 Methode und Quellenüberblick

Der Fallstudie Berlin um 1925 liegen als Quellen sowohl musikwissenschaftliche Beiträge in Fachzeitschriften, Monografien, Aufzeichnungen oder Sammelbänden als auch weniger an wissenschaftlichen Themenstellungen orientierte, kürzere und eher deskriptive Konzertkritiken in Zeitungen und Zeitschriften zugrunde. Als Quellenfundus dienen die *Allgemeine Musik-Zeitung*, die *Vossische Zeitung*, das *Berliner Tageblatt* und der *Berliner Börsen-Courier*. Positiv kann hierbei die vielfache Reflexion der pluralen Konzertlandschaft im Berlin der Weimarer Jahre hervorgehoben werden. Berlin verzeichnete um 1925 zahlreiche Aufführungen alter und neuer Musik. Die Berliner Tagespresse berichtete über die verschiedenen Kulturhäuser, Zeitschriften und Zeitungen äußerten sich regelmäßig über das Berliner Konzertleben, so dass auch das *Berliner Musikjahrbuch* 1926 schrieb:

> »Eine kultivierte und interessierte Hörerschaft und eine von hoher Fachkenntnis und strenger Sachlichkeit getragene Musikkritik sorgt für ein gewissenhaftes Registrieren aller wichtigen Geschehnisse. Nicht zuletzt ist dies der Grund, daß das gesamte Ausland dem Berliner Musikleben eine so bevorzugte Aufmerksamkeit widmet.«[80]

---

[77] Frank Warschauer, »Künstler und Techniker. Zur Eröffnung der Rundfunkversuchstelle an der Berliner Musikhochschule«, in: *Vossische Zeitung*, 4.5.1928. Vgl. Schenk, *Die Hochschule für Musik zu Berlin*, S. 257–272.

[78] Vgl. ebd., S. 260.

[79] Vgl. Max Butting, *Musikgeschichte, die ich miterlebte*, Berlin: Henschel, 1955, S. 181–184; sowie: Dietrich Brennecke, *Das Lebenswerk Max Buttings*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1973, S. 89.

[80] Ebel, »Vorwort«, in: *Berliner Musikjahrbuch 1926*, S. I.

Mit Veröffentlichungen und Mitherausgeberschaften in Tageszeitungen traten zudem Musikgelehrte als Spezialisten für Bereiche wie Neue-Musik-Aufführungen, z. B. Heinrich Strobel als Musikkritiker im *Berliner Börsen-Courier*, hervor.

Die umfangreicheren theoretischen wissenschaftlichen Texte, wie sie in Fachzeitschriften oder Monografien erschienen, erlauben es hingegen, aufführungsbezogene Begriffe innerhalb einer ästhetischen Positionierung genau zu spezifizieren. Grundlage der Fallstudie bilden vor allem die Zeitschriften *Die Musik*, an der namhafte Redakteure und Autoren, etwa Paul Bekker für den Bereich Neue Musik, beteiligt waren, sowie die von Hermann Scherchen u. a. herausgegebene Zeitschrift *Melos*, in der dieser, Hans Heinz Stuckenschmidt und Max Butting auch über die zunehmende Technisierung berichteten.

In den in dieser Studie untersuchten Jahrbüchern, wie dem *Berliner Musikjahrbuch* oder den Jahresberichten der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik, werden die Begriffe vor allem im institutionellen Kontext lokalisierbar. Dies gilt auch für Sammelbände wie der *Acta Musicologica. Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft.*

Zur Quellengrundlage normativeren Anspruchs zählen allgemeine und musikalische Lexika. Anhand dieser Lexika kann nachvollzogen werden, wann und wie ein Terminus endgültig in den Sprachgebrauch Eingang gefunden hat. Als Quellengrundlage dienen sowohl Musiklexika, z. B. das *Riemann Musiklexikon* (*Hugo Riemanns Musiklexikon,* 11. Auflage) von 1929 als auch allgemeine Lexika, z. B. *Meyers Lexikon* (7. Auflage) von 1924–33, das *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* (R. Eisler) von 1929 und *Der Große Brockhaus* (15. Auflage) aus den Jahren 1928–35.

Hinzu kommen einzelne Aufzeichnungen und fragmentarische, zuerst unpubliziert gebliebene Manuskripte von Musikgelehrten und Musikern. Zum Typus ›Aufzeichnung‹ gehört, dass sie auch selektiv und nach dem Tod ihres Autors veröffentlicht werden kann und mitunter durch eine persönliche Stellungnahme des Herausgebers ergänzt wird. Zu diesen wichtigen Quellen zählen z. B. die Aufzeichnungen Wilhelm Furtwänglers (1924–1954), herausgegeben 1980 von seiner Frau Elisabeth Furtwängler,[81] Manuskripte aus dem Arnold Schönberg Archiv des Arnold Schönberg

[81] Wilhelm Furtwängler, *Aufzeichnungen 1924–1954*, hrsg. von Günter Birkner und Elisabeth Furtwängler, Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1980.

Centers Wien,[82] die zu Lebzeiten des Komponisten unveröffentlicht geblieben waren, oder Aufzeichnungen, Entwürfe und Schemata Theodor W. Adornos, die Henri Lonitz 2001 zu einem Sammelband zusammenstellte.[83] Einen weiteren Quellentypus bilden die Briefe, die für die Analyse des Begriffsgebrauchs bei Paul Hindemith (Kap. I, 3.1) z. B. relevant werden.

Querverweise zu Texten auch in Berlin tätiger Autoren in außerberliner Medien helfen, den Gesamtzusammenhang zu verdeutlichen. Wichtige Dokumente auf dem Gebiet musikalischer Interpretation finden sich z. B. in Adornos Text »Drei Dirigenten«, der 1926 in der Wiener Zeitschrift *Musikblätter des Anbruch*[84] veröffentlicht wurde und auf den in dieser Arbeit an mehreren Stellen verwiesen wird, oder z. B. in Schriften in der Wiener Zeitschrift *Pult und Taktstock*, wie z. B. Adornos »Zum Problem der Reproduktion«[85] oder Schönbergs »Mechanische Musikinstrumente«[86].

Im Bereich der neuen Reproduktionstechniken werden Berliner Zeitschriften und Tageszeitungen hinzugezogen. Die Presse berichtete jeden Tag über die technischen Innovationen. Grundlage der Begriffsuntersuchung bilden hier spezielle Rubriken, wie der »Phono-Courier« des *Berliner Börsen-Courier* oder der »Funk-Spiegel« des *Berliner Tageblatts*, die über neue Techniken Auskunft gaben. Die *Vossische Zeitung* brachte Texte zu diesem Thema und der *Berliner Börsen-Courier* publizierte am 17. Februar 1928 eine eigene Beilage unter dem Titel »50 Jahre Sprechmaschine«, in der bedeutende technische Entwicklungen in Berlin festgehalten wurden. Schallplattenrezensionen wurden fester Bestandteil der Zeitungen und Zeitschriften, wie z. B. die Besprechungsreihe »Neue Schallplatten« in der Zeitschrift *Die Musik*.

---

82 Vgl. www.schoeberg.at/index.php/de/archiv/musik.

83 Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, hrsg. von Henri Lonitz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001 (Nachgelassene Schriften, Abt. 1: Fragment gebliebene Schriften, Bd. 2). Vgl. hierzu auch: Hermann Danuser, »Zur Haut ›zurückkehren‹. Zu Theodor W. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion«, in: *Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte*, hrsg. von Andreas Ballstaedt und Hans-Joachim Hinrichsen, Schliengen: Edition Argus 2008 (Kontext Musik. Publikationen der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, Bd. 1), S. 133–151.

84 Theodor W. Adorno, »Drei Dirigenten«, in: *Musikblätter des Anbruch* 7 (1926), S. 315–319; auch in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 19, S. 454–459.

85 Theodor W. Adorno, »Zum Problem der Reproduktion«, in: *Pult und Taktstock* 4 (1925), S. 51–55; auch in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 19, 2003, S. 440–444.

86 Arnold Schönberg, »Mechanische Musikinstrumente«, in: *Pult und Taktstock* 3 (1926), S. 71–75.

Kennzeichen einer Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung um 1925 ist zunächst, dass kaum neue Begriffe auftraten. Von analytischem Interesse ist somit erstens die Kontinuität und Diskontinuität in der Bedeutung einer weitergeführten Vokabel, ein zweites Charakteristikum bestand in der Pluralität der Begriffe um 1925, die einer Pluralität der Aufführungsideale entsprach. Eine Vielfalt in den künstlerischen, kompositorischen wie aufführungspraktischen Ansätzen im Bereich des klassisch-romantischen Repertoires sowie der Alten und Neuen Musik bedingte wiederum begriffliche Unterschiede innerhalb der unterschiedlichen Lager sowie deren speziellere ästhetische Betrachtung. Die Frage, was wir angesichts der unterschiedlichen Präferenzen verschiedener Autoren für bestimmte Begriffe über die Begriffsbedeutung erfahren, ist hier von besonderem Interesse.

I. 2. Erneuerungsbestrebungen

I. 2.1 Berliner Aufbruchsstimmung – die Begriffe ›gestalten‹ und ›schöpferische Interpretation‹

In Tageszeitungen, in denen um 1925 häufiger über die Aufführungen von Werken, die in einer anderen Periode komponiert worden waren, und eher selten von Neuer Musik-Aufführungen berichtet wurde, bevorzugten die Autoren die Verben ›gestalten‹ und ›interpretieren‹ bzw. ›Gestaltung‹ und ›Interpretation‹, um bestimmte Erneuerungsbestrebungen zum Ausdruck zu bringen. Aber auch Musiker, die sich der Neuen Musik zuwandten, gebrauchten den Begriff ›Gestaltung‹ im Zusammenhang mit einer Aktualisierungstendenz. Ein Streben nach sowohl demokratisch-gesellschaftlicher als auch kultureller Neugestaltung kennzeichnete die in der Einleitung dargelegte Fortschrittsdynamik in den 1920er-Jahren. Sie wurde auch deutlich anhand von Erneuerungsbestrebungen an den Konzerthäusern. Die Aufführungskultur sowohl im Bereich klassisch-romantischer Musik als auch Neuer Musik war hierbei durch eine Tendenz zur Aktualisierung gekennzeichnet. Begleitet wurde dies von einer sprachlichen Neupositionierung, die zum Teil einen gemeinsamen Wortgebrauch zwischen den verschiedenen ästhetischen Lagern erkennen lässt. Diese Begriffe, die sich auf Erneuerungsbestrebungen beziehen lassen, setzten hierbei eine kreative Teilhabe des Interpreten an der Werkgestaltung voraus, wie sie Scherchen in seinem *Lehrbuch des Dirigierens* von 1929 benannte. Kritik übte er an dem Verständnis von »Technik als Selbstzweck«, demgegenüber stehe eine »nachschaffende Phantasie«.[87] Nach der vorbereitenden Verinnerlichung des Werkes folge die »Gestaltung«, die sich aber immer auf diese Verinnerlichung als »Vorstellung« beziehen müsse:

> »Dirigieren heißt: das innen vollkommen Gehörte gleichvollendet in der Materie hörbar zu machen. Die Töne sind zu bezwingen, Dirigieren ist ihre Gestaltung; das empfindendste, verschiedenstgliedrigste, unerschöpflichste Instrument, die berauschende Menschenorgel, ist das Handwerksmittel des Dirigenten. Sie spielen kön-

[87] »Mehr als jeder andere Künstler muß der Dirigent souverän sein und sich ein Klangbild mit nachschaffender Phantasie vorstellen können. Nur wenn in ihm selbst das Werk höchste Vollendung hat, kann er daran gehen, es mittels des Orchesters Gestalt gewinnen zu lassen.« Hermann Scherchen, *Lehrbuch des Dirigierens*, Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, 1929, S. 1.

nen, heißt Magie üben; sie beherrschen, erfordert bannende Kräfte. Die aber leben nur im Brennpunkte des Ich, im Quell der Vorstellungen und Empfindungen.«[88]

Die Erneuerung artikulierte sich im Begriff ›gestalten‹ sowie in der ›schöpferischen Interpretation‹ als Mitbestimmung des Interpreten. Im Folgenden möchte ich diese Bestimmung des ›Schöpferischen‹ in der ›Interpretation‹ begrifflich näher darlegen. In diesem Zusammenhang der kreativen Mitwirkung des Interpreten sei in den folgenden beiden Belegen zunächst der Begriff ›Interpretation‹ um 1925 vorgestellt: Der Kritiker Joachim Beck schrieb, dass der Interpret die »formalen Schwächen« in der Partitur (hier bezieht sich dies auf Bruckner) »vergessen machen« kann.[89] Der »Nachschaffende« kann also durch die Kenntnis der Schwächen eines Musikstückes zu dessen Verbesserung in der Aufführung beitragen. Beck sah bei Furtwängler eine über die Komposition hinaus gesteigerte »Interpretation« verwirklicht. Davon, dass Furtwängler mittels seiner ›Interpretation‹ in der Lage war, ein Werk über dessen ursprüngliche Disposition hinaus aufzufassen und darzustellen, ging auch Heinz Pringsheim aus, der davon schrieb, dass Furtwängler in seiner »Interpretation« von Johannes Brahms' Zweiter Symphonie op. 73 im »neunten Philharmonischen Konzert« (1925) das Werk »über sich selbst hinaus zu steigern« gewusst habe.[90]

---

[88] Scherchen, *Lehrbuch des Dirigierens*, S. 3.

[89] Der zitierte Beleg (Beck), geht zudem von einer notwendigen Verbesserung wegen Mangels in der Partitur bei Bruckner aus: »Diese [Bruckners Verehrer] vergessen, daß Bruckner, so genial er in Einfall und Durchführung, doch nicht klarbewußt war, um seinem ungezügelten Musiktriebe die gemäße Form zu geben, die eben nicht mehr die klassische sein durfte, und daß sein Empfindungskomplex weder umfassend noch gestuft genug war, um weltbedeutend zu werden – daher es im Nachschaffenden besonderer Kräfte bedarf, wenn er die formalen und ideellen Schwächen vergessen machen will.« Joachim Beck, »Wilhelm Furtwängler«, in: *Die Musik* 15 (1922/23), S. 568–576, hier S. 574. Diese Art der Verbesserungsvorschläge bei der Interpretation von Bruckners Sinfonien wurden bereits zu dessen Lebzeiten artikuliert. Man betrachte hier auch die Änderungen in den verschiedenen Fassungen der 3. und 4. Sinfonie. Vgl. Rudolf Stephan »Zu Anton Bruckners 3. Sinfonie«, in: ders., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, hrsg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz u. a.: Schott, 1985, S. 70–79.

[90] »Und doch wurde auch dieses Ereignis noch weit überboten durch Furtwänglers Interpretation der zweiten Brahmssinfonie. Es ist mir allerdings zweifelhaft, ob die orthodoxen Brahminen immer ganz einverstanden mit ihm gewesen sein mögen. Denn Furtwängler scheint Brahms über sich selbst hinaus zu steigern, seinen irdischen Horizont ins Unendliche zu verrücken, das Bürgerlich-Romantische ins Kosmisch-Transzendente zu weiten. Oder hat die Brahmstradition uns das Beste des Meisters, der alles andere besser verstand als sich selbst zu interpretieren, vorenthalten?« Heinz Pringsheim, »Aus dem Berliner Musikleben«, in: *Allgemeine Musikzeitung*, 13.3.1925, S. 236.

Furtwängler galt hier als Interpret, der ohne »Willkür« ein Werk interpretiert, der aber zugleich in die Werkgestaltung eingreift, sich selbst einbringt. Dass Furtwängler eine Eigenständigkeit des Interpreten als ›schöpferischer‹ Künstler zugesprochen wurde, zeigt auch ein Beleg, in dem es hieß, Furtwänglers Annäherung an das Werk sei durch die gelungene Verbindung von »Bewußtseinskritik« und »Schöpfungsprozess« bestimmt.

Um 1925 wurde die kreative Teilhabe des Interpreten zur grundlegenden Prämisse musiktheoretischer Überlegungen. 1929 bemerkte Furtwängler selbst bezüglich so wegweisender Dirigenten wie Arturo Toscanini und Bruno Walter, dass diese in der Lage seien, dem Orchester ihren »eigenen Klang« aufzuprägen.[91]

Musiker und Musikwissenschaftler votierten für die Wichtigkeit der Aufführung im Sinne der Freiheit, was mit dem Adjektiv ›schöpferisch‹ oder ›gestalten‹ zum Ausdruck gebracht wurde. Paul Weiss schrieb in seinem Text »Über Tonalitätssinn und Gesangsunterricht«: »Es gibt keine nachschöpferische Fähigkeit ohne eine schöpferische«. Zusammenfassend bezeichnete Weiss in seiner Erörterung der künstlerischen Erarbeitung einer Komposition (hier mit dem Begriff »nachschöpferische Fähigkeit«) die Kreativität des Interpreten.[92]

Differenzierungen im Grad der Freiheit, die dem Interpreten von verschiedenen Autoren zugesprochen wurden, prägten jedoch auch einen entsprechend differenzierten Begriffsgebrauch innerhalb eines klassisch-romantischen Musikideals.

Die ›schöpferische Interpretation‹ lässt sich zunächst aus einem romantischen Interpretationsverständnis herleiten. Diese Wendung findet sich bereits Ende des 19. Jahrhunderts und meint, dass der Dirigent das Werk subjektiv innerhalb seiner eigenständigen Umsetzung deutet.[93] Der Begriff ›schöpferisch‹ erschien um 1925 aber auch in einem neuen geschichtlichen Zusammenhang in einer Zeit, da revolutionäre und demokratisierende

---

91 Furtwängler, *Aufzeichnungen 1924–1954*, S. 44.

92 »Es ist aber eine Selbstverständlichkeit, daß nur derjenige fremde Gedanken begreifen und sinnfällig interpretieren kann, der auch eigene zu bilden imstande ist: es gibt keine nachschöpferische Fähigkeit ohne eine schöpferische, und wenn sich diese auf noch so primitive Weise äußern sollte.« Paul Weiss, »Über Tonalitätssinn und Gesangsunterricht«, in: *Die Musik* 20 (1928), S. 794–806, hier S. 796.

93 Vgl. hierzu Peter Gülke »Die Verjährung der Meisterwerke. Überlegungen zu einer Theorie der musikalischen Interpretation« [1966], in: ders., *Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation*, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2006, S. 181–192, hier S. 188.

Tendenzen in der Weimarer Republik auch Demokratisierungen in Orchesterstrukturen, eine soziale Verortung der Künstler und Hochschulreformen bedeuteten.[94]

Auch bei Aufführungen Beethovenscher Werke wurde das Adjektiv ›schöpferisch‹[95] häufig benutzt.[96] In Ausführungen Hermann Aberts (1922) zeigt sich die Aufbruchsstimmung um 1925, wurde hier doch Beethovens Idee einer Musik zitiert, die die Seele ›befeuere‹ und dabei die kreativen Potenziale des Menschen wecken solle.

> »Soll es wieder Frühling werden in Deutschland, so können wir die Musik dabei nicht entbehren, Musik allerdings nicht im Sinne eines kritik- und oft genug auch empfindungslosen Hineinhamsterns von Tonwerken, in dem so manche das Wesen der musikalischen Bildung erblicken, sondern im Sinne des Beethovenschen Wortes, daß die Musik dem Menschen Feuer aus der Seele schlagen, d. h. seine eigenen schöpferischen Kräfte wecken soll.« [97]

Mit der Wendung »schöpferische Kräfte« verwies Abert auf die Tatkraft bzw. das Wirken des Interpreten. Auch Beck würdigte in seinem Text »Wilhelm Furtwängler« dessen Tatkraft anhand von dessen Dirigat Beethovenscher und Brucknerscher Symphonien, indem er den produktiven Ansatz in der ›Interpretation‹ in der Formulierung »wirkungsbewußte Geistigkeit« anerkannte. Beck artikulierte zugleich die Voraussetzung einer gelungenen Umsetzung, die sich an allgemeingültigen, dem Werk immanent eingeschriebenen Kriterien zu orientieren habe. Der »objektiven Darstellung Beethovens« entspräche Furtwängler, indem der Dirigent verstandesmäßige Deutung (»ein tief bohrender Intellekt«) und Tätigkeit, die auf eine bestimmte Wirkung zielt (»wirkungsbewußte Geistigkeit«) in

---

94 Vgl. Schenk, *Die Hochschule für Musik zu Berlin*.

95 Vgl. hierzu auch: Peter Schleuning und Martin Geck, *»Geschrieben auf Bonarparte«. Beethovens »Eroica«: Revolution, Reaktion, Rezeption*, Hamburg: Rowohlt, 1989, S. 315–325.

96 Die zahlreichen Beethoven-Aufführungen anlässlich des 100. Todesjahres Beethovens im Jahr 1927 sind hierfür ein Beispiel. Artur Schnabel spielte z. B. nun alle Klaviersonaten, der Rundfunk sendete Konzerte und Beethovens Sinfonien. Das Klingler-Quartett führte die Streichquartette Beethovens auf. Vgl. Ingeborg Allihn, *Berlin: historische Stationen des Musiklebens*, Laaber: Laaber, 1991 (Musikstädte der Welt), S. 56f.

97 Hermann Abert, »Musik und Schule«, in: *Musik und Schule*, hrsg. vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht Berlin, Leipzig: Quelle & Meyer, 1922, S. 5–20, hier S. 9.

eins fließen lässt. Eine solche Voraussetzung, um dem Werk gerecht zu werden, bezeichnete der Rezensent als »Ausdeutung«.[98]

Erstens wurde mit den Begriffen ›gestalten‹ oder ›schöpferische Interpretation‹ – ebenso wie mit dem Begriff »ausdeuten« bei Beck – die Teilhabe des Interpreten am Werk benannt, zweitens seine Tatkraft bzw. sein Wirken in den Formulierungen »schöpferische Kräfte« (Abert) oder »wirkungsbewußte Geistigkeit« (Beck) betont. Diese Tatkraft wurde eine der wichtigsten ästhetischen Prämissen der Zeit um 1925, wobei das Wirken des Interpreten in den Mittelpunkt rückte.

Beide Lager, progressive Exponenten in der Neuen Musik und traditionellere Exponenten, teilten sich in der gemeinsamen Verwendung der Begriffe ›gestalten‹ und ›schöpferisch‹ dieses Motiv, das zur Grundlage der Neugestaltung eines Werkes aus dem gegenwärtigen ästhetischen Verständnis wurde, jedoch sind die ästhetischen und vor allem politischen Stellungnahmen zu unterscheiden. Den Gedanken des tatkräftigen Wirkens artikulierten am stärksten die kommunistischen Musiker und Theoretiker der Neuen Musik. Wie in der Musik wurde auch in der Literatur und im Neuen Theater die Aktualisierung des Kunstwerks im Sinne der revolutionären Ideale nach 1918 angestrebt. Der Theaterregisseur Erwin Piscator beschrieb diesen Ansatz z. B. in seinem Aufsatz »Wie soll man heute Klassiker spielen?«[99], indem er von »die Epoche formenden Kräften« sprach.[100] Der Dichter Johannes R. Becher verwies in diesem Zusam-

---

[98] »Hier, wo Wirkung ohne Wirkungswillen ist, wo noch keine mechanistische Tendenz die Maße und die Schönheit stört, ist das Fundament der Furtwänglerschen Interpretationskunst, auf dem Ethos Beethovens, auf dem festen, ungebrochenen Rhythmus der Klassiker. […] Und doch tragen Furtwänglers Ausdeutungen ihre unverwechselbaren Merkmale, und zwar darum, weil zu der bezeichneten noch eine zweite Grundkraft tritt: ein tief bohrender Intellekt, eine wirkungsbewußte Geistigkeit, die den kernhaften Glauben, das priesterliche Musiktemperament durchdringt und wechselseitig steigert.« Beck, »Wilhelm Furtwängler«, S. 571.

[99] Johannes R. Becher, Alfons Paquet, Erwin Piscator, und Ernst Toller, »Wie soll man heute Klassiker spielen?«, in: *Berliner Börsen-Courier,* 25.12.1926 und 1.1.1927; auch in: *100 Texte zu Brecht. Materialien aus der Weimarer Republik*, hrsg. von Manfred Voigts, München: Fink, 1980, S. 309–316.

[100] »Der Regisseur kann gar nicht bloßer ›Diener am Werk‹ sein, da dieses Werk nicht etwas Starres und Endgültige ist, sondern einmal in die Welt gesetzt, mit der Zeit verwächst, Patina ansetzt und neue Bewußtseinsinhalte assimiliert. So erwächst dem Regisseur die Aufgabe, jenen Standpunkt zu finden, von dem aus er die Wurtzeln der dramatischen Schöpfungen bloßlegen kann. Dieser Standpunkt kann nicht erklügelt und nicht willkürlich gewählt werden: nur insoweit der Regisseur sich als Diener und Exponent seiner Zeit fühlt, wird es ihm

menhang der Aktualisierung auf »Gesetzmäßigkeiten«, die die Vergangenheit mit der Gegenwart verbänden.[101] Die Aktualisierung steht hier im Kontext kommunistischer Ideale, artikulierte Becher doch, dass in den Erneuerungen des proletarischen Klassentheaters der Arbeiter zu seinem Recht komme.[102]

Die aktive Teilhabe des Künstlers an der Gestaltung der Welt forderte für die Musik vor allem Hanns Eisler. In Folge der revolutionären Ereignisse im Deutschland des Jahres 1918 wurde eine neue Tatkraft deutlich, die, parallel zur Ablösung der alten herrschaftlich-monarchischen Weltordnung, eine kulturelle Mitgestaltung forderte. Die Freiheit des Künstlers wurde zur Voraussetzung für diese Umgestaltung erklärt. Im Agitprop wurde diese Forderung noch stärker durch die Verwendung der Begriffe ›singen und kämpfen‹ deutlich. Diesen Begriffen begegnen wir bei Eisler, insbesondere in seinen politischen Liedern, wo es heißt: »Auch unser Singen muß ein Kämpfen sein« [103]. Eisler, der von 1927 bis 1929 Mitglied der Agitpropgruppe ›Das Rote Sprachrohr‹ war und gemeinsam mit Bertolt Brecht neue Formen des Musiktheaters entwickelte, betonte Ende der 1920er-Jahre, dass der Arbeiter als Künstler aktiv teilhabe an der künstlerischen Formung des Werkes.[104] Der Begriff ›kämpfen‹ findet sich außer-

---

gelingen, den Standpunkt zu fixieren, den er mit den entscheidenden, das Wesen der Epoche formenden Kräften gemeinsam hat.« Ebd., S. 311.

[101] »Wir ziehen die Vergangenheit nicht heran zu dem Zweck, um uns in ihr ›interesselos‹ zu versenken, sondern um aus ihr zu lernen, das Gesetzmäßige festzustellen, das Vergangenheit und Gegenwart verbindet.« Becher weiter: »Wir können uns heute den Luxus nicht erlauben, ein Stück rein dokumentarisch, historisch-philologisch aufzuführen. Wir betrachten ein klassisches Stück nicht als ein Stück ›an sich‹«. Johannes R. Becher, in: Becher u. a., »Wie soll man heute Klassiker spielen«, in: *Berliner Börsen-Courier*, 25.12.1926 und 1.1.1927; auch in: Voigts (Hrsg.), *100 Texte zu Brecht*, S. 313f.

[102] Vgl. ebd., S. 315.

[103] Vgl. u. a. Alfred Durus, »Arbeitergesang und Agitprop«, in: *Kampfmusik* 1 (1931), H. 3, S. 4 und H. 4, S. 4; auch in: Voigts (Hrsg.), *100 Texte zu Brecht*, S. 289–293, hier S. 292, mit Verweis auf Eisler: »Die Agitpropisierung der Arbeiterchöre bedeutet: 1. Der Arbeitergesang wird nicht mehr im Sinne einer kleinbürgerlichen sogenannten ›reinen Kunst‹ ausgeübt, sondern als Wirkungsmittel der revolutionären Agitation und Propaganda.« Sowie: Albrecht Betz, *Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet*, München: edition text + kritik, 1976.

[104] »Die Arbeiterschaft, in einer der schwierigsten und kompliziertesten Periode ihrer Klassengeschichte befindlich, voller Gegensätze in den eigenen Reihen, dabei aber stehend vor der Realität, Ergreifung der Macht, nimmt wieder als grossen Verbündeten die Kunst.« Hanns Eisler, »Die Kunst als Lehrmeisterin im Klassenkampf« [1932] (Vorarbeit zum Text »Die Erbauer einer neuen Musikkultur« von 1932), in: ders., *Gesammelte Schriften 1921–1935,* hrsg. von Tobias Faßhauer und Günter Mayer, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel, 2007 (Hanns Eisler Gesamtausgabe, Serie IX, Bd. 11), S. 123–132, hier S. 131.

dem im »Arbeiterkampflied« wieder, so wie Eisler direkt auf den politischen Begriff »Klassenkampf« anspielte.[105]

Es klingt in der bisherigen Analyse bereits an, dass die Bedeutungen der Begriffe sich in den verschiedenen Lagern unterschieden: Während das Adjektiv ›schöpferisch‹ und der Begriff ›Gestaltung‹ durchaus in Texten der Musiker und Theoretiker aus dem Bereich der Neuen Musik eine Rolle spielten, zielten diese jedoch nicht auf ein romantisches Musikverständnis ab, wie es bei den Traditionalisten mit Blick auf den Begriff ›schöpferisch‹ der Fall war, sondern deuteten auf eine Erneuerung im Sinne einer Ablehnung der spätromantischen Tradition. Heinrich Strobel beschrieb entsprechend Paul Hindemith als Erneuerer angesichts der Ablösung Hindemiths von der musikalischen Spätromantik.[106]

Dass sich die Vertreter aus dem Bereich der Neuen Musik aber auch von dieser Forderung nach kreativer Teilhabe des Interpreten abgrenzten, verdeutlicht eine Abneigung gegenüber der ›schöpferischen Interpretation‹ bei Autoren und Musikern, die der musikalischen Moderne zugewandt waren.[107] Während um 1925 vielfach formuliert wurde, dass eine Aktuali-

---

[105] Z. B. »Der Klassenkampf ist die Basis, auf der allein wir musizieren können, und nur in Verbindung mit den politischen Kämpfen der Arbeiterschaft werden wir eine neue Musik schaffen.« Hanns Eisler, »Musik und Proletariat«, in: ders., *Gesammelte Schriften 1921–1935*, hrsg. von Tobias Faßhauer und Günter Mayer, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel, 2007 (Hanns Eisler Gesamtausgabe, Serie IX, Bd. 11), S. 153.

[106] »Der Musiker, den man als den übermütigen Zerstörer alles Ueberlieferten gekennzeichnet hatte, erneuert aus tiefster Verbundenheit mit dem heute reichste deutsche Musiktradition.« Heinrich Strobel, *Paul Hindemith*, Mainz: Schott, 1928 (Melosbücherei, Bd. 3), S. 10.

[107] Noch in den 1940er-Jahren wurde dies von Igor Strawinsky artikuliert. In der Übersetzung Heinrich Strobels (von 1949) von Igor Strawinskys Kapitel »De l'Exécution« seiner *Poétique musicale* lesen wir: »Jede schöpferische Manifestation drängt über ihre Grenzen hinaus.« (Vgl. die deutsche Übersetzung zu Igor Strawinskys Kapitel »De l'Exécution«, in: Strawinsky, Igor: *Musikalische Poetik* [frz., 1942], dt. Übersetzung durch Heinrich Strobel, Mainz: Schott, 1949, S. 74–78, hier S. 78.) Strawinsky kritisiert in seiner *Poétique musicale*, die er als Vorlesungsreihe zu Beginn des Zweiten Weltkrieges an der Harvard Universität in den USA hielt, den Dirigenten und referiert auf das erste Viertel des 20. Jahrhunderts, wenn er von einer »merkwürdige[n] und sonderbare[n] Art von Solisten«, die das »vorige Jahrhundert […] in seiner schweren Erbschaft bezüglich der Interpretation [hinterlassen habe]« [Ebd., S. 76.], spricht. Strawinsky spricht hier von »dem Wettstreit und der Anmaßung von Dirigenten, die fast alle nach der Diktatur über die Musik trachten«. [Ebd.] Strawinsky bevorzugte hier den Begriff ›exécution‹ – gleich einer notentreuen Umsetzung. Strobel übersetzte diesen Begriff mit ›Wiedergabe‹ oder ›Ausführung‹ bzw. Strawinskys Kapitel »De l'Exécution« mit »Über die Wiedergabe der Musik«. [Vgl. ebd., S. 74–78.] Strawinsky artikuliert mit diesen Begriffen seine Forderung der Annäherung an die notierte Vorlage: »wer nach dem verpflichtenden Titel eines Interpreten trachtet, muß vor allem eine Bedingung erfüllen: zunächst ein unfehlbarer

sierung in einer ›schöpferischen Interpretation‹ gesucht werde, lehnten andere, die auf die Autorenintention ihrer Werke setzten,[108] diese Tendenz ab. Anhand der Formulierung Becks »wo Wirkung ohne Wirkungswillen ist«[109] wird bereits die Forderung nach Zurückhaltung in der Interpretation deutlich. Eine der schöpferischen Tätigkeit als Grundprinzip entgegenstehende These vertrat z. B. Hans Pfitzner, der sich sehr deutlich zugunsten von Werktreue, d. h. der Vorstellung einer vom Komponisten ursprünglich intendierten Art und Weise der Umsetzung, entgegen Subjektivität positionierte, da er sich in *Werk und Wiedergabe* (1929) gegen eine zu starke Individualisierung in der »Wiedergabe« aussprach.

Bei Pfitzner stand der Begriff ›Wiedergabe‹ für eine Absage an die Subjektivität des Interpreten. Pfitzner benutzte die gegensätzlichen Ausdrücke das Werk »wiedergeben« und vom Werk »abgehen« – ersteres in positiver Hervorkehrung, letzteres als Abwertung. Er wiederholte die Abneigung gegenüber der eigenständigen, individuellen Umsetzung, die hier, wie bei anderen Autoren, im Begriff ›willkürlich‹ bzw. von Pfitzner als »willkürliche Änderung« bezeichnet wurde.[110] Entsprechend beurteilte Pfitzner auch die Aufführungen von »schöpferischen Interpreten« – einen Ausdruck, den er als »in jeder Munde« bezeichnete – in zahlreichen Quellen als ›willkürlich‹.

> »So hat sich denn auch auf dem von uns oben abgesteckten Gebiet ein Begriff eingebürgert, den es früher nicht gab, ›der schöpferische Interpret‹. […] man kann nicht besser in die Mitte der Sache kommen, als indem man jenen Begriff aufgreift, und an diesem einen Faden das ganze Gewebe der Gedankenlosigkeit im Urteilen und Willkür im Handeln aufzieht, das auf diesem Gebiete herrscht. […] An einem

---

Ausführender zu sein. Das Geheimnis der Vollkommenheit besteht vor allem in dem Respekt vor dem Gesetz, welches das Werk dem Ausführenden auferlegt.« [Ebd., S. 77.] Eine allzu freie Interpretation bezeichnet Strawinsky (übers. Strobel) als »Schlendrian«: »Die Sünde gegen den Geist eines Werkes beginnt immer mit der Sünde gegen den Buchstaben und führt zu jenem Schlendrian, den eine zu allen Zeiten florierende Literatur schlechtesten Geschmacks unbefangen gutheißt.« [Ebd., S. 75.]

[108] Vgl. hierzu auch Danuser, »Zur Interdependenz von Interpretation und Rezeption in der Musik«, S. 173.

[109] Vgl. Beck, »Wilhelm Furtwängler«, S. 570.

[110] »Eine jede mögliche ausübende, ausführende Tätigkeit kann nur entweder die Aufzeichnung wiedergeben oder von ihr abgehen, d. h. ihre willkürliche Änderung wiedergeben. Vom Innern des Ausübenden heraus besehen, ist der erste Fall der Wille zum Werk, der zweite der Wille gegen das Werk.« Hans Pfitzner, *Werk und Wiedergabe*, Augsburg: Filser, 1929, S. 17f.

> Geschaffenen kann nicht noch einmal der Vorgang des Schaffens bewerkstelligt werden. Der ›schöpferische Interpret‹ ist ein Widerspruch in sich selbst.«[111]

Der Begriff »schöpferisch« mit Bezug auf ›Interpretation‹ wurde bei Pfitzner völlig abgewertet. Er sah das Werk als »Aufzeichnung« und als unveränderlich an. Einen »schöpferischen Akt« gebe es nicht – dieser sei nur »Vergewaltigung und Zerstörung« des Werkes. Er sei ein Widerspruch, da er »gerade das Gegenteil des Schöpferischen« – gemeint ist das Verhältnis von Komposition und Aufzeichnung – sei.[112] Diese streng am Werk orientierte Auffassung bildete einen typischen Ansatz Pfitzners, wurde jedoch an späterer Stelle in seinem Text durch die Forderung nach Einbringung der »Persönlichkeit« des Vortragenden relativiert. Hierbei betonte Pfitzner ein romantisches Aufführungsideal und polemisiert u. a. 1940 in seiner Schrift »Über musikalische Inspiration« gegen Paul Bekker sowie anderenorts gegen Ferruccio Busonis Ansätze einer Jungen Klassizität.[113] Dahlhaus beschrieb dessen konservative Haltung entsprechend als »›Anti-Moderne‹, die sich als Antithese zum Zeitgeist verstand«.[114]

Die dargestellten Beobachtungen lassen in der Zusammenschau eine Dichotomie erkennen: Einerseits teilten verschiedene Lager die Termini ›gestalten‹ oder ›schöpferisch‹ im Sinne einer gemeinsamen Forderung nach der kreativen Teilhabe des Interpreten sowie der Aktualisierung des Werkes. Musiker Neuer Musik wie Scherchen und traditionellere Musiker wie Furtwängler verwendeten ein gleichlautendes Vokabular. Das Bestreben, die bürgerliche Aufführungskultur im Konzerthaus weiterzuführen,

---

111 Ebd.

112 »Ist sie [die Änderung, die der Wiedergebende am Werk vornimmt] aber keine Verbesserung, sondern nur eben eine Vergewaltigung und Zerstörung des Werkes, also das grade Gegenteil des Schöpferischen.« Ebd., S. 22.

113 Vgl. ebd.

114 »Strauss war für seine Zeitgenossen, die Enthusiasten ebenso wie die Gegner, der musikalische Exponent der ›Moderne‹; Pfitzner dagegen repräsentierte eine ›Neuromantik‹, die sich – auch in der Literatur – als ›Anti-Moderne‹, als Antithese zum Zeitgeist verstand.« Carl Dahlhaus, »Musikalische Moderne und Neue Musik«, in: *Melos / NZ Neue Zeitschrift für Musik* 43 bzw. 137 (1976), S. 90. Dass sowohl der konservative Pfitzner als auch der moderne Strawinsky die Werktreue bzw. die Auseinandersetzung mit der Vorlage vor dem ›Schöpferischen‹ in der ›Interpretation‹ betonten, wird durch die Tatsache, dass beide als Komponisten gleichfalls von der Autorenintention ausgingen, begründbar (Vgl. hierzu auch Danuser, *Musikalische Interpretation,* S. 35), was sich in den entsprechenden Begriffen ›exécution‹ im Französischen bei Strawinsky, in der Übersetzung als ›Ausführung‹ oder ›Wiedergabe‹ bei Strobel, ebenso wie bei Pfitzner im Begriff ›Wiedergabe‹ zeigt.

unterschied sich jedoch von einer Abkehr bei Musikern mit sozialistischen Idealen, wie z. B. Eisler, die die Musik einer breiten Hörerschaft zugänglich machen wollten. Andererseits lehnte jedoch entsprechend der Forderung nach Treue gegenüber einer einmaligen, ursprünglich intendierten Umsetzung z. B. Pfitzner diese Tendenz der kreativen Teilhabe bzw. den entsprechenden Begriff ›schöpferische Interpretation‹ ab und bevorzugte den Begriff ›Wiedergabe‹. In dieser Ablehnung des ›schöpferischen Interpreten‹ brachten Pfitzner und andere auch ihre Ablehnung der immer stärker gewordenen Autonomie, die dem Dirigenten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zugekommen sei, zum Ausdruck. Auf diese Ablehnung des Interpretationsbegriffs im Bereich der Neuen Musik wird in Kapitel 3.1 noch näher einzugehen sein.

I. 2.2 Das organische Kunstwerk

Dem um 1925 in Rezensionen häufigen Begriff ›gestalten‹ kamen neben der Idee der Aktualisierung (vgl. Kap. I, 2.1) noch weitere Konnotationen zu. Entsprechend der Ablehnung von Technik als Selbstzweck bzw. einer »notengetreuen Darstellung«[115], wie sie Wilhelm Furtwängler beispielsweise artikulierte, wurde ›gestalten‹ auch verwendet, um auf ein klassisch-romantisches Formverständnis zu verweisen. Als Analogie diente das Pflanzenwachstum. Die Analogie der Kunst zum Pflanzlichen und Keimenden entsprach in der musikalischen Realisation der Idee einer prozessualen Formung. Der Musiker formt das Werk entsprechend der harmonischen und motivischen Entwicklung, er ›gestaltet‹ es im Prozess der Hervorbringung. In der Musik wurde hierbei das klassische Formmodell der Entwicklung und Fortspinnung bedeutsam, wie es vor allem dem klassischen Sonatensatz entspricht. Heinrich Schenker beschrieb diese Entwicklungsformen in den Begriffen »Urlinie« und »Ursatz«.[116] In diesem Sinne ist auch Furtwänglers Verständnis des »Meisterwerk[s] als eine lebende in Naturfarben prangende Pflanze« zu verstehen.[117]

---

115 »Technik ist unfruchtbares Wissen. Also vor allem die notengetreue Darstellung. Diese wie die ganze ›klassische Tradition‹ gehört zum Erlernbaren.« Furtwängler, *Aufzeichnungen 1924–1954,* S. 22.

116 Vgl. Heinrich Schenker, »Der Tonwille«, 1. Jg./1. Heft, Flugblätter Verlag, 1922, S. 22–26. Vgl. hierzu u. a. auch Stephan, »Der musikalische Gedanke bei Schönberg«, S. 134.

117 Vgl. Furtwängler, *Aufzeichnungen 1924–1954*, S. 22.

»Es ist ein Unterschied, ob man ein Meisterwerk als eine lebende in Naturfarben prangende Pflanze behandelt, sie vor den Hörern wachsen und sich entfalten läßt, oder in getrocknetem Zustand, in Spiritus usw. Nicht das Sezieren ist zu vermeiden, sondern das Sezieren ohne das beständige Bewußtsein des lebendigen gewachsenen Zusammenhangs.«[118]

Diese Metapher des keimenden, wachsenden Werkes, das dem Lebendigen nahesteht, bezog sich sowohl auf die musikalische Umsetzung als auch auf das Werk selbst. In Analogie zum Leben verglich Furtwängler in seinen Aufzeichnungen auch die Symphonie mit einem »Organismus«.[119] Und Paul Hindemith schrieb noch Mitte der 1930er–Jahre, es gebe für die »formalen Bildungen ewige Gesetze«, die »aufs engste verbunden mit außermusikalischen Bewegungsabläufen« seien, wie sie im »Kosmos« oder in der »Pflanzenzelle« geschehen.[120] Bei traditionelleren Künstlern war das

---

[118] Ebd.

[119] »Eine Sinfonie von Haydn wird stets lebendig bleiben, denn sie ist ein Organismus, und wir sind Organismen.« Ebd., S. 28. Was hier für die klassisch-romantische Musik wichtig war, galt auch im Expressionismus. Ferruccio Busoni 1907 in seinem Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst: »Jedes Motiv – so will es mir scheinen – enthält wie einen Samen seinen Trieb in sich. Verschiedene Pflanzensamen treiben verschiedene Pflanzenarten, an Form, Blättern, Blüten, Früchten, Wuchs und Farben voneinander abweichend. Selbst eine und dieselbe Pflanzengattung wächst an Ausdehnung, Gestalt und Kraft, in jedem Exemplar selbständig geartet. So liegt in jedem Motiv schon seine vollgereifte Form vorbestimmt; jedes einzelne muß sich anders entfalten, doch jedes folgt darin der Notwendigkeit der ewigen Harmonie. Diese Form bleibt unzerstörbar, doch niemals sich gleich.« Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* [1906/07], Kommentierte Neuausgabe, hrsg. von Martina Weindel, Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 2001, S. 19.

[120] »Es gibt für die Melodik, Harmonik und Rhythmik und wahrscheinlich auch für die formalen Bildungen ewige Gesetze. Sie stehen nicht isoliert, sondern sind aufs engste verbunden mit außermusikalischen Bewegungsabläufen, geschehen sie im Kosmos oder in der Pflanzenzelle, in der Gestaltwerdung des Anorganischen oder in der Tätigkeit des Menschen.« Paul Hindemith, »Komposition und Kompositionsunterricht« [1933–38], in: ders., *Aufsätze, Vorträge, Reden*, hrsg. von Giselher Schubert, Mainz und Zürich: Schott und Atlantis, 1994., S. 53. Die Analogie der Kunst zur Natur ist keinesfalls neu bzw. taucht nicht erst seit den 1920er-Jahren auf, bereits im 18. Jahrhundert lassen sich solche Bezüge nachweisen, wie sie sich etwa in den Schriften Johann Wolfgang von Goethes wiederfinden, in dessen Lehre von der Metamorphose der Pflanzen. (Vgl. Olaf Breidbach, *Goethes Metamorphosenlehre*, München: Fink, 2006.) Auch bei Goethe hatte der Begriff ›Gestalt‹ in der Kunst eine Relation zu Formen der Natur. Für Goethe war die ›Gestalt‹ ein ästhetischer Wert, da, so Goethe, schön sei, was ›ganz und lebendig‹ ist. Die Kunstwerke, denen das ›Gestalthafte‹ zukomme, glichen Werken in der Natur: Goethe bezeichnete sie als »Erscheinungsform, in der sich die individuellen Keimkräfte entfaltet haben« (Vgl. W. Strube, Artikel »Gestalt« in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, hrsg. von Joachim Ritter, Basel und Stuttgart: Schwabe Verlag, 1974, Sp. 540–547, hier Sp. 543.)

Verlebendigen des Werkes in der musikalischen Aufführung im Verständnis des Werkes als ›geistig‹ oder ›seelisch‹ zu belebendes Werk begründet (vgl. auch Kapitel I, 2.3). Furtwängler schrieb über das ›organische Bilden‹ und das ›gestaltende Musizieren‹:

> »Es handelt sich für mich bei diesen großen Werken nicht so sehr um sie selbst, als um das, von dem sie zeugen, um das, was hinter ihnen steht: um die Fähigkeit organischen Bildens gesamtmenschlicher Inhalte. Diese Werke sind mir Symbol für gestaltendes Musizieren überhaupt.«[121]

Er sprach von dem Lebendigen der Werke, wenn er von der »Fähigkeit des organischen Bildens« sprach. Die tieferliegenden Inhalte der Werke (»von dem sie zeugen«) sollten von Neuem hervorgebracht werden. Diese Forderung nach Verlebendigung (›wieder lebendig werden‹) des Kunstwerkes war für Furtwängler eine zentrale Prämisse, die im Folgenden erneut mit dem Begriff ›gestalten‹ belegt wurde.

> »Wenn wir sie wirklich gestalten – heute werden sie meistens bestenfalls ›referiert‹, dann werden sie auch wieder lebendig, dann werden sie unser, dann sind sie nicht nur ›Vorbilder‹, nicht nur ›Klassiker‹, das heißt nicht nur Fremdkörper.«[122]

Hier wird die Gegenüberstellung von »gestalten« und »referieren« deutlich – also der Unterschied der kreativen Teilhabe des Interpreten (›gestalten‹) gegenüber der bloßen Darlegung des Originals (›referieren‹).

Auch Hans Pfitzner nannte in *Werk und Wiedergabe* das Wort ›verlebendigen‹ im Kontext der »Einfühlung« durch den Interpreten. Im Gegensatz zum Erneuerungsbestreben wurde mit der Wendung »das Werk getreu verlebendigen« jedoch die Annäherung an das Original gesucht.

> »Die Persönlichkeit läßt sich nicht ausschalten, und dies ist ja der Reiz jeder Wiedergabe, daß Hunderte ein Werk getreu verlebendigen können – so daß es dasselbe ist – und doch jedes anders wirkt.«[123]

---

[121] Wilhelm Furtwängler, »Die Klassiker in der Musikkrise. Rede beim fünfzigjährigen Jubiläum der Berliner Philharmonie 1932«, in: *Berliner Philharmonisches Orchester. Bilder und Texte aus seiner Geschichte*, hrsg. von Klaus Schultz, Berlin, 1984, S. 18–22, hier S. 22 (Furtwängler spezifiziert hier nicht, welche Werke er hiermit ansprach.)

[122] Ebd.

[123] Pfitzner, *Werk und Wiedergabe*, S. 126f.

Die werkgetreue Erweckung der Komposition, ihr ›verlebendigen‹, bedeutet in diesem Beispiel im Gegensatz zur Aktualisierung die Erhaltung des originalen Aufführungsmusters und seiner damaligen Ausdrucksideale. Auf eine Verlebendigung des Werkes zielten somit die unterschiedlichen ästhetischen Lager auf unterschiedlicher Ebene. Traditionalisten wie Furtwängler, der mit ›Verlebendigung‹ eine Neupositionierung des Kunstwerkes und Annäherung an dessen tiefgreifendere Inhalte bezüglich der in Kapitel I, 2.1 dargelegten Forderung nach einer subjektiven ›schöpferischen Interpretation‹ ansprach, verwendeten den Topos und orientierten sich hierbei an klassisch-romantischen Formvorstellungen (des Werkes als Organismus) und auch der konservative Pfitzner, der den Topos ›Verlebendigung‹ im Sinne einer werktreuen Wiederhervorbringung des Originals beschrieb und hierbei die ›schöpferische Interpretation‹ ausschloss, ging hierauf ein. Entsprechend unterschied sich auch das Verständnis des Werkes als Organismus, den es zu ›gestalten‹ gelte, bei Furtwängler und bei Pfitzner. Pfitzner beschrieb das Werk als »Organismus«, den man »zu belassen hat« und »dessen Leben man zu hüten hat«.[124]

Zu unterscheiden ist hier zuletzt auch der Begriff ›beleben‹, wie ihn progressive Musiker und Musiktheoretiker verwendeten, womit erneut, wie beim Begriff ›gestalten‹ (vgl. Kap. I, 2.1), die Unterschiede in den Konnotationen deutlich werden. Deutlich notierte Furtwängler seine Bedenken gegenüber politisch motivierten Erneuerungsbestrebungen und dem »Fortschritt«, indem er die Kunst als eine »Wiederholung des Schöpfungsaktes der Natur« verstand, was eine Hinwendung zur Tradition bedeutete.[125] Demgegenüber stand die Idee einer Verlebendigung in der Neuen Sachlichkeit, wie sie in Kapitel I, 2.1 mit der Idee einer Breitenwirkung in der Musik bei Hanns Eisler bereits angesprochen wurde. Die Erneuerung stand hier im Kontext einer Verankerung der Kunst in der Welt. Ähnliches galt auch für das Neue Operntheater. Bei Heinrich Strobel lesen wir (1930):

---

[124] »Das geschaffene Werk gilt – wir schreiben 1929 – nicht mehr als Schöpfung, als Geschaffenes, Bleibendes, dessen Wesen, dessen Organismus man zu belassen, zu verstehen, dessen Leben man zu hüten hat: was schwer ist. Nein, es gilt als fließende Anregung für jedes Gehirn, das sich in willkürlicher Phantasie daran ergeht, davon zehrt, sich daran vergreift, es entstellt – und diese Tätigkeit ›schaffend‹ nennt: was leicht ist. So wird das Paradoxon heute zum Erlebnis, daß Zerstören und Schaffen eins ist. Die Wiedergabe hat sich selbständig etabliert. Kennt Ihr das Märchen von Andersen: ›Der Schatten‹? Der Schatten macht den Körper, der ihn warf, zu seinem Schatten und erwürgt ihn zuletzt.« Pfitzner, *Werk und Wiedergabe*, S. 1f.

[125] »Fortschritt ist Politik und Politik verdummend. Wenn irgendwo, so ist sie in der Kunst, der Wiederholung des Schöpfungsaktes der Natur, fehl am Platz.« Vgl. Furtwängler, *Aufzeichnungen 1924–1954,* S. 28.

»Die alten Werke müssen aus unserer Erlebniswelt heraus neu geformt werden.«[126]

Als vorbildlich bezeichnete Strobel z. B. Klemperers Tätigkeit an der Berliner Kroll-Oper. Strobel bzw. Klemperer selbst beschrieb sein Wirken mit den Begriffen »Erneuerer« und »Reiniger«.[127] Der Schriftsteller Alfons Paquet beschrieb mit ähnlichen Begriffen, das Stück müsse mit dem »Atem der Zeit« »belebt« werden.[128]

Während sich ›gestalten‹ oder ›schöpferisch‹ als Interpret tätig zu sein im Zusammenhang einer Verlebendigung des Kunstwerkes aus einer anderen Periode bei traditionellen Exponenten klassisch-romantischer Musik aber auch im Expressionismus auf ein Verständnis, das das Werk selbst als etwas Organisches bzw. Formbares verstand, richtete und sich bei Pfitzner der Begriff ›beleben‹ auf die werkgetreue Wiedererweckung des Werkes bezog, verstanden Exponenten der Neuen Musik die Belebung noch stärker im Sinne einer Erneuerung und Überführung der Kunst in die gegenwärtige »Erlebniswelt«. Wie in Kapitel I, 3.1 näher darzulegen ist, verstanden progressive Musiker die Verlebendigung hierbei auch aus Perspektiven der Neuen Musik heraus.

I. 2.3 Die gesteigerte Subjektivität des Interpreten

Der erste Eintrag des Begriffs ›Interpretation‹ in einem deutschsprachigen Lexikon[129] ist in der 11. Auflage des *Hugo Riemann Musiklexikon* von 1929

---

[126] »Die großen Meisterwerke der Vergangenheit sollen gewiß lebendig erhalten werden. Dazu sind unsere historischen Ansprüche immer noch zu stark. Aber gerade das repräsentative Operntheater achtet nicht auf Lebendigerhaltung. Es konservierte alte Aufführungsstile, es konservierte Bühnengestaltung und Gestik einer versunkenen Periode. Lebendigerhaltung heißt: aktive Auseinandersetzung. Die alten Werke müssen aus unserer Erlebniswelt heraus neu geformt werden.« Heinrich Strobel, »Neues Operntheater«, in: *Die Szene* (1930), H. 3, S. 73 bis 75; auch in: Voigts (Hrsg.), *100 Texte zu Brecht*, S. 192f.

[127] »Sie [Klemperers Arbeit] zielt auf innere Erneuerung und Reinigung des Operntheaters.« Ebd.

[128] »Da erscheint auf die Dauer keine andere Darstellung möglich als eine, die alles Deklamatorische entfernt und das Stück mit dem Atem unserer Zeit belebt.« Paquet, in: Becher u. a., »Wie soll man heute Klassiker spielen?«, S. 315.

[129] *Meyers Lexikon* (7. Aufl., 1927) führt unter dem Eintrag »Interpretation« lediglich deren Bedeutung im Sinne der Rechts- und Gesetzesauslegung, nicht aber im Sinne musikalischer Aufführung als der spezifischen Art der Auslegung des Notentextes, einschließlich der entsprechenden Beispiele, an. Vgl. Artikel »Interpretation«, in: *Meyers Lexikon*, 7. Aufl., Bd. 6, Leipzig: Bibliographisches Institut, 1927, S. 511. Das *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* (1929)

nachzuweisen. Dieser soll im Folgenden näher untersucht werden. Darauf aufbauend sind die Besonderheiten dieses Begriffs um 1925 noch einmal darzustellen, wobei ein knapper Exkurs über den Begriff ›Ausdruck‹ und den musikalischen Expressionismus zum weiteren Verständnis beiträgt.

Einerseits blieben beim ersten Eintrag von ›Interpretation‹ im Riemann-Lexikon Ansätze deutlich, wie sie in den Auflagen eins bis zehn unter den Begriffen ›Ausdruck‹ und ›Vortrag‹ behandelt worden waren,[130] Außerdem scheint hier die fast mathematische Herleitung aus den Noten im Sinne der Riemannschen Theorie berücksichtigt zu sein, wie dieser sie u. a. auch in seinen *Präludien und Studien*[131] Ende des 19. Jahrhunderts artikuliert hatte. So nannte auch das *Hugo Riemann Musiklexikon* (1929) die Begriffe ›Belebung‹ und ›Ausdruck‹ im selben Kontext:

> »Als m. I. [musikalische Interpretation] kann man die Summe oder vielmehr das Ganze all der Belebungen im Vortrag eines Musikstückes bezeichnen, die im Artikel Ausdruck (s. d.) charakterisiert sind. Der Komponist hat in den Notenzeichen die lebendige Gestalt seiner Schöpfung nur andeutungsweise fixieren können; die Nachschöpfung aus diesem Notenbild heraus durch den Sänger, Spieler, Dirigenten heißt I. [Interpretation].«[132]

---

führt unter dem Stichwort »Interpretation«: »Auslegung (s. Hermeneutik), Deutung (s. d.) I. [Interpretation] ist nach Bacon Erklärung durch methodische Generalisation und Induktion (s. d.)« – ohne auf die musikpraktische Bedeutung zu verweisen. Vgl. »Interpretation«, in: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, hrsg. von Rudolf Eisler und Karl Roretz, Berlin: E. S. Mittler & Sohn, 1929. Auch im *Großen Brockhaus* (15. Aufl., 1931) kein Verweis auf die musikalische Interpretation, wo es unter »Interpretation« heißt: »(lat.), Auslegen, Erklärung, (siehe: Exegese, Hermeneutik)« und unter »Interpret«: »Erklärer, Deuter«. Vgl. *Der Große Brockhaus*, 15. Aufl., Bd. 9, Leipzig: Brockhaus, 1931, S. 179.

130 Der Begriff »Ausdruck« wurde hier bis zur 11. Auflage weitergeführt, wie er in der Auflage 7 erschien: »Ausdruck: (ital. Espressione, franz. Expression) nennt man die feinere Nuancierung im Vortrage musikalischer Kunstwerke, welche die Notenschrift nicht im einzelnen auszudrücken vermag, d. h. alle die kleinen Verlangsamungen und Beschleunigungen sowie die dynamischen Schattierungen, Akzentuationen und verschiedenartigen Tonfärbungen durch die Art des Anschlags (Klavier), Strichs (Violine), Ansatzes (Blasinstrumente, Singstimme), welche in ihrer Gesamtheit als ausdrucksvoller Vortrag bezeichnet werden.« Artikel »Ausdruck«, in: *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, 7. Aufl., Leipzig: Max Hesses Verlag, 1909, S. 68–69. Unter »Vortrag« lesen wir den Eintrag: siehe »Ausdruck«.

131 Hugo Riemann, *Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik*, 2 Bde., Leipzig: Seemann, 1895–1900. Sowie ders., *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung*, Hamburg: Rahter, 1884.

132 Artikel »Interpretation«, in: *Hugo Riemanns Musiklexikon*, 11. Aufl., bearb. v. Alfred Einstein, Berlin: Max Hesses Verlag, 1929, S. 810.

Andererseits trat erst in der 11. Auflage des *Hugo Riemann Musiklexikons* – vergleichsweise verspätet – die Prämisse einer Grundlegung der »Subjektivität des Aufführenden«[133] hinzu, die bereits in der klassisch-romantischen Musik einen Bestandteil der musikalischen Umsetzung gebildet hatte.[134] Im entsprechenden Eintrag von 1929 lesen wir:

> »Aus der Annährung an jene vom Komponisten gemeinte Idealgestalt ergibt sich die Qualität der I. [Interpretation], der Subjektivität des Aufführenden ist dabei ein ästhetisch durchaus berechtigter, freilich begrenzter Spielraum gelassen.«[135]

Alfred Einstein verwies als Bearbeiter des *Hugo Riemann Musiklexikons* von 1929 in der Formulierung »Nachschöpfung aus diesem Notenbild heraus« auf die Bestimmungen von Hugo Riemann, der um die Jahrhundertwende unter dem Begriff ›Ausdruck‹ die Gestaltung von Dynamik, Agogik, Rhythmik und Schattierungen streng aus dem Notenbild heraus darlegte. Demgegenüber standen Autoren, die nun die Annäherung an das Werk durch den Interpreten (wie sie im Riemann-Lexikon von 1929 als »Annährung an jene vom Komponisten gemeinte Idealgestalt« angesprochen wurde) und die Subjektivität des Interpreten stärker im Sinne einer Einfühlung verstanden. Das Weiterwirken romantischer Musikauffassung hat hier ebenso eine Rolle gespielt[136] wie die Schriften Wilhelm Diltheys Einfluss auf das Verständnis von ›Interpretation‹ genommen haben mögen, der 1905 in seinen *Studien zur Grundlegung der Geisteswissenschaften* die Annäherung des Lesers an den Gehalt eines literarischen Werkes mit dem Begriff »Transposition« bezeichnete. Verlebendigt werde im Akt des Verstehens nicht der reale Erlebnisvorgang im Dichter, denn das wäre ein Rückfall in einen schlichten Psychologismus, sondern der »ideale« Erlebnisvorgang.[137] Bedingung dafür ist nach Dilthey die Möglichkeit des

---

133 Ebd.

134 Vgl. hierzu auch Laure Spaltenstein, *Berlin 1830, Wien 1870, München 1910. Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 19. Jahrhundert*, Mainz: Schott, 2017.

135 Artikel »Interpretation«, in: *Hugo Riemanns Musiklexikon*, 11. Aufl., S. 810.

136 Vgl. hierzu u. a. Detlef Giese, *»Espressivo« versus »(Neue) Sachlichkeit«. Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*, Berlin: dissertation.de, 2006, S. 101–106 u. a.

137 Hans-Ulrich Lessing beschrieb Diltheys Ansatz: »Entscheidend für die höheren Formen des Verstehens ist also die Intention, einen ›Lebenszusammenhang im Gegebenen‹ zu erfassen«. Hans-Ulrich Lessing, *Wilhelm Dilthey. Eine Einführung,* Köln u. a.: Böhlau, 2011, S. 105 bis 120, hier S. 119.

»Sichhineinversetzens«.[138] Voraussetzung bleibe, dass Dichter und Interpret über einen gemeinsamen Erlebnis- bzw. Erfahrungshorizont verfügen, damit ein lyrisch objektivierter Erlebniszusammenhang neu entstehen könne.[139]

Hier schlug sich eine Anschauung nieder, wie sie Dilthey auch in seiner Verwendung des Begriffs ›Ausdruck‹ formulierte. Dilthey schrieb (1910), dass das Werk des großen religiösen Menschen, des Dichters, Entdeckers oder Philosophen immer nur der »wahre Ausdruck seines Seelenlebens«[140] sein könne. Sein Verständnis entsprach hier dem des 19. Jahrhunderts, das die Idee vom Kunstwerk als ›Ausdruck des Seelenlebens‹ bereits kannte.[141]

In dieser Vorstellung wurde der Begriff ›Ausdruck‹ auch als einer ›Sprache‹ zugehörig beschrieben, in der Gefühlsvorstellungen formuliert werden können.[142] Wilhelm Furtwängler schrieb z. B., nur dem »schärfsten und hellsten Musiker« gelinge es, »das Ausdrucksmäßige aus der Musik zu machen, nichts neben ihr herlaufen zu lassen«, ebenso wie nur dem kom-

---

138 Nach Dilthey eine »Übertragung des eigenen Selbst in einen gegebenen Inbegriff von Lebensäußerungen«, Wilhelm Dilthey, »Studien zur Grundlegung der Geisteswissenschaften« [1905], in: ders., *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften,* hrsg. von Bernhard Groethuysen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, ^{8}1992 (Gesammelte Schriften, Bd. 7), S. 3–78, zit. nach: Lessing, *Wilhelm Dilthey*, S. 119.

139 Vgl. ebd.

140 Vgl. ebd., S. 113. Rachem diagnostizierte im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* der deutschen Sprache für das beginnende 20. Jahrhundert ein allgemein (literatur-)wissenschaftliches, dem Diltheyschen Denken offenbar eng verwandtes Selbstverständnis. Vgl. Rolf Rachem, Artikel »Interpretation«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 4, hrsg. von Gerd Ueding, Tübingen: Max Niemeyer, 1998, Sp. 495–515.

141 Vgl. Lessing, *Wilhelm Dilthey*, S. 113. Über die Musik schrieb Dilthey entsprechendes über die »Charakteristik der kirchlichen Musik« (um 1900): »Thema, Melodie, Arten der Verbindung, der harmonischen Begründung usw. sind Formen, die in der Zeit ablaufen. Sie drücken Formen der seelischen Bewegung aus.« Wilhelm Dilthey, »Charakteristik der kirchlichen Musik«, in: ders., *Von deutscher Dichtung und Musik. Aus den Studien zur Geschichte des deutschen Geistes*, hrsg. von Esther von Krosigk, Saarbrücken: VDM, 2007, S. 197–200, hier S. 197. Vgl. hierzu auch Michael Batz, der im Zusammenhang von Diltheys »Charakteristik der kirchlichen Musik« von einer Entsprechung von Gemütszustand und musikalischem Ausdruck sprach: Michael Batz, *Der Rhythmus des Lebens. Zur Rolle der Musik im Werk Wilhelm Diltheys*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011 (Epistemata Philosophie, Bd. 497), S. 200f.

142 Vgl. z. B.: »Von der Musik einen bestimmten Ausdruck verlangen heißt gerade so viel, als mit dem Gefühle denken zu müssen.« Hermann Ritter, *Allgemeine illustrierte Encyklopädie der Musikgeschichte*, Bd. 1, Leipzig: Schmitz, 1901/02. Vgl. hierzu auch Kap. I, 4.1.

plettesten, mit lebendigsten Seelenkräften begabten Menschen es gelingt, die Musik überall zu dem ihr adäquaten Ausdruck zu machen«.[143]

In Berliner Tageszeitungen überwogen zahlenmäßig die Berichte über Aufführungen von Musikern, die dem klassisch-romantischen Ausdrucksideal nahestanden, jenen, die dem Bereich der Neuen Musik zuzuordnen waren. Die Kritiker bedienten sich hierbei, z. B. in Berichten zu den Auftritten der Berliner Philharmoniker, eines bekannten Vokabulars aus der klassisch-romantischen Musiktradition und verwendeten in Tageszeitungen begriffliche Fixierungen, wie die um 1925 häufig gebrauchten Adjektive ›ausdrucksvoll‹, ›temperamentvoll‹ oder ›leidenschaftlich‹.[144] Der Begriff ›Ausdruck‹ wurde in diesen Konzertkritiken zur klassisch-romantischen Musik mit jeweils spezifischen Adjektiven, z. B. ›seelisch‹ oder ›geistig‹ konnotiert. ›Beseelt‹ betraf, wie auch das häufige ›geistiger Ausdruck‹, als Zuschreibung den ausführenden Künstler, zugleich erinnert dies an die Bestimmung des Gehaltes einer Komposition als ›geistig‹ oder ›seelisch‹.

Einerseits verwiesen Begriffe wie ›beseelter Ausdruck‹ sowie ›temperamentvoller‹ und ›leidenschaftlicher Vortrag‹ auf die Mitbestimmung des Interpreten an der Gestaltung des Werkes. Andererseits spiegelte sich hierin das Verständnis der Komposition als eine ›beseelte‹ wieder, wie es bereits mit dem Begriff des ›Organismus‹ in Kapitel I, 2.2 in Bezug auf die Verlebendigung des Werkes beschrieben werden konnte.

Für die Zeit um 1925 war in den Berichten zur Musikaufführung spezifisch, dass zwar einerseits die Einfühlung beschrieben und klassisch-romantische Musiktradition somit weitergeführt wurde, andererseits mittels Begriffen wie ›schöpferisches Interpretieren‹ verstärkt auf die Subjektivität des Interpreten verwiesen wurde. Diese Tendenz prägte sich vor allem im Expressionismus aus, als sich im Unterschied zur Einfühlung des 19. Jahrhunderts der Begriff ›Interpretation‹ noch stärker an einer »Indivi-

---

143 Wilhelm Furtwängler, »Über Bach und die Interpretation Alter Musik überhaupt« [1929], in: ders., *Aufzeichnungen 1927–1954*, S. 48–53, hier S. 51.

144 Z. B. in folgender Kritik zu einem Konzert der Sopranistin Ellen Quergaard in Karlsruhe: »Zur Höhe großer Kunst erhebt sie diese gesangstechnischen Vorzüge durch einen temperamentvollen, oft geradezu von heißer Leidenschaft erfüllten Vortrag.« Anton Rudolph, »Kritik: Konzert«, in: *Die Musik* 15 (1923), S. 629.

dualform« orientierte.[145] Der Interpret brachte seine Umsetzung mit Bezug auf das eigene innere Erleben zur Geltung.

In der expressionistischen Musik wurde zudem die Forderung einer Anpassung an eine vom Komponisten intendierte Klangvorstellung bedeutsam, wie sie z. B. Arnold Schönberg explizit einforderte. Schönberg setzte sich hier mit der Frage auseinander, ob Aufführung und Werk unablöslich zusammengehören und befand skeptisch, die Aufführung stehe nicht in notwendigem Bezug zum Werk:

> »Sind Aufführungen überhaupt notwendig? Nicht der Komponist, nur das Publikum braucht sie.«[146]

Die expressionistische Darstellung pendelte zwischen subjektiver Kundgabe und der von Komponisten wie Schönberg hervorgehobenen Autorenintention. Diese Divergenz beschreibt der Pianisten Eduard Erdmann. Er unterschied zunächst zwei einander entgegengesetzte Grundtendenzen: einen »artistisch-koloristischen« Stil, den er z. B. Debussys Werken zuschrieb und bei dem die »Wirkung« wichtig bleibe, und einen »poselosen« Stil, den er Schönbergs Œuvre und dem Expressionismus attestierte, wo ein »Festhalten am ersten Ergebnis des Schöpferwillens« wichtig werde bzw. die »klangliche äußere Erscheinung nur Kompromiß mit der Außenwelt und nicht ein Selbstzweck« sei.[147] Dass Erdmann allerdings auch die expressive Kundgabe des Musikers in der Aufführung expressionistischer Kunstwerke ansprach, in der das interpretierende Individuum als Einzelner in seiner Stellung hervortrat – wie er es hier mit dem Begriff ›gestalten‹

---

[145] Reinhard Kapp konstatierte in diesem Zusammenhang, dass »das Werk zum einzigartigen Ausdruck des Individuums in seiner Individualität« geworden sei. Vgl. Reinhard Kapp, »Zur Geschichte des musikalischen Ausdrucks«, in: *Beiträge zur Interpretationsästhetik und zur Hermeneutik-Diskussion*, hrsg. von Claus Bockmaier, Laaber: Laaber, 2009, S. 143–179, hier S. 170.

[146] Arnold Schönberg, »Zur Vortragslehre« (1923/24), »For a treatise in performance«, abgedr. in: *Arnold Schönberg, Style and Idea*, hg. v. Leonard Stein, London 1984, S. 319.

[147] »Auf diese Poselosigkeit [des zweitgenannten Stils], dieses Festhalten am ersten Ergebnis des Schöpferwillens zielt letzten Endes die aus dem Schönbergkreise so hartnäckig und rücksichtslos ausgesprochene Forderung der künstlerischen Ehrlichkeit. […] Am Ende dieser Richtung, welcher, im Gegensatz zur ersterwähnten, die klangliche äußere Erscheinung gewissermaßen nur Kompromiß mit der Außenwelt und nicht ein Selbstzweck ist, sehen wir Schönberg und seinen Kreis. Diesen zwei entgegengesetzten Tendenzen (die auf Wirkung gestellte artisisch-koloristische gegenüber der im engeren Sinne expressionistischen) entsprechen auch die an den Interpreten zu stellenden Anforderungen.« Eduard Erdmann, »Moderne Klaviermusik« [1920], in: *Begegnungen mit Eduard Erdmann*, hrsg. von Christof Bitter und Manfred Schlösser, Darmstadt: Agora, 1972, S. 229f.

umschrieb –, zeigt zugleich deutlich die Spannung zwischen der Annäherung an die Intention des Komponisten und der Subjektivität des Interpreten. Im Verb ›gestalten‹ sowie den Bestimmungen eines ›selbstgestaltenden, aktiven und schöpferischen Interpreten‹, wie sie sich in den Schriften von Eduard Erdmann (1920) auch mit Bezug auf den musikalischen Expressionismus finden, drückt sich die in Kapitel I, 2.1 mit diesen Begriffen benannte Aktualisierungstendenz aus: Der Interpret ließ seine persönliche Deutung in die musikalische Umsetzung einfließen bzw. formte das Werk selbstständig. Gleichzeitig blieb aber für Erdmann die »Ausdrucksbetonung« sowie die »nachschaffende Identifizierung des Interpreten mit dem Komponisten«[148] wichtig.[149]

Im Vergleich mit den Berichten in Berliner Tageszeitungen zeigt sich, dass das klassisch-romantische Erbe um 1925 fortwirkte.[150] Wie Erdmanns Aussage belegt, wurde die expressive Teilhabe des Musikers gesteigert, hebt er doch die Subjektivität mit den Begriffen ›selbstgestaltend‹ oder

---

[148] »Das Intime einer Nur-Ausdrucksbetonung kommt hier zu seiner reinstmöglichen Lösung, durch das Solistische des Instruments unterstrichen und durch die nachschaffende Identifizierung des Interpreten mit dem Komponisten gewährleistet.« Ebd.

[149] »Die erste [artistisch-koloristische Herangehensweise] appelliert an den anpassungsfähigen, kultivierten, in seiner Einstellung zum Kunstwerk eher passiven Virtuosen, während die andere [die expressionistische Herangehensweise] im Wesentlichen einen selbstgestaltenden, aktiven und schöpferischen Interpreten verlangt. Schönbergs Klavierwerke restlos wiedergeben kann letzten Endes doch nur ein Schaffender, der beim Spielen der Stücke, gewissermaßen von Neuem gestaltend, sie zum zweiten Male komponiert.« Ebd.

[150] Auf den Zusammenhang zwischen aufführungsbezogenen Begriffen wie ›Interpretation‹ oder ›Vortrag‹ und klassisch-romantischen Ausdruckswerten wie ›ausdrucksvoll‹ oder ›espressivo‹ sowie dem Anteil, den die subjektive Teilhabe des Interpreten innerhalb seiner expressiven Kundgabe hat, haben zahlreiche Musikwissenschaftler, darunter Hermann Danuser und Detlef Giese, längst verwiesen. (Vgl. Hermann Danuser, »Abschied vom Espressivo? Zu Paul Hindemiths Vortragsstil in den zwanziger Jahren«, in: *Über Hindemith. Aufsätze zu Werk, Ästhetik und Interpretation*, hrsg. von Susanne Schall und Luitgard Schader, Mainz u. a.: Schott, 1996, S. 106–120, hier S. 108–111; sowie Giese, *»Espressivo« versus »(Neue) Sachlichkeit«*, S. 102f. und 315f.) Giese betont: Im Unterschied zum 19. Jahrhundert gelte für die expressionistische Musik, dass beim »empfindsamen Ausdrucksverhalten« verstärkt »Wert auf die effektvolle Übermittlung jener expressiven Gehalte [gelegt werden soll], die der Musik innewohnen«. (Vgl. ebd., S. 102f.) Hermann Danuser verweist hier auf ein neues Moment: Hier steigerte sich das Ausdrucksideal des 19. Jahrhunderts und wandelte sich im Expressionismus, innerhalb dessen es eine »gleichsam verabsolutierte, qualitativ neuartige Geltung erlangte«. Vgl. Danuser, »Abschied vom Espressivo?«, S. 112. Sowie vgl. ders., »Espressivo‹, Vortragsbezeichnung und Ausdrucksästhetik in der Musik des 19. Jahrhunderts und frühen 20. Jahrhunderts«, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 14./15. September 1985, S. 67–68.

›schöpferischer Interpret‹ hervor. Auch Furtwängler bediente sich dieser Begriffe (vgl. Kap. I, 2.1–2.2).

Auch in Lexika wurde die subjektive Teilhabe – ohne hier konkret auf den Expressionismus bezogen zu sein – dem Begriff ›Ausdruck‹ zugeschrieben. Im *Großen Herder* von 1931 wird unter »Ausdruck« z. B. auf das »künstlerische Empfinden des Vortragenden« verwiesen:

> »Ausdruck, 2) In der Musik: der sinnvolle (ausdrucksvolle) Vortrag eines Musikstückes richtet sich nach dem künstler. Empfinden des Vortragenden u. dem besonderen Charakter des Tonstückes.«[151]

Resümieren lässt sich an dieser Stelle, dass mit Vokabeln wie ›ausdrucksvoll‹ in Zeitungsberichten auf das Ausdrucksideal der »Einfühlung« Bezug genommen wurde. Zudem wiesen Musiktheoretiker aber häufiger auf die gesteigerte Subjektivität des Interpreten hin.[152]

---

[151] Artikel »Ausdruck« in: *Der Große Herder*, 4. Aufl., Bd. 1, Freiburg i. Br.: Herder, 1931, Sp. 1229.

[152] Bereits im Expressionismus war es vermehrt um die Kundgabe der expressiven Gehalte eines Werkes durch das interpretierende Subjekt gegangen. Auf das unmittelbare Ausdrucksempfinden, wie es für die Komposition im Expressionismus bereits zuvor beschrieben worden war, etwa indem Ferruccio Busoni davon sprach, dass »was in der Seele des Menschen [vorgeht], das Unsichtbare und Unhörbare, […] die Musik verständlich machen [soll]«, (Busoni schrieb hier in Analogie zur ›Seele‹ über die expressionistische Theatermusik folgendes: »Was in der Seele des Menschen […] vorgeht, das Unsichtbare und Unhörbare, das soll die Musik verständlich machen.« Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, S. 16) nahm die musikalische Umsetzung Bezug in einem unmittelbaren Ausdrucksempfinden des interpretierenden Subjekts, bei der dennoch die Autorenintention des Komponisten als vorrangig angesehen wurde.

I. 3 Neupositionierung und Rekonstruktion

I. 3.1 Die Ablehnung des Interpretationsbegriffs im Bereich der Neuen Musik

In der Neuen Musik zeichnete sich mit der kompositorischen Hinwendung zu neuen musikalischen Formen eine Abkehr vom klassisch-romantischen Erbe ab, z. B. bei Paul Hindemith in der Hinwendung zu Symmetrie und Form[153] oder bei Arnold Schönberg in der Dodekaphonie. Auch Paul Bekker beschrieb die kompositorischen Neuerungen in »Was ist ›Neue‹ Musik?« (1923) dahingehend, dass die romantische Musik das Gefühl vor der Form betone, die Neue Musik, zu deren Komponisten er Ferruccio Busoni, Arnold Schönberg und Igor Strawinsky zählte, hingegen zur Form als beherrschender Kraft zurückstrebe.[154] Dem entsprachen die Wahl der aufführungsbezogenen Begriffe und neue Ausdruckswerte in der musikalischen Umsetzung.[155] Zwar traten im Bereich der Neuen Musik zunächst keine neuen aufführungsbezogenen Begriffe auf, jedoch wurden bisherige Begriffe wie ›Vortrag‹ oder ›Gestaltung‹ neu, entsprechend ihrer Funktion zur Darlegung der neuen kompositorischen Formen konnotiert. Insgesamt ist bei den Musikern und Theoretikern aus dem Bereich der Neuen Musik eine Abkehr vom Interpretationsbegriff zu beobachten.

Dass sich Ausdruckswerte in der Aufführung der Neuen Musik ab 1920 veränderten, zeigt zunächst ein Blick auf die Komposition und Aufführung betreffende Wende bei Ferruccio Busoni um 1920. Busoni forderte z. B. innerhalb des neuen Klavierstils der ›Jungen Klassizität‹ eine klare und »demonstrative«[156] Umsetzung der musikalischen Vorlage. Diese Hinwen-

---

153 Vgl. *Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text*, hrsg. von Andres Briner, Dieter Rexroth und Giselher Schubert, Mainz: Schott, 1988, S. 40–59, hier S. 50f.

154 Paul Bekker, »Was ist ›Neue‹ Musik« [1923], in: ders., *Organische und mechanische Musik*, Stuttgart u. a.: Deutsche Verlags-Anstalt, 1928, S. 1–24, hier S. 11 und 14.

155 Dass es sich aber auch im Bereich der Objektivierung in der Neuen Musik dennoch um »Ausdruckswerte« handelt, beschrieb Schönberg: »Ist es dann heute also schlimmer, wenn man sachliche, gewollt-ausdruckslose Musik als musikantisch, frisch, unbeschwert, unromantisch bezeichnet, was im Grunde alles Ausdruckswerte sind?« Arnold Schönberg, »Zur Frage des modernen Kompositionsunterrichtes«, in: *Deutsche Tonkünstler-Zeitung* 27 (1929), S. 695f.

156 Vgl. die Briefe Busonis an Edith Andreae, zit. in: Ficarella, Anna: »Busonis Rückkehr nach Berlin im Zeichen der Jungen Klassizität: ›Verkleidung‹ einer Idee«, in: *Busoni in Berlin. Facetten*

dung zur Klarheit in der Aufführung vollzog Busoni ebenso in seinem kompositorischen Neuansatz. Busoni beschrieb diesen als »Entsagung gegenüber dem Subjektivismus« bzw. als »Weg zur Objektivität« in der Komposition, auf dem das »Zurücktreten des Autors gegenüber dem Werke« Bedeutung erlangt.[157] Busoni verstand Musik in diesem Zusammenhang als absolute Musik, die nicht beschreiben solle.[158] Die Korrelation von neuen Ausdruckswerten und neuer kompositorischer Form umschrieb Busoni mit dem Begriff ›Konstruktion‹. Die »Konstruktion« bestimmte die musikalische Umsetzung, wobei sich Formeln wie »Seufzen«, »Anlaufnehmen«, »Wiederholen«, »Luftpausen« oder die »Temperamentsgebärde« erst zweitrangig der kompositorischen Struktur unterordneten.[159]

Eine ähnliche Prämisse der Unterordnung des Gefühls unter die musikalische Struktur in der musikalischen Umsetzung zeichnete sich bei Hermann Scherchen ab, der in seinem *Lehrbuch des Dirigierens* von 1929 die Hinwendung zum kompositorischen Material in der musikalischen Umsetzung forderte. Scherchen verwies zunächst auf eine Prämisse der künstlerischen Gestaltung, die der Annäherung an das Werk dient, und schrieb, der Künstler werde in seiner Aufgabe zum ›Mittler‹.[160] Der Dirigent – als

---

eines kosmopolitischen Komponisten, hrsg. von Hyesu Shin und Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner, 2004, S. 177–192, hier S. 181.

157 »Ein Drittes – nicht minder Wichtiges – ist die Abstreifung des ›Sinnlichen‹ und die Entsagung gegenüber dem Subjektivismus, (der Weg zur Objektivität – das Zurücktreten des Autors gegenüber dem Werke – ein reinigender Weg, ein harter Gang, eine Feuer- und Wasserpobe),« Ferruccio Busoni, »Junge Klassizität« [1920], in: ders., *Von der Einheit der Musik. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin: Max Hesses Verlag, 1922, S. 275–279, hier S. 278.

158 Es bedeute, »einer Kunst nicht die Aufgaben zuerteilen, die außer ihrer Natur liegen (Beispielweise in der Musik: die Beschreibung.)« Ebd., S. 279. Vgl. auch: Herbert Tiaden, »Junge Klassizität«, in: *Die Musik* 15 (1923), S. 576–580, hier S. 580: »Wenn ein inneres Streben nach abgerundeter Schönheit nach Harmonie und absoluter Musik auch allzu selten ist, so dürfen wir junge in der Erscheinung Busonis einen bewußten Schöpfer klassischer Gedanken erkennen, einen Anreger im Streben nach absoluter Kunst.«

159 »Die ›Hysterik‹ stützt sich auf kurze unzusammenhängende Formeln des Seufzens, des Anlaufnehmens, der eigensinnigen Wiederholung von einem oder mehreren Tönen, des Verklingens, des Anschlagens höchster Höhe und tiefester Tiefe, der Luftpausen und des Häufens verschiedener Rhythmen innerhalb eines Taktes: Alles brauchbare Ausdrucksmittel, sofern sie innerhalb einer Konstruktion ihren Platz angewiesen bekommen. Die ›Temperament-Gebärde‹ äußert sich vorzüglich im Orchestersatz, dem eine Schein-Polyphonie noch mehr Unruhe aufdrückt.« Brief Busonis an Edith Andreae, in: Ficarella, »Busonis Rückkehr nach Berlin im Zeichen der Jungen Klassizität«, S. 178f.

160 Dies bildete zunächst eine aus dem 19. Jahrhundert übernommene Beschreibung. Vgl. hierzu auch Spaltenstein*, Berlin 1830, Wien 1870, München 1910,* Kap. 3.2 u. a.

»aufnehmendes Gefäß« und »verströmender Inhalt«[161] – wird hier zum Diener des Werks bzw. zum Diener der Intention des Komponisten. Der Unterschied zum Verständnis der Ausdrucksmusik des 19. Jahrhunderts war jedoch eine Tendenz zur Aktualisierung des Werkes, die die musikalische Umsetzung aus dem gegenwärtigen Standpunkt der Neuen Musik herleitete. Entsprechend beschrieb Theodor W. Adorno in seinem Text »Drei Dirigenten« (1926) Scherchen als einen »neuen Typus des Dirigenten«: sein Dirigieren sei »fundiert in Erkenntnis der Aktualität«.[162] Nicht die »zuschauerhafte« Perspektive des »Historikers«, sondern die »geschichtliche Erkenntnis«, »die den Stand der Wahrheit in Werken ermißt und zu reproduzieren trachtet«, sei Scherchens Ansatz.[163]

In Analogie zu Busonis Begriff der ›Konstruktion‹ beabsichtigte Scherchen die Verlebendigung bzw. die Hervorbringung des Werkes ausgehend vom musikalischen Material. Für Scherchen war die Musik als Klang bzw. Form der Träger der durch sie übermittelbaren Gefühle. Um die Musik als formale Tatsache gleichzeitig als Codierung von Affekten zu beschreiben, nannte Scherchen ein Beispiel, in welchem er zunächst das Komponieren dieser Codierung als Vorgang beschrieb.[164] Die kompositorische Abstraktion in einen Begriff bzw. eine Note wurde jedoch nachfolgend vom Musiker als Herausforderung für ihre Rückverwandlung rein aus dem Begriff verstanden.[165] In der Erläuterung zu Abstraktion und Konkretion

---

[161] »Das Ich muß ausstrahlen, was es als Musik empfing, strahlend muß es zum Klang der Menschenorgel werden: nur wer in Reinheit solche Mittlerschaft vollzieht, aufnehmendes Gefäß ist und verströmender Inhalt, das Werk in sich nicht verringert und die darstellende Materie zur Höhe des Werkes zwingt, ist würdig des Namens eines Dirigenten.« Scherchen, *Lehrbuch des Dirigierens*, S. 3f.

[162] Adorno, »Drei Dirigenten«, S. 455.

[163] Ebd.

[164] »Und hier greifen die beiden zeitlichen Künste ein: Musik und (Schauspielkunst im) Drama. Ihre Aufgabe ist, fortwährend das Abstrakte zu konkretisieren: das, was im Komponisten, im Dichter selbst Abstraktion von der Seinsgrundlage war, was in seinem Schaffen im nur vorgestellten Kunstwerk ohne Körper und Gefühl erhalten blieb, in eine mit den Sinnen, mit dem Herzen wahrnehmbare, fühlbare Wirklichkeit von Blut und Fleisch umzuschaffen, zurückzuverwandeln in die ganze menschliche Existenzweise.« Hermann Scherchen, »Grundsatzpapier zur Arbeitstagung in Straßburg, Berlin 13. April 1933«, Bl. 1–4, Akademie der Künste (Berlin), Hermann Scherchen-Archiv, 17/74/640, Mappe 6; abgebildet in: *Hermann Scherchen 1891–1966. Ein Lesebuch* (Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin, 31. August – 19. Oktober 1986), hrsg. von Hansjörg Pauli und Dagmar Wünsche, Berlin: Edition Hentrich, 1986, S. 27–30, hier S. 29.

[165] »[…] dass diese beiden Künste [Musik und Drama] richtig vollziehen heißt, die für den heutigen europäischen Menschen wichtigste Funktion zu üben, die er nur hier, an ihnen üben

wird deutlich, dass auch Scherchen – wie Busoni – die absolute Musik als Ausgangspunkt für jedwede »Vorstellung« von Ideen und Inhalt beschrieb. Töne sind der Begriff dieser Ideen. Geschichtlich prägte sich diese Idee ein und ihre Rückverwandlung erfolgte mittels der Töne. In dieser Rückverwandlung des Begriffs, d. h. im Ertönen der Noten selbst, werden die in ihm codierten Affekte wiederum beschreibbar.[166] Scherchen forderte hierbei eine Versinnbildlichung der Partitur, wobei diese selbst bloß die Abstraktion der Affekte darstellte, nicht aber die Affekte als ersten Ausgangspunkt der musikalischen »Darstellung« benutzte. Er erkannte die Möglichkeit der Verlebendigung der »affektiven Reize«, die ein Komponist seiner Komposition eingeschrieben habe, durch ihre »Rückerweckung«. Ausgangspunkt bleibe aber die Musik selbst (auch in ihrer »Vorstellung« und als »akustisches Phänomen«).[167]

Im Folgenden seien weitere Texte angeführt, die in diese Richtung einer absoluten Musikauffassung weisen. Wie bei Ferruccio Busoni, der ebenso die ›absolute Musik‹ als Ausgangspunkt wählte, begegnet uns bei Theodor W. Adorno in seiner Beschreibung von Scherchens Tätigkeit als Dirigent der Begriff ›Konstruktion‹. Adorno diagnostizierte entsprechend der sachlichen, die Ausdrucksästhetik ablehnenden Herangehensweise Scherchens, in seiner Beschreibung von Scherchens Aufführung von Mahlers Neunter Symphonie eine Unterscheidung in »Ausdruck« und »Konstruktion«, die er für das entsprechende Werk forderte. Die Idee der konstruktiven Erhellung der Werke leite Scherchen, so Adorno. Wo zuvor in der romantischen Musik »Ausdruck« und »Konstruktion« zusammenfielen, zeigte Adorno anhand des Beispiels Scherchens, wie die Betonung der »Konstruktion«

---

kann: die Rückverwandlung von Abstrahiertem zu Konkretem, die Versinnlichung von Vorgestelltem, Gedachtem, die zu Fleisch-und-Blut-Verwandlung von Ideen!« Ebd., S. 28.

166 Im »Grundsatzpapier« spezifizierte Scherchen später selbst, dass bei der musikalischen Umsetzung Kenntnis Voraussetzung sei, die auf objektiven Maßstäben beruhe. Eine sachliche Fassung war dabei der Ausgangspunkt für Scherchen, anhand welcher der Interpret »Musik als rein akustisches Phänomen« entgegen einer »Ausdrucksästhetik« zu verstehen habe. Vgl. ebd.

167»Alle affektiven Reize, alle psychologischen Bedingtheiten, der Kulturkreis, die Lebensbedingungen des Menschen, dessen Musik ich zum Erklingen bringen will, gehen mich gar nichts an; ich habe nur Töne vor mir, von ihm geordnet zum Nacheinander (Melodie) oder zur Gleichzeitigkeit (Harmonie). Daß diese Tonhöhen aber so geordnet wurden, zu dieser Melodie oder zu diesen Akkorden, das ist die Wirkung eben der verschiedenen schöpferischen Menschen, die diese Ordnung vollzogen: Beethoven, Bach, Wagner, Strawinsky. Sie haben mir nichts hinterlassen als diese äußerste ›Abstraktion‹ ihres Lebens: Melodien, Akkorde; keine Angaben darüber, welche Gefühle sie damals gerade gehabt haben, welche Willensabsichten ihr Leben führten, welche Erschütterungen die sie umgebende Welt und ihr eigenes Dasein aufrüttelten.« Ebd., S. 27.

das Werk erschließt. Indem Scherchen in Mahlers Andante die »Konstruktion« vor der »Expression« aufdecke, führe Scherchens »Direktionsweise ins Zentrum der geschichtsphilosophischen Problematik der Werke, ohne die Werke abstrakter zu attackieren, als notwendig ist«[168].

Die Herangehensweise Scherchens, der das kompositorische Material als oberste Grundlage der Umsetzung erachtete, sowie Adornos und Busonis Begriffswahl der ›Konstruktion‹ verwiesen auf eine Hinwendung zur neuen kompositorischen Form. Diese Hinwendung zur musikalischen Struktur lässt sich auch bei Arnold Schönberg in Bezug auf die musikalische Umsetzung von zwölftonalen Werken (ab 1923) erkennen.[169] Die musikalische Struktur seiner Musik wurde hier zum Ausgangspunkt der Bestimmung des Begriffs ›Vortrag‹. Im Unterschied zu den entsprechenden Begriffen bei Busoni, Scherchen und Adorno bezog Schönberg seinen Begriff ›Vortrag‹ zunächst rein auf die Umsetzung der eigenen, neuen Stücke, übertrug ihn in dieser Vorrangstellung aber nicht auf die Aufführung der Stücke, die in der Vergangenheit komponiert worden waren, – anders als dies bei Adornos Begriff ›Konstruktion‹, mit Verweis auf Scherchens Aufführung von Mahlers neunter Symphonie z. B., der Fall war.

Schönberg knüpfte mit seiner Verwendung des Begriffs ›Vortrag‹ an eine bestehende Bedeutung an, wie sie sich bereits im 18. und 19. Jahrhundert ausgebildet hatte.[170] Die Bedeutung von ›Vortrag‹ nach 1923 bei Schönberg ist des Weiteren aber auch im Kontext des entsprechenden Strukturdenkens in der Zwölftonmethode näher zu verstehen. Die tonalen Folgen haben ihre Gesetzmäßigkeit zugunsten der Formprinzipien der dodekaphonen Reihenstruktur aufgegeben, was zugleich die Abkehr vom Verständnis des Kunstwerks in Analogie zu dem zu verlebendigenden Organismus (vgl. Kap. I, 2.2) bei Schönberg bedeutete. Nicht mehr die Dur-

---

168 Seine Hervorkehrung der »Konstruktion« des Andantes von Mahlers Neunter spräche für den Dirigenten: »weil der Anspruch romantischer Musik, Ausdruck und Konstruktion unabtrennbar organisch zu verschließen, vor radikaler Erkenntnis zunichte ward, während er in der zeitnahen Musik Mahlers Leben noch hat.« »Ausdruck« in der noch nahen Vergangenheit werde, wie in Mahlers Symphonie, noch fassbar in der Hervorkehrung der »Konstruktion«. Adorno, »Drei Dirigenten«, S. 456f.

169 Bei Schönberg wurde in seiner dritten, dodekaphonen Periode (ab 1923) nun der »Wunsch nach einheitlich durchgestalteter großer Form« bedeutend. Vgl. Stephan, »Der musikalische Gedanke bei Schönberg«, S. 130.

170 Vgl. Spaltenstein, *Berlin 1830, Wien 1870, München 1910*, 2017; sowie vgl. Jacob Langelohs Studie (i. V.)

Moll-Tonalität und die motivische Entwicklung, sondern ein neues Formprinzip der Reihenkonstruktion bestimmte nun auch den Begriff ›Vortrag‹. Schönberg umschrieb diese Organisation des Werkes durch die Reihe mit dem Begriff ›musikalischer Gedanke‹. Diesen Begriff bezog er sowohl auf Teile als auch auf das Ganze eines Werkes.[171] Vom ausführenden Musiker verlangte Schönberg nun, die Komposition innerhalb ihrer neuen Struktur, d. h. den ›musikalischen Gedanken‹, durch das Mittel des ›Vortrags‹ verständlich zu machen.[172] Die wichtige Stellung, die dem ›Vortrag‹ hierbei zukam, wird anhand der folgenden Aussage Schönbergs deutlich:

> »Denn ohne Vortrag wäre Musik oft so unverständlich wie ein Telegramm, bei welchem aus Sparsamkeit manche überflüssigen Worte und alle Interpunktion, alles Trennende, alles Gliedernde weggelassen ist.«[173]

Der Vortrag kann z. B. helfen, die kompositorischen Formen »Gegensatz« und »Neubildung« als »abweichenden Eindruck« unterstützend darzulegen.[174] Deutlich artikulierte Schönberg auch die Zusammenhänge von ›Vortrag‹ und Phrase sowie der kompositorischen Formen Motiv und Thema.[175] Als »Element des Vortrags« gelte die »Phrase«. Das »Motiv«

---

171 Vgl. Arnold Schönberg, »Probleme der Harmonie« [1927], zit. nach: Stephan, »Der musikalische Gedanke bei Schönberg«, S. 133. Schönberg benannte entsprechend in »Neue und veraltete Musik, Stil und Gedanke«: »In seiner weitesten Bedeutung wird der Begriff Gedanke als Synonym für Thema, Melodie, Phrase oder Motiv gebraucht.« In: Schönberg, *Stil und Gedanke,* Leipzig: Reclam, 1989, S. 84–98, hier S. 96.

172 »[…] – Vielleicht ist hiermit schon angedeutet, dass der Vortrag auch ein Teil der Aufgaben der Gedankendarstellung ist.« vgl. Arnold Schönberg, »Der musikalische Gedanke; seine Darstellung und Durchführung« [5. Juni – Oktober 1936], Manuskript, Arnold Schönberg Center (Wien), ASC T65.03.

173 Ebd.

174 »Gegensatz und Neubildung sind von der Grundgestalt meist ziemlich fernliegende Formen. Insbesondere soweit sie den besonders abweichenden Eindruck nicht hervorrufen durch äußere Mittel, wie Vortrag, Dynamik etc., von denen sie allerdings meist unterstützt werden.« Ebd.

175 »[…] im Augenblick, wo man ein Thema von verschiedenen Instrumenten vortragen lässt, ist man gezwungen den Vortrag, die Phrasierung, die Dynamik zu ändern. Sicherlich kann man nicht sagen, dass der Gedanke dann ein anderer ist. Aber dass eine andere Farbe, andere Stricharten, andere Phrasierung, andere Dynamik sehr leicht ein anderes Stadium des Gedankens darstellen: diese Möglichkeit ist keineswegs ohne weiteres auszuschließen; aber es lässt sich behaupten, ein Komponist mit Formgefühl werde dergleichen nicht tun, ohne es, wenn auch unbewusst, im Aufbau zu berücksichtigen.« Arnold Schönberg, »Instrumentation« [1. November 1923], Manuskript, Arnold Schönberg Center (Wien), ASC T35.23.

hingegen sei »unabhängig vom Vortrag« auch »abstrakt« zu denken.[176] Das »Thema« wiederum sei eine »durch Charakter und Vortrag, Zusammenhänge und Gegensätze fest verbundene Aneinanderreihung und Gegenüberstellung von Formen des Grundmotivs«[177].

Zu den Mitteln des ›Vortrags‹ zählte Schönberg Dynamik, Tempo und Klang. Der Vortrag lässt somit »Veränderungen« zu, wie Schönberg 1926 schrieb.[178]

Die Bestimmung der Mittel Dynamik, Tempo und Klang für den Begriff ›Vortrag‹, wie ihn Schönberg verwendete,[179] entsprach zunächst auch der Bestimmung des Begriffs ›Vortrag‹ – wie ihn die 1. bis 10. Auflage des *Riemann Musiklexikons* führte, der im Lexikon lediglich durch das Mittel Agogik erweitert wurde (vgl. Kap. I, 2.3). Berücksichtigung findet das Lexikon an dieser Stelle, da der Erscheinungsort der 9.–11. Auflage des Lexikons mit dem Bearbeiter Alfred Einstein in Berlin lag.

Der Begriff ›Vortrag‹ erhielt bei Schönberg jedoch zu differenzierende Ausdruckswerte. Was Busoni mit dem Begriff ›klar‹ umschrieb, ergänzte Schönberg um den Begriff ›Faßlichkeit‹. Mit diesem Begriff bezeichnete Schönberg die deutliche bzw. klare Darlegung des ›musikalischen Gedankens‹, sowohl kompositorisch als auch im ›Vortrag‹. Demgegenüber stan-

---

176 »Charakteristischster Unterschied zwischen Phrase und Motiv ist, dass jene nicht ohne Betonung zu denken ist, während dieses abstrakt ist, unabhängig vom Vortrag!« Arnold Schönberg, »Zur Terminologie der Formenlehre« [5. Oktober 1923], Manuskript, Arnold Schönberg Center (Wien), ASC T34.36.

177 »Im herkömmlichen Sinne wird man unter Thema verstehen: eine durch Charakter und Vortrag, Zusammenhänge und Gegensätze fest verbundene Aneinanderreihung und Gegenüberstellung von Formen des Grundmotivs, welche in der ihnen gegebenen Form im ganzen Stück selbst bei weitgehender Variation, beibehalten wird.« Ebd.

178 »Denn das wirklich Gedachte, der musikalische Gedanke, das Unveränderliche, ist in dem Verhältnis der Tonhöhen zur Zeitteilung festgelegt. Alles andere hingegen: Dynamik, Tempo, Klang und was daraus entsteht: Charakter, Deutlichkeit, Wirkung etc. ist eigentlich nur Mittel des Vortrages, dient dazu, die Gedanken verständlich zu machen, und läßt Veränderungen zu.« Schönberg, »Mechanische Musikinstrumente«, S. 401.

179 »Wenn ein Unterschied beim Musizieren der einzelnen Nationen besteht, so kann er nur an einer anderen Art des Vortrages (Tempo, Dynamik, Klangfarbe etc.) liegen.« Arnold Schönberg, »Rundfragen«, in: *Pult und Taktstock* 1 (1924), S. 8–10. Vgl. hierzu auch: »Aber durch Änderung des Zeitabschnittes zwischen zwei Intervallen (Tönen) und der Anschlagsstärke entsteht wieder Unruhe. Die Unruhe kann noch verstärkt werden durch die Dynamik (und andere Mittel des Vortrags).« Arnold Schönberg, »Der musikalische Gedanke; seine Darstellung und Durchführung. (I)« [6. Juli 1925], Manuskript, Arnold Schönberg Center (Wien), ASC T37.08.

den die Bestimmungen eines ›leidenschaftlichen‹ oder ›temperamentvollen Vortrags‹ bei Musikern klassisch-romantischer Prägung, wie sie in Bezug standen zu einem gefühlvollen Ausdruck in der Umsetzung und der Hervorhebung der Subjektivität des Interpreten (vgl. Kap. I, 2.3). Schönbergs Aufführungsideal entsprach hier seinem kompositorischen.[180]

Im Text »Der musikalische Gedanke« schrieb Schönberg, dass das »deutliche Hervorheben zusammenhangbildender Elemente« der Komposition im ›Vortrag‹ durch das Mittel der »Faßlichkeit« erzielt werde. Ausnahmen, so Schönberg, bildeten Fälle, in denen der Musiker die »Zusammenhänge« in der Komposition verschleiere oder erst später aufkläre, in denen durch »äußere Mittel, wie z. B. de[n] Vortrag«, innerhalb nicht logischen Denkens im Zusammenhang der »Kräfte der Seele und des Geistes« ›Faßlichkeit‹ erzielt werden könne. Dies setze für Neue Musik bei den Zuhörern jedoch besondere Fähigkeiten »zu merken und zu verbinden« voraus.[181]

In einem weiteren Manuskript von 1928 schrieb Schönberg, dass die ›Faßlichkeit‹ ein Mittel sei, um verschiedene Gestalten eines mehrstimmigen Werkes herauszuarbeiten. [182] Für diese ›Faßlichkeit‹, d. h. die klare, präzise

---

[180] Dahlhaus sprach entsprechend von einem »musikalischen Funktionalismus«, wo es bereits um 1910 Schönbergs Anliegen wurde, den musikalischen Gedanken »ohne Füllwerk und Paraphrase direkt und schmucklos auszudrücken«. Carl Dahlhaus, »»Musikalischer Funktionalismus« [1977], in: ders., *20. Jahrhundert,* hrsg. von Hermann Danuser, Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 2005 (Gesammelte Schriften, Bd. 8), S. 78–93, hier S. 83.

[181] »Die kunstvollere Darstellung reicherer Gedanken hingegen kann der Fasslichkeit immer dadurch entgegenkommen, dass sie die zusammenhangbildenden Elemente entweder entsprechend deutlich hervorhebt, oder, wo sie sie verschleiert oder den Zusammenhang erst später aufklärt, durch andere, eventuell äußere Mittel, wie z. B. den Vortrag, und dgl. sich vorübergehend auch hier an andere Kräfte unserer Seele und unseres Geistes sich wendet, als an das logische Denken. Meistens aber tut sie das, indem sie einen Zuhörer voraussetzt, dessen Fähigkeit zu merken und zu verbinden der des Autors gleichkommt und hierin liegt wohl die häufigste Ursache der Schwerfasslichkeit gutgedachter neuer Musik.« Schönberg, »Der musikalische Gedanke«, Manuskript.

[182] »Im weiteren Verlauf der Entwicklung des Gedankens wurde aber die Auffassungsmöglichkeit noch eben durch die Entwicklung (die stetige Veränderung und Abspaltung und Gestaltenerzeugung) so erschwert, dass die einzelnen Gestalten besonders deutlich, auffallend, eindringlich dem Hörer vorgeführt – vorgetragen: nähergebracht, nahegerückt – werden mussten.« Arnold Schönberg, »Pathos« [7.–28. April 1928], Manuskript, Arnold Schönberg Center (Wien), ASC T01.05.

Herausarbeitung der Formen der Komposition im ›Vortrag‹, könne gar der Verlust von »Pathos« in der Umsetzung in Kauf genommen werden.[183]

Soweit lässt sich also zusammenfassen, dass der Begriff ›Vortrag‹ bei Schönberg den Interpretationsbegriff an der Stelle kontrastierte, wo der Interpretationsbegriff die subjektive Teilhabe des Interpreten im Sinne einer ›Einfühlung‹ in das Werk beschrieb (vgl. 2.3). Schönbergs Ablehnung des Interpretationsbegriffs in Bezug auf die Aufführung Neuer Musik kündigte sich bereits Ende der 1910er-Jahre an. Die stärkere Gewichtung der Komposition gegenüber ihrer Aufführung hatte Schönberg bereits in den 1910er-Jahren im Verein für musikalische Privataufführungen der Zweiten Wiener Schule artikuliert[184] (Vgl. Kap. I, 2.3). Schönberg, der der ›Interpretation‹ seiner eigenen Werke misstrauisch gegenüberstand, bezog den Begriff ›Interpretation‹ um 1925 jedoch durchaus positiv auf die Aufführung von Werken, die in der Vergangenheit und von anderen Komponisten komponiert worden waren. Wie in Schönbergs Text »Mechanische Musikinstrumente« (1926) deutlich wird, befürwortete er die kreative Teilhabe des Interpreten in Bezug auf eine Aktualisierung des Werks. In diesem Text finden wir den für Schönberg ansonsten sehr seltenen Gebrauch des Begriffs »Interpretation«:

> »Die durch Noten fixierten Klangverhältnisse bedürfen der Interpretation. Ohne diese blieben sie unverstanden.« [185]

Mit Bezug auf die Aufführungen von Werken Richard Wagners hob Schönberg hervor, dass »Interpretation« dort »unentbehrlich« sei, wo eine neue Zeit »neue Ansprüche an die Darstellung knüpft« – etwa im »breiten pathetischen Stil« im Gegensatz zum »zart-lyrischen Ton«, der sich in der Aufführung von Werken Richard Wagners gewandelt habe.[186] Für seine

---

[183] »Ob das Pathos entfallen kann, ist somit eine Frage der Fasslichkeit. […] Wissen die jungen Komponisten auf andere Art sich fasslich auszudrücken, dann dürfen sie ruhig auf das Pathos verzichten. Aber sie sollten wissen: auch das Mittel, welches bei ihnen die Fasslichkeit erleichtert wird eines Tages von Unwissenden lächerlich gemacht werden.« Ebd.

[184] Arnold Schönberg, »Zur Vortragslehre« (1923/24).

[185] Schönberg, »Mechanische Musikinstrumente«, S. 401.

[186] »Die durch Noten fixierten Klangverhältnisse bedürfen der Interpretation. Ohne diese blieben sie unverstanden. Nicht nur hat jede Zeit andere Tempi und andere Anforderungen an den Vortrag (schneller, langsamer, schwerer, leichter, pathetischer, unpathetischer, zarter, gröber und dergleichen wechseln unregelmäßig ab), sondern sogar die Ansprüche an die größere oder geringere Verdeutlichung der Zusammensetzung des Gewebes ändern sich. […] Denken wir an den breiten pathetischen Stil, der zur Zeit Wagners auch den Vortrag

dodekaphonen Stücke zitierte Schönberg jedoch den Begriff ›Vortrag‹ und vermied den Begriff ›Interpretation‹. Zum Ausdruck kommt die Hinwendung zum Material der Neuen Musik.

Während der Interpretationsbegriff somit innerhalb der Aufführungen Neuer Musik immer mehr zurücktrat, wurden Begriffe gewählt, welche die Annäherung an die neue Werkstruktur betonten. Bei Eduard Erdmann, einem Pianisten und Komponisten der Neuen Musik, begegnen wir anstelle des Begriffs ›Interpretation‹ um 1937 noch der Formulierung ›Nachgestaltung der musikalischen Struktur‹. Das musikalische Material selbst wird hier zum Ausgangspunkt der gelungenen Umsetzung.[187] Erdmann benannte innerhalb dieser Hinwendung zum Material bereits 1920 dementsprechende Ausdruckswerte. In der Umsetzung Neuer Musik wiederum, die er als »Es-Musik« – im Gegensatz zur expressionistischen »Ich-Musik« – beschrieb, gelte, dass sie »wohl empfunden« sei, »ohne daß es einen Ballast von allzumenschlichen Gefühlen mit sich [herumtrage]«.[188] Die Abkehr von einer ›ausdrucksvollen‹ Umsetzung wurde von Erdmann sowie auch von Ernst Krenek u. a. mit Bezug auf Beethovens Klavierwerke benannt.[189]

---

klassischer Werke beeinflußte und halten wir dagegen den Lustspielton, in dem man jetzt die Meistersinger gibt, und den zart-lyrischen Ton, den man im Tristan heute sooft als möglich aufkommen läßt, und sehen wir ein, daß das notwendig war und wieder notwendig werden kann, sobald eine neue Zeit neue Ansprüche an die Darstellung knüpft, so wird man begreifen, daß und inwiefern Interpretation unentbehrlich ist.« Ebd.

187 Dies betraf, wie bei Scherchen, nun auch bei Erdmann eine erneute Umsetzung nicht nur von zeitgenössischen Stücken. Erdmann schrieb in seinem Aufsatz »Über das Klavier und über das Üben«: »Die begrenzte Umrissenheit der Klangfarben bei fast allen anderen Instrumenten, die natürlich deren besonderen Reiz darstellt, wird beim Klavier aufgewogen durch den Reichtum an Klangfarbe, welche der nachschaffenden Fantasie vermittelst feiner und feinster Unterschiede des Anschlags des Gebrauchs beider Pedale bei der Nachgestaltung der musikalischen Struktur, sowohl in senkrechter wie in waagerechter Richtung in jedem Augenblick zur Verfügung stehen.« Eduard Erdmann, »Über das Klavier und über das Üben«, S. 244.

188 »Bei dieser ›Es-Musik‹ im Gegensatz zur ›Ich-Musik‹ interessiert uns der psychische Anlaß ihres Entstehens so gut wie gar nicht. Ein solches Stück ist als Musik wohl empfunden, ohne daß es einen Ballast von ›allzumenschlichen‹ Gefühlen mit sich herumträgt.« Eduard Erdmann, »Beethoven und wir Jungen«, in: *Vossische Zeitung*, 16.12.1920.

189 Ernst Krenek beschrieb diese Abkehr vom Ausdrucksideal mit Bezug auf Beethoven 1924 in einem Brief an Erdmann: »Ich studiere viel Beethoven, wobei es mir gelingt, vom Ausdrucksmäßigen abzusehen, und lerne viel dabei.« Ernst Krenek an Eduard Erdmann, 8.8.1924, in: *Begegnungen mit Eduard Erdmann*, S. 273.

Im Bereich Neuer Musik zeigte sich die Abkehr von einer ›ausdrucksvollen‹ Umsetzung besonders deutlich. Die genannte Korrelation einer neuen kompositorischen Form und der musikalischen Umsetzung wurde auch für Paul Hindemith vor allem mit Blick auf die Aufführung von Hindemiths eigenen Kompositionen des Neobarock der 1920er-Jahre bedeutsam. Die neue kompositorische Form bei Hindemith benannte Heinrich Strobel in seiner Monografie *Paul Hindemith* 1928 als »Ablösung von Spätromantik« sowie »Bindung zu neuer Gestalt«[190]. Bei Hindemith verband sich die Abkehr von alten klassisch-romantischen Kompositionsprinzipien mit der Abkehr von klassisch-romantischen Ausdrucksidealen. Ein präziser Stil wurde für Hindemith in der musikalischen Umsetzung wichtig, u. a. auch in seiner Tätigkeit als Bratschist im Amar-Quartett.[191] In einem Brief an Heinrich Schenker schrieb Hindemith 1925 – u. a. mit Bezug auch auf Bachsche Geigensonaten –, dass das Ziel der Komposition und Umsetzung »Klarheit und Ehrlichkeit« sei.[192]

Neben dieser Bestimmung eines ›klaren‹ Stils in der Umsetzung, der mit der Hinwendung zum Neobarock ebenso wie zur neuen Symmetrie und Form in der Komposition bei Hindemith einherging, wird nun aber – und hier unterschied sich Hindemith von Schönberg – eine neue Musizierhaltung deutlich, die mit entsprechenden aufführungsbezogenen Begriffen wie ›musizieren‹ und ›spielen‹ benannt wurde und die auf die eigene Musikertätigkeit Hindemiths verwies. Begriffe wie ›musizieren‹ oder ›musikantisch‹ fanden hier zunächst einmal auch auf seine kompositorische Tätigkeit Anwendung. Adolf Weißmann schrieb beispielsweise von einer »musikantischen Grundlage«, auf der Hindemiths Streichquartett op. 16 aufbaue.[193] Diese Praxisnähe wurde in Strobels Monografie zu Hindemith mit Blick auf die musikalische Umsetzung mit dem Begriff »Musizierfreu-

---

[190] Strobel, *Paul Hindemith*, S. 8.

[191] Vgl. Hermann Danuser, »Abschied vom Espressivo?«, S. 106–120.

[192] »Seien Sie überzeugt, daß ich hier wie in aller Musik die ich schreibe oder spiele, nichts mehr ersterbe als Klarheit und Ehrlichkeit.« Paul Hindemith an Heinrich Schenker (1925), in: Hindemith, Paul: *Briefe,* hrsg. von Diether Rexroth, Frankfurt a. M.: Fischer-Verlag, 1982, S. 120/121.

[193] »[…] der junge Paul Hindemith ist Neuerer aus Urinstinkt. Er hat das Tempo der Zeit. Er schleudert Werke heraus, die nun alle Verkürzungen des Ausdrucks, aber zuweilen auch Expansion zeigen. Man kann ihn ein enfant terrible der Musik nennen. Aber ein Opus, wie das Streichquartett [op. 16] mag noch unvollkommen, ganz unsynthetisch sein: es baut auf musikantischer Grundlage, deren es wiederum übermütig spottet.« Adolf Weißmann, *Die Musik in der Weltkrise*, Stuttgart und Berlin: Deutsche Verlagsanstalt, 1922, S. 228.

digkeit« belegt. Strobel schrieb, dass, im Gegensatz zur zu Ende gegangenen Periode der romantischen Musik, die an »Bekenntnis und Erlebnisinhalte« gebunden und »abhängig von äußeren Gefühlswerten«[194] gewesen sei, bei Hindemith »Musizierfreudigkeit« an oberster Stelle stehe:

> »Hindemiths Werk sagt nichts über den Menschen aus. Es entspringt einer primären Musizierfreudigkeit, nicht einem persönlichen Mitteilungsbedürfnis. Es bekennt nichts, der Mensch steht im Hintergrund. Musik ist Spiel der Elemente.«[195]

›Musizieren‹ und ›musikantisch‹ betrafen dann vor allem Hindemiths Tätigkeit als Musiker. Strobel beschrieb diese mit den Worten »Vitalität« und »Musikantentum«.[196]

Der Begriff ›Musizieren‹ war ebenso wie der Begriff ›spielen‹ zudem ein von Hindemith selbst häufig verwendeter Terminus, beispielsweise gebrauchte er immer wieder den Begriff ›Spiel‹ in Bezug auf seine Tätigkeit im Amar-Quartett.[197] Der Komponist nahm hierbei zentralen Einfluss auf die musikalische Umsetzung seiner Werke.[198]

---

[194] »Hindemith ist ein neuer Typus des schaffenden Musikers. Um das zu erkennen, muß man flüchtig jene Periode der Musikentwicklung heraufbeschwören, die soeben zu Ende gegangen ist. Der große Komplex, den wir als romantische Musik bezeichnen ist an Bekenntnis- und Erlebnisinhalte gebunden. […] Abhängig von äußeren Gefühlswerten.« Strobel, *Paul Hindemith*, S. 8.

[195] Ebd.

[196] »In der ungeheuren Vitalität, die das Spiel dieser Kammermusikvereinigung [das Amar-Quartett] auszeichnet, spiegelt sich Hindemiths ursprüngliches Musikantentum.« Ebd., S. 9.

[197] Vgl. hierzu u. a. Hindemiths Begriffswahl in seinen Briefen, vgl. Hindemith, *Briefe*.

[198] Vgl. hierzu u. a. Rudolf Stephan, »Über Paul Hindemith«, in: ders., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, hrsg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz u. a.: Schott, 1985, S. 249–257, hier S. 251. Hermann Danuser beschreibt entsprechend, dass Hindemith einen eigenen Musiziertypus, entsprechend seiner Werke, ausbildete. Nicht die individuelle »Interpretation«, sondern eine »musizierhafte Darstellungsweise« trete bei Hindemith vor allem im Gattungsbereich der Solomusik für ein Streichinstrument hervor. (Vgl. Danuser, »Abschied vom Espressivo?«, S. 112. Beispiel ist hierfür auch Hindemiths zweite Bratschensolosonate (op. 25 Nr. 1), die in ihren Aufführungsanweisungen als Abkehr von einem nuancierten Espressivo gedeutet werden kann. Danuser beschreibt: Entsprechend der Anweisungen des 4. Satz »Rasendes Zeitmaß. Wild, Tonschönheit ist Nebensache« wird in der Einspielung unter Hindemith (1931) bereits die »motorisch-rasende Bewegungskontinuität eingelöst« Vgl. ebd., S. 114–116.) Gleichsam beurteilte Carl Dahlhaus Hindemiths »Funktionalismus« der 1920er-Jahre darin, dass Hindemith den »Modus der Hervorbringung von Musik provokativ vorzeigte und akzentuierte«. Musik solle als »Resultat einer sichtbaren Aktivität« erkennbar sein. Der »ästhetischen Kontemplation« setzte der musikalische Funktionalismus der 1920er-Jahre hierbei entgegen, »daß an der Musik das Moment des

Die beiden Begriffe ›musizieren‹ und ›spielen‹, wie sie zunächst auf die Quartetttätigkeit Hindemiths Anwendung fanden, erhielten zudem dort eine weitere Bedeutung, wo Hindemith eine Breitenwirkung der Musik anstrebte, wie sie im vielfach von Hindemith gebrauchten Terminus des ›musizierenden Laien‹ auftaucht.[199] Das Verb »musizieren« stand hier für eine Neuausrichtung der Musik jenseits konventioneller Konzertstrukturen.[200] Hindemith vermerkte so z. B. auch in seinem Vorwort zur Kantate *Frau Musica* op. 45 (1928), dass Musik weder für den Konzertsaal noch für den Künstler geschrieben sei. Er benannte hier mit dem Begriff »vormusizieren« in kleinem Kreis die Aufführung außerhalb professioneller Konzertstrukturen.[201] Oder er unterschied hinsichtlich des Begriffs »spielen« das »Vorspielen« als Tätigkeit des professionellen Musikers vom »Selbstspielen« als Tätigkeit des Laien.[202]

Musizierens hervorgekehrt, also statt des ästhetischen Gegenstands der musikalische Vorgang oder die Tätigkeit in den Vordergrund gerückt wird.« (»Musik sollte nicht mehr als ästhetischer Gegenstand in der Luft schweben, sondern als Resultat einer sichtbaren Aktivität erkennbar sein, einer Aktivität, die man ästhetisch durchaus zur Sache selbst zählte, statt sie als bloße Entstehungsbedingungen abzutun, um die sich das Publikum nicht kümmern sollte.« Dahlhaus, »Musikalischer Funktionalismus«, S. 80f.)

[199] »Der musizierende Laie, der sich ernsthaft mit musikalischen Dingen befaßt, ist ein ebenso wichtiges Glied unseres Musiklebens wie der ernsthaft arbeitende Musiker.« Paul Hindemith, »Forderungen an den Laien«, in: *Musik und Gesellschaft. Arbeitsblätter für soziale Musikpflege und Musikpolitik, 1930–1931,* hrsg. von Fritz Jöde und Hans Boettcher, Reprint, hrsg. von Dorothea Kolland, Berlin: deb das europäische Buch, 1978, S. 8–10, in: Voigts (Hrsg.), *100 Texte zu Brecht*, S. 354–357, hier S. 255.

[200] »Wir müssen zu anderen Formen des Musizierens und des Musikgenusses kommen. Je eher das Konzert in seiner heutigen Form abstirbt, desto schneller werden wir die Möglichkeit haben, das Musikleben zu erneuern.« Paul Hindemith, »Über Musikkritik«, in: *Melos* 8 (1929), S. 106–108, hier S. 106.

[201] »Diese Musik ist weder für den Konzertsaal noch für den Künstler geschrieben. Sie will Leuten, die zu ihrem eigenen Vergnügen singen und musizieren oder die in einem kleinen Kreis Gleichgesinnter vormusizieren wollen, interessanter und neuzeitlicher Übungsstoff sein.« Paul Hindemith, »Vorwort« zu *Frau Musica* [1928], in: ders., *Sing- und Spielmusik I,* hrsg. von Gerd Sannemüller, Mainz: Schott, 2000 (Sämtliche Werke, Bd. 8,1), S. 111.

[202] »Man wird immer zwischen zwei entgegengesetzten Arten des Musizierens zu unterscheiden haben: Vorspielen und Selbstspielen. Vorspielen ist der Beruf des Musikers, Selbstspielen Beschäftigung des Laien. Beide Arten sind für die Musikentwicklung gleich wichtig.« Hindemith, »Forderungen an den Laien«, S. 255. Den Unterschied zu Schönbergs Ansatz brachte Dahlhaus folgendermaßen auf den Punkt: Während Schönberg »unbeirrt an die Genie- und Inspirationsästhetik des 19. Jahrhunderts [glaubte]« und davon überzeugt war, dass »die Technik, die einem musikalischen Werk zugrundeliege, nicht nach außen gekehrt werden solle, sondern eine Privatsache des Komponisten sei, die das Publikum nichts angehe«, zielte Hindemith auf die Hervorkehrung des Handwerklichen bzw. die Betonung einer

Einen weiteren Aspekt der Breitenwirksamkeit bildete auch der Begriff ›Aufführung‹, indem Hindemith vor die individuelle Leistung des Interpreten das Werk stellte sowie er die Umsetzung vor dem Hörer gewichtete. Das musikalische Ereignis selbst wurde gewichtet. Dies beschrieb Hindemith z. B. in einem Brief an Adolf Weißmann im Juli 1928:

> »Es ist denkbar, daß bei einer Experimentalaufführung sämtliche Versuche mißlingen und trotzdem könnte die Aufführung für die heutige Musik wertvoller sein als einige noch so schöne ›Musikfeste‹.«[203]

Hindemith umging den Interpretationsbegriff mit den Begriffen, die hingegen einen kollektiven Rahmen in der Aufführung erkennen ließen. Strobel schrieb über Hindemiths Wende zu einer Breitenwirkung in der Musik:

> »Hier ist eine neue Abgrenzung [bei Hindemith] gegen die Romantik gegeben: zweckhafte Musik tritt an die Stelle der subjektiven Bekenntnismusik.«[204]

Im Zuge des Neobarocks und der Neuen Sachlichkeit betraf diese Tendenz der Entsubjektivierung bei Hindemith die Abkehr von einer Kunst als l'art pour l'art, die für eine Elite-Hörerschaft komponiert wurde. 1922 gründete Hindemith mit dem Korrepetitor Reinhold Merten die »Gemeinschaft für Musik« in Frankfurt, die sich gegen einen traditionellen Konzertbetrieb richtete.[205]

Ähnlich liest sich die Aussage des Schriftstellers und Autors des *Berliner Tageblatts* Klaus Hermann mit Blick auf die Tätigkeit Bertolt Brechts, die

---

»Bildung durch Praxis«, die einer »Bildung durch Distanzierung« des 19. Jahrhunderts entgegenstand. Dahlhaus, »Musikalischer Funktionalismus«, S. 82.

[203] Paul Hindemith an Adolf Weißmann, in: Hindemith, *Briefe,* S. 138.

[204] Strobel, *Paul Hindemith*, S. 9.

[205] Im Vereinsprospekt hieß es: »Wir sind überzeugt, daß das Konzert in seiner heutigen Form eine Einrichtung ist, die bekämpft werden muß, und wollen versuchen, die fast schon verlorengegangene Gemeinschaft zwischen Ausführenden und Hörern wieder herzustellen.« Paul Hindemith und Reinhold Merten, Vereinsprospekt der »Gemeinschaft für Musik« [1922], zit. nach: Hindemith, *Aufsätze, Vorträge, Reden*, S. 8. Strobel schreibt: »Und immer herrschte der Gedanke [bei Hindemith]: Musik herauszuführen aus der Isoliertheit ihrer romantischen L'art pour l'art-Existenz. Diese Arbeit für die Zeit entspringt einem tiefen Verantwortungsbewußtsein gegenüber dem Leben.« Strobel, *Paul Hindemith,* S. 9.

›Sachlichkeit‹ führe weg vom Individualismus in der Interpretation zu einem »soziologisch betonten Kollektivismus«.[206]

Für die Neue Musik um 1925, wie sie sich in den hier ausgewerteten Berliner Quellen darstellt, lässt sich zusammengefasst die Abkehr vom Interpretationsbegriff konstatieren. Diese begründete sich bei Busoni, Schönberg, Scherchen und Hindemith erstens aus einer Hinwendung zu neuen Formprinzipien in der Komposition sowie zweitens aus dem Ziel der Verankerung der Kunst in der Breite der Gesellschaft, wie in Hindemiths neobarocker Phase und der Phase der Neuen Sachlichkeit betrachtet.[207] Der Absage an das klassisch-bürgerliche Aufführungsmodell durch die Avantgarde schloss sich Hindemith insofern an, als dass die Aufführung nun auch von Laien und durch eine stärkere Betonung des Ereignisses mitgetragen wurde, d. h. die Handlung auf der Bühne und nicht nur die kompositorische Vorlage bei der Aufführung bedeutsam wurde. Danuser schrieb, dass die Kunst der Avantgarde im Zuge der Traditionskrise der Moderne in eine neue »Lebenspraxis« überführt wurde.[208]

I. 3.2 ›Historische Aufführungspraxis‹ und ›musikalische Denkmälerpraxis‹

Das folgende Kapitel ist ein Exkurs zu einigen Begriffen und Formulierungen, die in der Aufführung der Alten Musik Verwendung fanden. Die Formulierungen ›historisch korrekt‹ oder ›historische Aufführungspraxis‹ traten dort hervor, wo eine Annäherung an das Klangbild Alter Musik durch die Verwendung historischer Instrumente und ihrer Spielweisen angestrebt wurde.

---

[206] »In seinen hier und da in Zeitungen verstreuten Kurzberichten [Brechts] blitzt eine eminente Sachlichkeit auf. Seine Entwicklung führte ihn rasch von einem snobistischen Individualismus zu einem soziologisch verorteten Kollektivismus.« Klaus Herrmann, »Das Ende der Persönlichkeit. Über Bert Brecht«, in: *Die neue Bücherschau* 7 (1927), 5. Folge, 2. Schrift, S. 68ff., in: Voigts (Hrsg.), *100 Texte zu Brecht*, S. 443–448, hier S. 448.

[207] Dahlhaus schrieb entsprechend, dass sowohl Strawinskys »Kälte des Artifiziellen« als auch Hindemiths »Unbekümmertheit des Musizieren« sowie Schönbergs »knirschender Ton des Bläserquintetts« als »Zeichen unterdrückter Expressivität« zu verstehen seien. Vgl. Dahlhaus, »Musikalischer Funktionalismus«, S. 90.

[208] Vgl. Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber, 1984, (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7), S. 98.

Der Begriff ›historische Aufführungspraxis‹ begleitete um 1925 eine Wiederentdeckung der Aufführung Alter Musik, und zwar dort, wo die Aufführung Alter Musik eine breite Basis von Musikern und Laien betraf und neue Rekonstruktionsbemühungen hervortraten. In der um 1925 üblichen Verwendung des Begriffs ›historische Aufführungspraxis‹ wird eine verstärkte Hinwendung zum historischen Original deutlich. Bei dem Versuch, die alten Instrumente und ihre Spieltechniken zu rekonstruieren, stützten sich die Musiker auf die zahlreichen neuen wissenschaftlichen Erörterungen auf dem Gebiet der alten Musikpraxis.[209]

Der Leipziger Professor für Alte Musik und Berliner Nachfolger von Hermann Abert, Arnold Schering, der Ende der 1920er-Jahre an der Berliner Universität lehrte, benannte 1931 diese Renaissance in der Aufführung Alter Musik, die auch in der Allgemeinheit und nicht nur beim professionellen Musiker zum Tragen komme. Diese Bewegung berufe sich auf wissenschaftliche Erkenntnisse: Die historischen Rekonstruktionsbemühungen innerhalb des Musikschulwesens wären seit Ende der 1920er-Jahre durch eine entsprechende wissenschaftliche Erarbeitung, etwa zu den Werken und Theorien Dufays, Josquins, Praetorius' und Schütz', begleitet worden.[210]

Auf Hochschulniveau wurde die zunehmende wissenschaftliche Fundierung der Rekonstruktionsbemühungen deutlich, etwa in der vermehrten Einbeziehung der Sammlung alter Musikinstrumente (gegründet 1888) an der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik.[211] Vor allem Paul Hindemith setzte sich während seiner Tätigkeit als Hochschullehrer hierfür ein. Hindemith studierte alte Instrumente und ihre Spieltechniken und beschäftigte sich auch praktisch als Musiker mit diesen, vor allem mit der

---

[209] Beispiel für die Erforschung der Alten Musik bilden etwa die in den *Berliner Beiträgen zur Musikwissenschaft* herausgegebenen Bücher, wie u. a. von Hermann Abert, Bd. 1: »Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert von Friedrich Blume«, Leipzig: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, 1925. Zahlreiche Veröffentlichungen um 1930 zeigen ebenso die Bemühungen in der Musikforschung auf dem Feld der historischen Aufführungspraxis, so etwa im dritten Jahrgang der Zeitschrift *Acta Musicologica* von 1931: Alfred Einsteins »Anfänge des Vokalkonzerts« (S. 8–13) über Renaissance-Madrigale, oder Johannes Wolf »Die Musiktheorie des Mittelalters« (S. 53–64) u. a. über Neumenkunde; oder Curt Sachs »Der Rhythmus der Basse danse« (S. 107–111).

[210] Arnold Schering, »Musik und Musikforschung«, in: *Acta Musicologica* 3 (1931), S. 97–99.

[211] Vgl. Bullmann, »Hindemiths Musizieren alter Musik und die Instrumenten-Sammlung der Berliner Musikhochschule«.

Viola d'amore.[212] Auch das 1925 gegründete Trio Alice Ehlers (Cembalo), Hindemith (Viola d'amore) und Maurits Frank (Viola da gamba) widmete sich der Aufführung Alter Musik.[213] Gleichzeitig drückte Hindemith aber, wie andere Musikwissenschaftler neben ihm, sein Bedauern darüber aus, dass es unter Musikern eine Unkenntnis des Bereichs alter Musikpraxis gebe, die es abzubauen gelte.[214]

Neben ›historische Aufführungspraxis‹ prägte ›originalgetreu‹ die musiktheoretische Begrifflichkeit. Bestimmungen der ›originalgetreuen Reproduktion‹ oder einer ›historisch korrekten Aufführung‹ begegnen uns jedoch bereits vor 1925[215], letztere auch im Titel von Rudolf Cahn-Speyers »Über historische korrekte Aufführungen älterer Musik« (1911). Im Unterschied zu den Rekonstruktionsbemühungen der 1920er-Jahre waren früher bei Cahn-Speyer und anderen Musikwissenschaftlern vor allem auch mehrere Möglichkeiten der Bearbeitung Alter Musik hervorgehoben worden, etwa indem Cahn-Speyer – den Begriff »streng historische Aufführung« und »absolut historische Treue« ablehnend – sich zwar dafür einsetzte, die

---

212 »Wie die Zither, die Harfe und andere Instrumente mit einer sehr ausgeprägten eigenwilligen Spieltechnik verlangt aber die Viola d'amore innigste Beschäftigung mit ihren Eigenarten, ehe sie ihr Geheimnis preisgibt. Will man sie kennen lernen, muß man ihre Spieltechnik beherrschen. Will man ihre Vergangenheit erforschen, muß man außerdem die für sie geschriebene Literatur kennen.« Paul Hindemith, »Über die Viola d'amore«, Vortrag vom 20. Mai 1937, in: *Aufsätze, Vorträge, Reden*, S. 127. Sowie vgl. Dieter Gutknecht, »Paul Hindemith und die Alte Musik«, in: *Paul Hindemith – Komponist zwischen Tradition und Avantgarde,* hrsg. von Norbert Bolin, Mainz: Schott, 1999 (Kölner Schriften zur neuen Musik, Bd. 7), S. 102 bis 114, hier S. 108; sowie: Stephan, »Über Paul Hindemith«.

213 Vgl. Paul Hindemith, *»Das private Logbuch«. Briefe an seine Frau Gertrud*, hrsg. von Friedericke Becker und Giselher Schubert, Mainz: Schott, 1995, S. 35, S. 39 u. a.; sowie: Bullmann, »Hindemiths Musizieren alter Musik und die Instrumenten-Sammlung der Berliner Musikhochschule«, S. 49.

214 »Der Laie weiß über die Viola d'amore meist nichts weiter, als daß sie einige Spielsaiten mehr hat als die übrigen Streichinstrumente und daß sie mit Aliquotsaiten versehen ist, die durch das Anspielen der übrigen Saiten zum Mitschwingen gebracht werden und dadurch ein sanftes akkordisches Schwirren in den Klang des Instruments bringen. Aber auch die meisten Musiker wissen nicht so sehr viel mehr.« Paul Hindemith, »Über die Viola d'amore«, in: Hindemith, *Aufsätze, Vorträge, Reden*, S. 125.

215 Das Anliegen einer Annäherung an die alte Musikpraxis hatte bereits Philipp Spitta in seiner Funktion als Mitinitiator der alten Musikinstrumentensammlung Ende des 19. Jahrhunderts artikuliert: »Eine originalgetreue, den Absichten des Komponisten auch im Klange möglichst genau entsprechende Reproduktion herzustellen bildet also ebenfalls eine Aufgabe musikalischer Urkundenforschung« Philipp Spitta, *Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin: Paetel, 1892, zit. nach: Bullmann, »Hindemiths Musizieren alter Musik und die Instrumenten-Sammlung der Berliner Musikhochschule«, S. 49.

(damalige) »zeitgenössische Methode der Aufführung« zu rekonstruieren, jedoch verschiedene Änderungen mit der Begründung vorschlug, dass die Aufführung Alter Musik der modernen Zeit Rechnung tragen müsse.[216] Anstelle des Hammerflügels präferierte Cahn-Speyer beispielsweise den modernen Flügel. Für das Cembalo – das er als fremdartig bezeichnete – sah er das Harmonium oder die Orgel als besseren Ersatz.[217] Diese Befürwortung der Veränderung der Alten Musik trat um 1925 hinter eine Rekonstruktion alter Instrumente und Spieltechniken zurück.

Ein weiterer Begriff, der innerhalb der wissenschaftlichen Auseinandersetzung und Praxis Alter Musik gebraucht wurde, war die ›musikalische Denkmälerpraxis‹. Auch im folgenden Beleg des Leipziger Universitätsprofessors Theodor Kroyer von 1929 wurde die wissenschaftliche Untermauerung der Praxis zur neuen Voraussetzung erklärt. Nicht eine »subjektive Auffassung«[218], vielmehr die wissenschaftliche Erkenntnis sollte über Fragen zu Besetzung, Raumakustik, Notation oder Vortragsbezeichnung entscheiden.[219] Das genaue Quellenstudium für die Zeit des Mittelalters, der Renaissance und des Barocks bestimmte hierbei die Rekonstruktion Alter Musik. Bei Kroyer wurde der Begriff ›musikalische Denkmälerpraxis‹ von der Formulierung »Wiedererweckung« des »historischen Klangbildes« begleitet, die die Annäherung an das Original bestimmte.[220] Chrysander, Riemann und Kretzschmar als »Stilkritiker ex cathedra« seien sich der »Tragweite des Problems noch nicht ganz im Klaren« gewesen.[221] Erst um

---

216 »Wenn es sich aber nicht um eine Art musikhistorischen Museum in praktischen Vorführungen handeln soll, sondern der Zweck der Aufführungen darin besteht, Werke einer vergangenen Kulturepoche auf ein modernes Publikum so wirken zu lassen, daß die ursprüngliche künstlerische Absicht des Komponisten möglichst ungetrübt in die Erscheinung tritt, dann wird man es als eine Notwendigkeit erkennen müssen, mit voller Absicht von den Gepflogenheiten früherer Zeiten abzuweichen und nach einer Art Kompromiß mit unserer modernen Art der Interpretation zu suchen.« Rudolf Cahn-Speyer, »Über historische korrekte Aufführungen älterer Musik«, in: *Die Musik* 11 (1911/12), 1. Quartal, S. 204–221, hier S. 205.

217 Ebd.

218 »Wir stehen noch mitten im Experiment; und die subjektive Auffassung ist noch unsere größte Gefahr.« Theodor Kroyer, »Die Wiedererweckung des historischen Klangbildes in der musikalischen Denkmälerpraxis«, in: *Acta musicologica* 2 (1930), S. 61–64, hier S. 62.

219 Vgl. ebd.

220 »Mit dieser Tatsache bin ich eigentlich schon beim Problem: bei der Frage, wieweit die Wiedererweckung des historischen Klangbildes in der musikalischen Denkmälerpraxis überhaupt möglich ist. Wo stehen wir heute?« Ebd.

221 »Dieses Suchen nach dem Klang des alten Instrumentariums ist der ersten Bach-Renaissance, auch der Zeit Spittas, noch fremd. Auch Chrysander, ja selbst Riemann

1920 sei man auf einen neuen Kurs geraten. Die Bedeutung der Instrumentenkunde sei gewachsen und der Besitz »vollkommener Instrumentation« sei Ziel »aller Institute der Musikwissenschaft, vornehmlich derer, die sich die Stilkunde zur besonderen Aufgabe gemacht haben.«[222]

Der hier eingebrachte Exkurs zur Aufführungspraxis Alter Musik und den diesbezüglichen Begrifflichkeiten verdeutlicht, dass die historische Rekonstruktion der Aufführungspraxis Alter Musik um 1925 durch die wissenschaftliche Forschung, u. a. an der Hochschule in Berlin, fundiert war. Es ist somit festzuhalten, dass die Ausprägung des ›historisch-rekonstruktiven Modus‹ musikalischer Interpretation, wie ihn Hermann Danuser als einen von drei musikalischen Modi der Interpretation einführte, bereits um 1925 begonnen hatte. Beim ›historisch-rekonstruktiven Modus‹ werden alte Instrumente und Spielweisen zu rekonstruieren versucht. Dass die Rekonstruktion dennoch eine durch die zeitliche Distanz bedingte Abweichung vom Original beinhaltet, bleibt zugleich immer ein Charakteristikum einer jeden Rekonstruktionsbemühung.[223] Neben dem ›historisch-rekonstruktiven Modus‹ konnten die zwei weiteren von Danuser unterschiedenen Modi der Interpretation bereits in Kapitel I, 2 und 3 charakterisiert werden: der ›traditionelle Modus‹ und der ›aktualisierende Modus‹[224] – der ›traditionelle Modus‹ innerhalb der Weiterführung traditioneller Ausdruckswerte des 19. Jahrhunderts und der ›aktualisierende Modus‹ innerhalb einer Aktualisierungstendenz, wie sie am stärksten bei Musikern der Neuen Musik hervortrat. Adorno beschrieb in seinem Aufsatz »Drei Dirigenten« von 1926 entsprechend, dass Furtwänglers Dirigat darauf basierte, »die Werke in ihrer Fülle zu erhalten, eingebettet in den Glanz,

---

und Kretzschmar, die ersten Stilkritiker ex cathedra, waren sich über die Tragweite des Problems noch nicht ganz im klaren. Dann aber – es mögen etwa zehn Jahre her sein – kam blitzschnell die Erleuchtung, und lawinengleich lösten sich die neuen Gedanken aus dem einen los, der die ganze Bewegung veranlaßt hatte. Und jetzt ist es uns schon ein unerträglicher Zustand, daß die neuerkannte Wahrheit noch nicht Allgemeingut und nur langsam zur Norm der historischen Aufführungspraxis geworden ist. In demselben Maß ist aber die Bedeutung der Instrumentenkunde gewachsen, und der Besitz vollkommener Instrumentarien ist das Ziel aller Institute der Musikwissenschaft, vornehmlich derer, die sich die Stilkunde zur besonderen Aufgabe gemacht haben.« Ebd.

222 Ebd., S. 62.

223 Vgl. die Einleitung Hermann Danusers zu *Musikalische Interpretation,* S. 13–17. Sowie: ders., Artikel »Interpretation«, Sp. 1057–1059.

224 Vgl. ebd.

den Geschichte ihnen brachte«[225], was auf einen traditionellen Modus hinweist. Gleichzeitig wurde die Tendenz der Aktualisierung im selben Text in Adornos Analyse von Scherchens Dirigat zum Ausdruck gebracht, und zwar in der Formulierung, dass Scherchens Dirigat fundiert sei »in Erkenntnis der Aktualität«.[226]

Die Unterscheidung in die drei Modi stellt sich zuletzt jedoch auch dort als adäquat heraus, wo Überschneidungen aufgezeigt werden können.[227] Überschneidungen zeigen sich etwa, wenn Cahn-Speyer zwar eine »historisch korrekte Aufführung« anstrebte, jedoch modernisierende Tendenzen in der freien Wahl der Instrumentation oder der Tempi besprach. Ähnlich verhält es sich bezüglich der Aktualisierungstendenz bei Musikern Neuer Musik; auch hier können anteilig traditionelle Elemente gefunden werden, z. B. in der von Ferruccio Busoni postulierten Rückkehr zu einem Stil mozartscher Prägung[228] oder der Hinwendung zu barocken Modellen bei Paul Hindemith. Wilhelm Furtwängler, bei dem sich angesichts seiner Hinwendung zur Ausdrucksästhetik des 19. Jahrhunderts vor allem ein traditioneller Modus erkennen lässt, unterliegt hingegen ebenso aktualisierenden Tendenzen. Das ist dort der Fall, wo Furtwängler immer wieder auch eine Neupositionierung der Musik aus vergangenen Zeiten in der Interpretation forderte.

---

225 »So allein ist Wilhelm Furtwänglers Direktionsweise zu verstehen. Sie geht darauf aus, die Werke in ihrer Fülle zu erhalten, eingebettet in den Glanz, den Geschichte ihnen brachte; die Innerlichkeit ihrer expressiven Gehalte durch die Innerlichkeit des Interpreten zu restituieren.« Adorno, »Drei Dirigenten«, S. 453.

226 Ebd., S. 455.

227 Danuser spricht diesbezüglich davon, dass in allen drei Modi Elemente der drei Zeithorizonte ineinandergreifen: erstens dass ein Musikwerk »in seinen Anfängen« bestimmt wird, zweitens dass es auf die »musikalische Wirkungsgeschichte« und der Tradition als eines »Leitfadens für die Gegenwart« bestimmt wird, drittens dass »das Werk für die Gegenwart« neu interpretiert wird. Vgl. Danuser, Artikel »Interpretation«, Sp. 1057–1059.

228 Vgl. Ficarella, »Busonis Rückkehr nach Berlin im Zeichen der Jungen Klassizität«, S. 181. Sowie vgl. zur Anlehnung der Jungen Klassizität an die Formmodelle der Klassik außerdem: Tiaden, »Junge Klassizität«.

I. 4 ›Reproduktion‹ und ›Interpretation‹ zwischen Materialität und Subjektivität

I. 4.1 Zwischen psychologischem Verstehen und Materialannäherung

Das folgende Kapitel nimmt das Verhältnis der Begriffe ›Reproduktion‹ und ›Interpretation‹ in den Blick. Einige Autoren verwendeten die beiden Begriffe synonym, um die Idee einer »Einfühlung« in das Werk durch den Interpreten und Rezipienten sowie die Annäherung an die Gehalte einer Komposition, wie z. B. Gefühle, zu benennen. Sowohl ›Reproduktion‹ als auch ›Interpretation‹ wurden hier in die Nähe eines Sprachverstehens gerückt. Andere Autoren wiederum, die die beiden Begriffe unterschieden, nahmen von einem gefühlhaften Verstehen von Musik in der ›Interpretation‹ und ›Reproduktion‹ zu Gunsten eines hermeneutischen Verstehens Abstand, wobei sie den Begriff ›Reproduktion‹ noch stärker als die ›Interpretation‹ als Anschlussmöglichkeit an das notierte Material verstanden.

Um 1925 lassen sich hierbei Einflüsse aus der Psychologie und Physiologie nachweisen. Im Kontext des psychologischen Verständnisses von ›Interpretation‹ wird diese als Wiederhervorbringung oder Verstehen einer Sprache verstanden.[229] Paul Weiss stellte die Bedeutung von musikalischer Umsetzung und Sprachverstehen beispielsweise in seinem Aufsatz »Über Tonalitätssinn und Gesangsunterricht« von 1928 dar, wenn er schrieb:

> »Musikalische Reproduktion ist eine Interpretation fremder Gedanken. Als solche ist sie offenbar nur demjenigen möglich, der diese fremden Gedanken versteht, und hierzu ist es wiederum notwendig, daß der Interpret 1. die Äußerung jener Gedanken wahrzunehmen, 2. Selbständig zu denken imstande ist.«[230]

[229] Zu Musik als Sprache der Empfindungen im Sturm und Drang und der Frühromantik sowie im Expressionismus (zuletzt z. B. in Schönbergs *Erwartung* op. 17, in der sich die Sprache in die »Extreme«, »Schockgesten«, »Körperzucken«, »Innehalten«, »Angst« polarisiere) vgl. Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik als Sprache*, München: Carl Hanser, 2009, S. 15 und 25.

[230] Weiss, »Über Tonalitätssinn und Gesangsunterricht«, S. 796.

Betont wurde von einigen außerdem die zentrale Rolle, die hier das Gefühl für die musikalische ›Interpretation‹ spielte.[231]

Eine unbewusste Einfühlung in das Werk wurde jedoch auch abgelehnt. Werner Karthaus schrieb beispielsweise in seinem in der Berliner Zeitschrift »Die Musik« erschienenen Text »Die musikalische Analyse« (1928) im Kontext der »Interpretation« zwar auch vom Gefühl:

> »Die Treue gegenüber dem Kunstwerk, gegenüber seinem Gefühl kann nur bewiesen werden durch einen unablässigen Antrieb des Willens, eine jede Interpretation ganz aus dem Gefühl des Schöpfers heraus vorzunehmen und immer wieder nur nach seinen Absichten zu fragen.«[232]

Bei dieser durchaus problematischen These, eine »Interpretation ganz aus dem Gefühl des Schöpfers heraus vorzunehmen« und den musikpsychologischen Verweisen, die er des Weiteren anführte, forderte Karthaus aber auch genaueste Kenntnis des Werkes. Die »analytische Darstellung« diene dazu, die Gefühle des Komponisten zu erfassen. Sie gebe erst die »Berechtigung zur Interpretation«.[233] Aufgabe sei es entsprechend, »ein Unverän-

---

[231] Rudolf Cahn-Speyer schrieb bereits 1911 in seinem Aufsatz »Historisch korrekte Aufführung älterer Musik«, dass die ›korrekte‹ Art der Aufführung, wenn sie ›künstlerisch‹ überzeugen solle, eines Künstlers bedarf, der sich, unmittelbar involviert, den Werkcharakter aneignen müsse. Ein entscheidendes psychologisches Kalkül wurde bedeutsam: Cahn-Speyer benannte, dass es möglich sei, sich »ohne bewußte Reflexion« in die »Gefühlswelt« Alter Musik hineinzuversetzen. Diese Art der Aufführung setzte eine längerfristige ›Beschäftigung‹ mit derartiger älterer Musik insgesamt voraus. Diese soll es dem Interpreten ermöglichen, sich in das »Wesen [Alter] Musik einzuleben«. »Es ist möglich, sich durch eifrige Beschäftigung mit der Musik vergangener Zeiten so in ihr Wesen einzuleben, daß man sich schließlich ohne bewußte Reflexion in ihre Gefühlswelt hineinversetzen kann. […] Was man aber nicht ursprünglich empfindet, kann man auch nicht unmittelbar überzeugend wiedergeben, und so wird eine Aufführung, bei der sich die Ausführenden erst künstlich in eine ihnen fremde Art des Fühlens einleben müssen, auch des unmittelbaren Schwunges und der spontanen Wärme entbehren, die für die intensive Wirkung auf den Zuhörer unerläßlich sind.« Cahn-Speyer, »Über historisch korrekte Aufführung älterer Musik«, S. 210. Der Modus der Einfühlung wurde psychologisch zu begründen versucht, was in der Formulierung »Ablauf psychischer Vorgänge« deutlich wird. »Es ist daher im Interesse einer Vortragsweise, die nicht nur korrekt, sondern auch künstlerisch sein soll, wünschenswert, die Aufführung so zu gestalten, daß auch die Ausführenden sich nicht einer ihnen gar zu fernliegenden Art des Ablaufs psychischer Vorgänge anzupassen brauchen.« Ebd.

[232] Werner Karthaus, »Die musikalische Analyse«, in: *Die Musik* 21 (1928/29), S. 264–271, hier S. 266.

[233] »Solch genaues intuitives Erfassen ist jedoch nur sehr, sehr wenigen Musikern gegeben. Daher ist es geboten, mit geeigneten Mitteln nachzuhelfen, indem man versucht, in jedem Einzelfall die Gefühlskomplexe des Komponisten durch eine entsprechend gefaßte analyti-

derliches, Festliegendes« vor »gefühltes Erleben in möglichster Annäherung an diese bestimmte Form wiederzugeben.«[234]

Den Begriff ›Interpretation‹ verstand Karthaus hier einerseits als »intuitives Erfassen«, was jedoch nur wenigen Interpreten möglich wäre,[235] andererseits wird die analytische Annäherung für die ›Interpretation‹ richtungsweisend. Die Situierung in der Nähe einer der beiden Extreme teilte um 1925 zugleich die Lager, was im Folgenden eingehender darzustellen ist.

Aus dem Blickwinkel der Psychologie kam der Konnotation des Begriffs ›Interpretation‹ als psychologisches Sprachverstehen nun auch der Begriff ›Reproduktion‹, wie er in allgemeinen Lexika definiert wurde, nahe. In der Betrachtung verschiedener Lexika aus den Jahren um 1925 wird deutlich, dass der ›Reproduktion‹ in ihrer allgemeinen Bedeutung die Konnotation eines psychologischen Geschehens zugesprochen wurde. Dass die psychologisierenden Tendenzen, vor allem aber auch physiologische Bestimmungen in allgemeinen Lexika um 1925 gleichsam kein Novum bildeten, belegen die Schriften Erich Hornbostels oder Wilhelm Wundts. *Meyers Konversationslexikon* von 1907 verwies auf Wundts Begriffe ›Reproduktion‹, ›Erinnerungsbild‹ und ›Aufmerksamkeit‹.[236] Auch *Meyers Lexikon* von 1929 definierte genauso wie die Vorauflage ›Reproduktion‹ als psychologischen Vorgang (in gekürzter Fassung aus derselben Ausführung in der Auflage von 1907 übernommen) – unter Verweis auf die Beiträge zu »Gedächtnis« und »Erinnerung«:

> »Reproduktion, (neulat.), ›Wiederhervorbringung‹; in der Psychologie der Vorgang der Wiederholung von Bewußtseinsinhalten, wobei freilich die reproduzierte Vor-

---

sche Darstellung nachträglich festzulegen. […] Durch die musikalische Analyse gewinnen wir in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle erst das volle Verständnis für das musikalische Kunstwerk und damit auch erst die Berechtigung zur Interpretation.« Ebd, S. 267.

234 »Dazu kommt daß das musikalische Erlebnis – anders als das Erleben des Bildwerkes – für viele durch die Hände einer zweiten Individualität geht, die nun auch ihrer Aufgabe mit Hilfsmitteln der Erkenntnis, nicht nur vermöge schwärmerischer oder unklarer ›subjektiver Auffassungen‹ gerecht werden muß; es kommt ja beim Musizieren darauf an, ein Unveränderliches, Festliegendes, das ein für alle Male bestimmt vorgefühltes Erleben [sic.] in möglichster Annäherung an diese bestimmte Form wiederzugeben.« Ebd.

235 Ebd.

236 Vgl. Wilhelm Wundt, *Philosophische Studien*, Leipzig: Engelmann, 1883ff.

stellung (das ›Erinnerungsbild‹) der frühern niemals völlig gleich ist. Vgl. Gedächtnis, Erinnerung.«[237]

Gegenüber früheren Ansätzen, wie sie etwa *Meyers Großes Konversationslexikon* um 1908 lieferte, wurde der Begriff in allgemeinen Lexika um 1925 sehr viel stärker differenziert. Auch im *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* von 1929 hieß es:

»Reproduktion: Erneuerung, Wiedererzeugung: […] b) psychologisch: Erneuerung von gehabten Erlebnissen im besonderen Vorstellungen. Die R. [Reproduktion] besteht nicht (ältere Anschauung!) im Auftauchen unbewußter bereitliegender fertiger Vorstellungen im Bewußtsein, sondern in einer Neuproduktion von Vorstellungen, die früher gehabten mehr oder weniger ähnlich sind.«[238]

In Bezug auf seine Bedeutung als »Wiederhervorbringung« im Geist erfuhr somit der Begriff in allgemeinen Lexika einen Bedeutungswandel. Während um 1908 der Begriff darauf verwies, dass bereits gehabte Vorstellungen »reproduziert« werden, wurde dagegen um 1929 unter ›Reproduktion‹ eine »Neuproduktion« der Vorstellungen verstanden, die den vorigen nur »ähnlich« sind, wobei hier die Unterscheidung durch den expliziten Hinweis auf die »ältere Anschauung« noch einmal hervorgehoben wurde. Standen um 1905 vor allem physiologische Bestimmungen im Vordergrund, so wurde um 1925 die Annäherung beim Vorgang der ›Reproduktion‹ untersucht und auch relativiert.[239]

Um 1925 wurde die Annäherung nur noch relativ und veränderbar benannt, z. B. im *Meyers Lexikon* von 1929. Ebenso wurde die Wiederhervorbringung einer intendierten Werkgestalt in der musikalischen Umsetzung nur als relative Annäherung an das Werk verstanden (vgl. Kap. I, 2.2). Die Subjektivität des Interpreten bewirkt eine Differenz zum Original. Auch Wilhelm Dilthey warnte in seiner Erörterung der Dichtung vor einem

---

237 Artikel »Reproduktion«, in: *Meyers Lexikon*, 7. Aufl., Bd. 10, Sp. 210.

238 Artikel »Reproduktion«, in: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, S. 729.

239 1907 hieß es – im Unterschied zur Version von 1929, wie sie weiter oben zitiert wurde – noch: »Physiologisch ist die R. [Reproduktion] bedingt durch den Wiedereintritt desselben Erregungszustandes im Gehirn, der bei dem erstmaligen (durch sinnliche Eindrücke verursachten) Auftreten der betreffenden Vorstellung vorhanden war, und der Unterschied zwischen einer Wahrnehmung und einer reproduzierten Vorstellung besteht darin, daß bei jener der Erregungszustand des Zentralorgans peripherisch, bei dieser zentral verursacht worden ist.« Artikel »Reproduktion«, in: *Meyers Großes Konversationslexikon*, 6. Aufl., Bd. 16, Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, 1907, S. 812.

Rückfall in einen schlichten Psychologismus innerhalb seines Konzepts der ›Transposition‹. Im Akt des Verstehens werde nicht der reale Erlebnisvorgang im Dichter verlebendigt, sondern der »ideale« Erlebnisvorgang.[240] In den 1920er-Jahren wurde die Frage nach dem Grad der Annäherung bzw. der Differenz zum Original bedeutend.

Die Nähe zum Begriff ›Interpretation‹ besteht darin, dass ›Reproduktion‹ sowie ›Interpretation‹ gerade das Erfassen eines Gehaltes, wie z. B. die Beschreibungen von Gefühlen, die der Komposition eingeschrieben sind, betonte. In diesem Kontext steht auch die Bedeutung von ›Interpretation‹ als Sprachverstehen, wie sie u. a von Weiss und Karthaus thematisiert wurde. Mit dem Begriff ›Interpretation‹ brachten die Autoren zum Ausdruck, dass der Werkzugang als psychologischer Prozess und als das Verstehen einer Sprache verstanden werden sollte.

Als Gegenpol dazu grenzten sich andere Musiker und Theoretiker von einem psychologischen Moment der Einfühlung vollständig ab. Die psychologische Sicht tangierte die verschiedenen Begrifflichkeiten zum Thema der musikalischen Aufführung hierbei nur indirekt. Sie verstanden Einfühlung oder Annäherung an den Gehalt einer Komposition vielmehr als Kategorie, die poetische Parallelen hat, als dass sie psychologisch begründet worden wäre, und die damit z. B. Musiker eines gefühlvollen Ausdrucksideals wie Furtwängler (vgl. Kap. 2.1–2.3) betraf. Völlig konträr standen dem psychologischen Modell allerdings jene Musiktheoretiker und Musiker gegenüber, die – einhergehend mit den Entwicklungen in der Neuen Musik – das musikalische Material als Ausgangspunkt der ›Reproduktion‹ oder ›Interpretation‹ in den Mittelpunkt stellten.

Der Interpret romantischer Musik forme das Klangmaterial zum übermittelnden Ausdruck der Gefühlvorstellung, so Paul Bekker in »Was ist ›Neue‹ Musik?« (1923).[241] Die Sprachregelung, nach der man ein Gefühl »musikalisch ›ausdrücken‹« kann, und der Begriff »Ausdruckskunst«[242] bezeichnen

---

[240] Vgl. Lessing, *Wilhelm Dilthey*, S. 113.

[241] »Wir finden demnach im romantischen Künstler zwei Vorgänge: einmal die Empfängnis einer besonderen Gefühlsvorstellung überhaupt, zweitens die Art, wie er das Klangmaterial zum übermittelnden Ausdruck dieser Gefühlsvorstellung formt.« Bekker, »Was ist ›Neue‹ Musik«, S. 8f.

[242] »Man bezeichnet daher eine Kunst, bei der die Musik den Zweck hat, ein Gefühl vom Schaffenden auf den Hörer zu übertragen, als Ausdruckskunst. Das Eigentümliche dieser Kunst besteht darin, der Musik den Ausdruck zu geben, durch den der empfangsbereite Hörer eben die gefühlsmäßige Mitteilung des Schaffenden versteht.« Ebd., S. 3f.

›Ausdruck‹ hier als der ›Sprache‹ zugehörig, in der Gefühlsvorstellungen formuliert werden können. Dass romantische Musik »Gefühle darstellt«, beschrieb Bekker, indem er »die konsonierenden und die dissonierenden Intervalle in der Zuweisung gefühlsmäßiger Bedeutung als Freude oder Schmerz« erörterte, wobei er aber ein Apriori in der Zuschreibung von Affekten zu bestimmten Intervallen oder Harmonien ablehnte bzw. die Zuordnung von Gefühlen und Musik als erwachsen, nicht vorbestimmt ansah. Wenn aber Harmonie zur »Vorstellung des Angenehmen« etc. und Nicht-Harmonie zur »Vorstellung des Störenden« etc. werde, sei dies nicht im Wesen der Musik selbst gegeben.[243] Hans Schorn schrieb 1923 entsprechend, Bekker grenze sich in seinem Aufsatz »Physiologische Musik« von einem aus einer »gefühlsdurchseuchten, gefühlsübersättigten Einstellung resultierenden Nicht-Verstehen-können der neuen klanglichen Phänomene« ab.[244]

Musikwissenschaftler nahmen Abstand von einer rein physiologischen bzw. psychologischen Bestimmung aufführungsbezogener Begriffe. Theodor W. Adorno etwa sah ›Gefühle‹ in der Musik als etwas Vergängliches und somit nicht eins zu eins Rekonstruierbares an und etablierte stattdessen den Imperativ einer ›objektiven‹ musikalischen Hermeneutik, die

---

[243] »Die konsonierenden und die dissonierenden Intervalle erhalten gefühlsmäßige Bedeutung als Freude oder Schmerz in verschiedensten Abstufungen. Die tonartliche Harmonie wird zur Vorstellung des Angenehmen, Ruhenden, Gefestigten. Die aus fremdartigen Bestandteilen gemischte Harmonie wird zur Vorstellung des Störenden, Beunruhigenden. Ich kann hier nur diese kurzen Andeutungen geben, aber ich hoffe, nicht mißverstanden zu werden, wenn ich sage, daß unsere Begriffe des Wohllautes oder des Mißlautes in bezug auf harmonische Zusammenklänge nicht Begriffe sind, die sich aus dem organischen Wesen der Musik an sich ergeben.« Ebd., S. 5.

[244] »Paul Bekker z. B. hat auch schon die mehr als riskante Erbschaft angetreten, dies Neueste mit theoretischen Ausführungen zu unterbauen; er hat festgestellt, daß unsere Klangvorstellungen und bisherigen Begriffe über Wesen und Art der Musik psychologisch bedingt gewesen seien, während die unheimlichen Zauberkräfte der Jüngsten auf eigentümlich physiologischer Erfassung der Klangwerte beruhen. Er hat in einer dem Aufsatz ›Physiologische Musik‹ (Frankfurter Zeitung, 67. Jahrgang, Nr. 863) folgenden Auseinander-Setzung über ›Erlebnis und Ausdruck‹ besonders auch auf den dem materialistischen Strebertum parallel durchbrechenden Gefühlsmaterialismus in der Kunst des 19. Jahrhunderts hingewiesen und die grausam verheerende Wirkung des Espressivo-Musizierens geschildert, sowie auf das aus der gefühlsdurchseuchten, gefühlsübersättigten Einstellung resultierende Nicht-Verstehen-können der neuen klanglichen Phänomene hingedeutet, aber auch dem willigen Hörer wenigstens nach Richtung und Ausmaß den rechten Weg für seine Grundposition dem neuen Stilprinzip und den neuen Klangqualitäten gegenüber fixiert, die das Gefühl zwar beherrschen, jedoch nicht mehr dem Gefühl versklavt sein wollen.« Hans Schorn, »Zur Reaktivierung des Publikums«, in: *Die Musik* 15 (1923), S. 777–787, hier S. 779f.

Gefühle nicht als alleinige Parameter der Interpretation begreift, dennoch aber erkennt, dass Musik wesentlich auch durch Subjektivität und Gefühl geprägt wird.

Dieser Imperativ einer ›objektiven‹ musikalischen Hermeneutik ist nachfolgend besonders hervorzuheben und mit Adornos Begriff der ›Reproduktion‹ (vgl. Kap. I, 3.2) in Verbindung zu bringen.

Adorno setzt das Werk als veränderbar voraus, es wird im Laufe der Zeit durch verschiedene Interpretationen Wandlungen unterzogen. Dies artikulierte Adorno z. B. in seinem Text »Schubert« (1928), in welchem er vom »Zerfall« des »subjektiven Gehaltes« des Werkes sprach. Adorno schrieb, dass die »subjektiv vermeinten und reproduzierten Gehalte« die Zeit erweiche. Dies betreffe ebenso die »materialbestimmten Formen«. Die Wandelbarkeit des Werkes werde dort deutlich, wo die musikalische Umsetzung sich immer neu orientiert. So schrieb Adorno z. B.:

> »Der Zerfall des lyrischen Gebildes nun ist der Zerfall seines subjektiven Gehaltes zumal. Die subjektiven Gehalte des lyrischen Kunstwerkes sind durchaus nur seine Stoffgehalte.« [245]

Die »lyrischen Gebilde« werden dennoch dort als »objektive Charaktere« beschrieben, wo sie keine »konstanten menschlichen Grundgefühle« sind »sondern jene objektiven Charaktere, an die im Ursprung des Kunstwerkes jeweils jene Gefühle, die vergänglich sind, rührten.« [246] Als ›Gehalte‹ bezeichnete Adorno hier einerseits »Stoffgehalte«, andererseits die mit ihnen »abgebildeten Wahrheitsgehalte«.[247] Die Annäherung an das Werk setzte Adorno in diesem Sinne einer Annäherung an seine objektiven »Wahrheitsgehalte«, die sich über die »Stoffgehalte«, d. h. den Notentext aber erst erschließen, gleich. Diese objektiven Gehalte sind in ihren Formen bereits im Werk vorgegeben und werden durch die »Reproduktion« freigelegt.

---

[245] Theodor W. Adorno, »Schubert«, in: *Die Musik* 21 (1928/29), S. 1–12, hier S. 2.

[246] »Der Zerfall des lyrischen Gebildes nun ist der Zerfall seines subjektiven Gehaltes zumal. Die subjektiven Gehalte des lyrischen Kunstwerkes sind durchaus nur seine Stoffgehalte. Mit ihnen werden die abgebildeten Wahrheitsgehalte getroffen bloß; zwischen beiden die Einheit gehört der geschichtlichen Stunde und löst sich auf. So sind denn bleibend an lyrischen Gebilden nicht, wie naturgläubige Statik es will, konstante menschliche Grundgefühle, sondern jene objektiven Charaktere, an die im Ursprung des Kunstwerkes jeweils jene Gefühle, die vergänglich sind, rührten; die subjektiv vermeinten und reproduzierten Gehalte indessen haben das gleiche Schicksal wie nur die großen materialbestimmten Formen, die die Zeit erweicht.« Ebd., S. 2f.

[247] Ebd.

Die Wandelbarkeit des Werkes bleibt hierin jedoch berücksichtigt. Sie leitet sich aus der dialektischen Bewegung von subjektiver Erschließung durch den Interpreten und den objektiven Gehalten des Werkes ab. Der Aufprall von Form und Subjektivität des Interpreten bzw. der Aufprall von Form und den »Stoffen der Bewußtseinsimmanenz«, die sich im Laufe der Zeit als Werkdeutungen dem Werk einschreiben, zertrümmere die »Einheit des Werkes«: »eröffnet das Werk als Schauplatz ihrer Vergänglichkeit«.[248] Zugleich würden aber innerhalb dieser dialektischen Bewegung die Gehalte eines Werkes erst befördert, so dass Adorno vom »Freilegen« der »Bilder der Wahrheit« (im Plural) sprach. Mit Bezug auf Schubert bedeutete dies, dass die »eigentlichen Gehalte« erst spät offenbart wurden: »Die dialektische Befreiung der eigentlichen Gehalte Schuberts vollzieht sich in der Romantik, der er selber kaum jemals blank zurechnet.«[249] Die musikalische Umsetzung pendelt hier zwischen hermeneutischem Verstehen des Werkes und subjektiver Einbringung des Interpreten.[250]

Theodor W. Adorno betonte die Bedeutung von »objektiver« Hermeneutik im Allgemeinen, die sich von einem »romantischen Psychologismus« abkehre. Diese Hermeneutik, warnte Adorno zugleich, müsse sich jedoch auf die ›objektiven Wahrheitscharaktere‹ (erneuter Plural) berufen.[251]

---

[248] »Der dialektische Aufprall beider Mächte: der Formen, die in trügender Ewigkeit aus den Sternen abgelesen werden, und der Stoffe der Bewußtseinsimmanenz, die als unableitbare naturale Gegebenheiten sich setzen, zertrümmert beide und mit ihnen die vorläufige Einheit des Werkes: eröffnet das Werk als Schauplatz ihrer Vergänglichkeit und legt endlich frei, was an Bildern der Wahrheit zur brüchigen Decke des Kunstwerkes sich erhob. Heute erst ist der Landschaftscharakter von Schuberts Musik evident geworden, wie heute erst das Lot die luziferische Senkrechte der Beethovenschen Dynamik ermessen kann. Die dialektische Befreiung der eigentlichen Gehalte Schuberts vollzieht sich in der Romantik, der er selber kaum jemals blank zurechnet.« Ebd., S. 3.

[249] Ebd.

[250] Hermann Danuser artikuliert dies, indem er feststellt, dass der ›Interpretation‹ immer ein hermeneutischer Ansatz beiwohnt, aber Subjektivität dennoch bestimmend für die ›Interpretation‹ sei, wenn der Interpret »seine individuelle, gesellschaftlich und historisch bestimmte Subjektivität als Künstler in die Werkdarstellung einfließen lässt.« Vgl. Danuser, Artikel »Interpretation«, Sp. 1053; sowie ders., »Einleitung«, in: *Musikalische Interpretation*, S. 1–72.

[251] »Dem Problem der Hermeneutik nun, das Schubert unabweisbar stellt, wurde bislang allein in der Polemik wider den romantischen Psychologismus und nicht in der geforderten Schärfe nachgegangen. Die Kritik aller musikalischen Hermeneutik vernichtet zu Recht jegliche Deutung von Musik als poetische Reproduktion psychischer Gehalte. Nicht aber ist sie legitimiert, den Bezug auf die getroffenen objektiven Wahrheitscharaktere zu eliminieren und die schlechte subjektivistische Betrachtung von Kunst durch den Glauben an deren blinde Immanenz zu ersetzen.« Adorno, »Schubert«, S. 5.

Entgegen der rein subjektiven Erschließung durch den Interpreten beschrieb er außerdem, dass diese »objektive« Hermeneutik der Musik sich immanent aus dem Material herleite. Wie das Fassen »objektiver Korrelate« wird diese Objektivierung zur Prämisse der musikalischen Umsetzung.

> »Keine Kunst hat sich selbst zum Gegenstand; nur tritt ihr symbolisch Gemeintes nicht in abstrakter Sonderung von seiner materialen Konkretion auf. Es ist in seinem Ursprung unabtrennbar an jene gebunden, um sich mit Geschichte erst von ihr abzuscheiden.«[252]

Adorno konstatierte Subjektivität und Gefühl in der Musik Schuberts (wenn auch als vergänglich), grenzte sie zugleich aber ab von einer psychologistischen Überbetonung, die sich auf Kosten einer an der Musik orientierten, »objektiven« musikalischen Hermeneutik aufzwänge. Dennoch ordnet er »Gefühl« als nicht starres Moment dem Werk zu. Es galt als zu Verlebendigendes, stets neu zu interpretierendes Fluidum, wie es Adorno als interpretatorische Freiheit benannte, der Authentizität zukäme. Hier ist zu unterscheiden zwischen Musikpsychologie und Musikphysiologismus einerseits, die Bekker und Adorno ablehnten und die ›Interpretation‹ und ›Reproduktion‹ als unbewusstes Verstehen einer Sprache implizierten, und andererseits der von ihnen durchaus befürworteten Ausdruckskunst einer vergangenen Romantik als eine Kunst, die das Gefühl zum Inhalt hat.

Die Begriffsdefinition bei Adorno kann wie folgt zusammengefasst werden: ›Reproduktion‹ bezeichnete bei Adorno die ›Reproduktion‹ von ›Wahrheitsgehalten‹, die sich aus der musikalischen Form bestimmen. Hierbei stellte die Wandelbarkeit des Werkes den Grundgedanken bei Adorno dar, was anhand seiner Aussage deutlich wird, dass die »subjektiv vermeinten und reproduzierten Gehalte«, die sich an den »materialbestimmten Formen« ermessen, die Zeit erweiche.

I. 4.2 Begriffliche Unterschiede bei Theodor W. Adorno

Ein Querverweis auf den nicht in Berlin, sondern u. a. in Wien wirkenden Theodor W. Adorno sei im Folgenden erlaubt. Betrachtet man die aufführungsbezogenen Begriffe bei Theodor W. Adorno, so kommt dem Begriff ›Reproduktion‹ ein zentraler Stellenwert bei. Er beinhaltete bei Adorno

---

[252] Ebd.

zunächst die Frage nach dem Grad der möglichen »Freiheit« bei der Umsetzung einer Komposition:

> »Die eigentümliche Problematik der Reproduktion hebt an vielmehr erst mit der Frage nach der Freiheit des Interpreten, die, will sie nicht offene Willkür diskutieren, in jenen Grenzen nur statthat.«[253]

Zunächst lässt sich diese Grenze in der ›Reproduktion‹ am deutlichsten in der Gegenüberstellung zum Begriff ›Improvisation‹ darstellen. Die notengetreue ›Reproduktion‹ steht der schöpferisch-gestaltenden Umsetzung bzw. in ihrem höchsten Grad der Freiheit der ›Improvisation‹ gegenüber; dieser Auseinandersetzung folgte Adorno z. B. in seinem Text »Drei Dirigenten« (1926). Der schöpferische Aspekt der musikalischen Umsetzung wird hier mit der Vokabel ›Improvisation‹ belegt, wenn dieser den höchsten Grad an Freiheit erreicht.

> »Sein [Furtwänglers] Dirigieren nähert sich der Improvisation: nicht der freien des Virtuosen, sondern einer strengen und sachlichen, deren treibende Phantasie dahin zielt, eine Stufe der Geschichtlichkeit heimzubringen, die den Werken heute verloren ist. […] Dem Werk, das bewahrt werden soll, gilt die Treue; der Bewahrung des verlorenen die Improvisation.«[254]

Für Adorno galt, wie bereits beschrieben, dass der Interpret sich, obwohl er seine Subjektivität in schöpferischer Weise einbringt, an den »objektiven Korrelaten« des Werkes orientieren müsse bzw. an den objektiven Maßstäben des Notentextes.[255] Für die Annäherung an das – von Adorno als »objektives Korrelat« bezeichnete – Objektive der Komposition wird dennoch die eigenständige (»produktive«) Kraft des Interpreten entscheidend. Die ›Improvisation‹ bildete zwar den von den Gehalten der Komposition (die bei der ›Interpretation‹ relevant sind) isolierten Teil der musika-

---

[253] »Die eigentümliche Problematik der Reproduktion hebt an vielmehr erst mit der Frage nach der *Freiheit* des Interpreten, die, will sie nicht offene Willkür diskutieren, in jenen Grenzen nur statthat. […] Auf welche Weise man vom Werke ablese, welche Freiheit es dem Interpreten läßt, der es als Werk interpretiert – das zu erforschen scheint die zentrale Aufgabe einer Theorie der Reproduktion, die freilich, als Theorie, nicht durchdringen könnte, was unlöslich verquickt das Gebilde in seiner Fülle, den Nachbildner als ganzen Menschen umschlossen hält.« Adorno, »Zum Problem der Reproduktion«, S. 440 (Hervorhebungen dort).

[254] Adorno, »Drei Dirigenten«, S. 454.

[255] »[…] dies alles nach dem Gebot einer Subjektivität, die sich selbst nur behaupten mag, wenn sie ihre objektiven Korrelate behauptet.« Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion,* S. 262.

lischen Ausführung,[256] sie fördert – so der letztgenannte Aspekt – jedoch auch das ›Verlorene‹ zutage, das in den Noten nicht fixiert werden konnte.

»Improvisation« stand hier als freieste Form der musikalischen Umsetzung sowohl der »Interpretation« als auch der »Reproduktion« als stärkste Form der Annäherung an das Werk entgegen. Adorno sah somit das »Ende der Reproduktion« da, wo der Musiker zum »Improvisator« wird, der nicht ausschließlich die in der Komposition gegebenen Gehalte wieder hervorbringt, sondern seine eigenen:

> »[Er] zitiert die Gehalte, die die Interpretation nicht mehr lenken. […] Was unmittelbar zu realisieren dem Komponisten verwehrt ist, will tröstend dem Vermittler gelingen, der endlich das produktive Vermögen des Autors einholt, wie es je nur der Improvisator besaß. Damit mag tatsächlich das Ende der Reproduktion erreicht sein.«[257]

Der Begriff ›Improvisation‹ wurde um 1925 auch von anderen Autoren in diesem Sinne verstanden. Auch Furtwängler verortete den Begriff innerhalb der ›schöpferischen‹ Tätigkeit des Interpreten:

> »Das Improvisatorische geht seinem Wesen, ja seinem bloßen Begriffe nach verloren. Das Improvisatorische, das nicht etwa ein bloßes Akzidens eine Eigenschaft, die man haben kann oder nicht, darstellt, sondern schlechthin den Urquell alles großen, schöpferischen, notwendigen Musizierens.«[258]

Als Kennzeichen für ein »lebendiges Improvisieren« verstand Furtwängler an anderer Stelle »erhöhte Elastizität« und »sensible Einfühlungsfähigkeit«.[259]

---

256 »Solche Grenzen umreißen lediglich den Raum, der der Interpretation zukommt, scheiden ihn vom Bereich etwa der Improvisation.« Ebd.

257 Ebd.

258 Furtwängler, *Aufzeichnungen 1924–1954*, S. 44.

259 »Nikisch bildete das Orchester zwar nicht im Sinne Bülows in bezug auf die technische exakte Leistungsfähigkeit weiter; er teilte ihm aber – als das eigentliche Neue, das er der Welt als Dirigent zu geben hatte – eine erhöhte Elastizität und sensible Einfühlungsfähigkeit mit, und damit die Möglichkeit zu lebendigem Improvisieren beim Musizieren. Die Fähigkeit zur Improvisation, die das Orchester in höherem Maße besitzt als andere Orchester, hat es sich bis heute erhalten, da auch ich, der seit Nikischs Tode die Leitung des Orchesters übernommen hat, ihr für jedes wirkliche Musizieren den größten Wert beimesse.« Wilhelm Furtwängler, »Das Philharmonische Orchester« – Vortrag Februar 1932 i. d. Dt. Gesellschaft 1914.

Dass es um 1925 als notwendige Voraussetzung galt, dass der Interpret auch imstande sein musste, das Werk ›über sich selbst hinaus zu steigern‹, wurde an anderer Stelle (vgl. Kapitel I, 2.1 zur ›Interpretation‹) bereits dargestellt. Auch der Münchner Willi Schmid verwies 1928 in der Zeitschrift *Melos* darauf, dass das »improvisatorische Moment bei der Wiedergabe« nicht verkannt werden dürfe »gegenüber der Analyse in ihrem Wert für die nachschöpferische, gefühlsbetonte Synthese«. Mit dem »improvisatorischen Moment« bezeichnete er das »Sich-freimachen vom Bewußtsein« in der »freien künstlerischen Leistung«.[260] Joachim Beck wiederum beschrieb in seinem Text zu »Bruno Walter« dessen Dirigat als »sängerisch frei«, »tempobreit«, »schwelgend«, wobei alle diese Aspekte auf dem »Improvisatorischen« beruhen sollten.[261] Das ›Improvisatorische‹ wurde zum Freiheit garantierenden Moment, bezog sich dabei auf die individuelle Ausgestaltung des Werkes in der Agogik, Dynamik etc. und markierte somit am stärksten den eigenständigen Aspekt jeder musikalischen Umsetzung.

Im Gegensatz zur Bedeutung von ›Improvisation‹, wie sie in den letztgenannten Belegen zitiert werden konnte, verwies Adorno mit ›Improvisation‹ aber nicht nur auf die Eigenständigkeit in der Umsetzung, sondern auch auf die Wirkungsgeschichte eines Werkes, wenn er schrieb, dass der Interpret das »verlorene Werk« befördere. Der Interpret stellt in der Umsetzung Aspekte des Werkes hervor, die so zum ersten Mal wirksam werden, sich zugleich aber als gerechtfertigt einfügen. Die Begriffe ›Improvisation‹, ›Interpretation‹ und ›Reproduktion‹, die Adorno zwar differenziert verwendete, zielten hier jedoch alle auf die Idee einer Beförderung eines Kerns der Komposition, der sich als ›wahr‹ oder ›authentisch‹ in die Wirkungsgeschichte integrieren ließ. Für Adorno bedeutete entsprechend die ›Authentizität‹ in der ›Interpretation‹, den Notentext intellektuell zu verstehen und zu durchdringen. In »Drei Dirigenten« postulierte er, der

---

260 Willi Schmid, »Zur Interpretation von Beethovens Streichquartetten«, in: *Melos* 7 (1928), S. 396–404, hier S. 398.

261 »Auf dem Improvisatorischen beruht auch das eigenartig Sängerische seiner Mittlerschaft; jenes wiederum auf dem Schwelgerischen, das seinerseits der liebespendenden Natur entspringt. Sängerisch frei, tempobreit, nachgiebig bleibt Walter auch den Orchesterleuten gegenüber, nicht allein den Bühnensolisten.« Joachim Beck, »Bruno Walter«, in: *Berliner Musikjahrbuch 1926*, S. 67–70, hier S. 70.

Dirigent werde zum »Vermittler«. Deshalb könne Furtwänglers Dirigat nicht umhin, die »authentischen Dimensionen des Werkes« anzutasten.[262]

Im Gegensatz zur ›Improvisation‹ orientierte sich bei Adorno die ›Reproduktion‹ stärker an der Notenvorlage. Ebenso zielte der Begriff ›Reproduktion‹ bei Adorno aber auch auf die ›Wahrheit‹ des Werkes. Adorno schrieb in »Drei Dirigenten«, dass Scherchen »den Stand der Wahrheit in Werken ermißt und zu reproduzieren trachtet«[263]. Hiermit kann nun die unterschiedliche Akzentsetzung in den Begriffen ›Reproduktion‹ und (der subjektiven) ›Interpretation‹ bei Adorno erklärt werden: Bei der ›Reproduktion‹ wird die Hinwendung zur Notenvorlage und zur »Wahrheit«, bei der ›Interpretation‹ jedoch auch die subjektive Deutung der Gehalte, wenn auch im Rahmen der Form eines Werkes, hervorgehoben, wie es folgende Textstelle belegt:

> »Denn gewähren die Formen wahrhaft dem Ich Raum und sind bestätigt zugleich, so hat die Interpretation ihren höchsten Anspruch auf Freiheit.«[264]

Der Unterschied der Begriffe ›Reproduktion‹ und ›Interpretation‹ zeigte sich nun darin, dass das künstlerische Ich in der ›Reproduktion‹ zurücktrat, aber in der ›Interpretation‹ gewichtet wurde.[265]

Die »Interpretation« orientierte sich an der subjektiven Freiheit des Interpreten, die sich dennoch an den »Gehalten«[266] einer Komposition misst, und d. h., dass deren Freiheit sich anhand der kompositorischen »Formen« oder »Stoffgehalte« bemisst, wie es bereits in Kapitel 4.1 in der Aussage zitiert wurde, dass die »subjektiven Gehalte des lyrischen Kunstwerkes […]

---

262 »Es [das Pathos] aufzugraben, kann Furtwängler nicht umhin, die authentischen Dimensionen des Werkes anzutasten.« Adorno, »Drei Dirigenten«, S. 454.

263 Vgl. ebd., S. 455. Vgl. auch Kap. I, 3.1.

264 Adorno, »Zum Problem der Reproduktion«, S. 441.

265 Diese Unterscheidung ist nicht nur für Adornos Schriften um 1925 bedeutend, sondern diese artikulierte er später noch; vgl. hierzu die Bedeutung von ›Reproduktion‹ als Gegenstück zur interpretatorischen Freiheit in Adornos Texten der 1960er-Jahre: Hartmut Hein, *Musik-Interpretation als »Tour de Force«. Positionen von Adorno bis zur Historischen Aufführungspraxis*, Wien u. a.: Universal Edition, 2014 (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 56).

266 »Sie [die Gehalte] entscheiden in strengerem Sinne als dem bloß, daß alle Interpretation am ›Text‹, am kompositorisch Fixierten schlechthin, seine Grenze hat, daß Geschmack und Realisierungsvermögen einzig relativ auf die Intention des Gebildes, nicht als isolierte Interpretentugenden sich begreifen.« Adorno, »Zum Problem der Reproduktion«, S. 440.

durchaus nur seine Stoffgehalte [sind]«.[267] Demgegenüber konkretisierte Adorno mit dem Begriff »Reproduktion« die Kategorie der Übereinkunft mit der Notenvorlage oder der »Wahrheit«, die von der subjektiven Erschließung von Gehalten einer Komposition absieht.

Die ›Interpretation‹ bezog sich auf die individuelle, hermeneutische Auseinandersetzung des Interpreten mit dem Werk, die ›Reproduktion‹ auf die Beförderung der »Wahrheiten« eines Werkes, z. B. im oben angeführten Zitat zu Scherchens Dirigat. Der Prozess, der die subjektive Erschließung der ›Wahrheiten‹ eines Werkes durch den Interpreten benannte, der sich als Aufprall objektiver Hermeneutik auf subjektives Verstehen darstellt, war jedoch nicht die ›Reproduktion‹, sondern die ›Interpretation‹.

Zuletzt lässt sich ›Reproduktion‹ jedoch auch im Sinne von Notentreue verstehen: Entsprechend der neuen Aufgaben des Dirigenten bzw. dem neuen Maßstab der Verlebendigung des Kunstwerks sprach sich Adorno dafür aus, dass der Interpret seine »Innerlichkeit« in die Ausführung einbringt, um so wiederum die »Innerlichkeit des Werkes vor dem Zerfall« zu retten.[268] Der »expressiven Kundgabe« des Interpreten, wie er sie im Dirigat Furtwänglers erkannte, setzte Adorno jedoch die notengetreue ›Reproduktion‹ entgegen. Damit unterschied er sich zugleich von Furtwängler und dessen Begriffsdeutung selbst, der ›Reproduktion‹ als einen ›produktiven Faktor‹ beschrieb und der ›Reproduktion‹ und ›Interpretation‹ fast synonym gebrauchte.[269] Wohingegen Adorno die Orientierung am musikalischen Material im Begriff ›Reproduktion‹ hervorhob:

---

267 Adorno, »Schubert«, S. 3.

268 »Dann wäre da wohl die Zeit, daß ein Interpret, dessen Wesen die schwindenden Werke heiß umschließt und ihr endendes Leben dicht bewahrt; der selber so ganz existente Person ist, daß er für sein Teil nie des Rechtes sich begeben dürfte, beredte Innerlichkeit offen ihrer fordernden Erkenntnis, aber nach Wahlverwandtschaft der anderen zugehörig, die Macht seiner Innerlichkeit daran wendete, die Werke vorm Zerfall zu retten, der der Zerfall ihrer Innerlichkeit ist; mit ihnen zu retten die Interpretation vor der Verwandlung in Photographie«. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, S. 262.

269 »Es [das Mittel hierzu] ist auch nicht zu finden, solange Kunst etwas Lebendiges ist; denn so lange wird auch das Reproduktive nicht ausgeschaltet werden können als produktiver Faktor.« Furtwängler, »Über Bach und die Interpretation Alter Musik überhaupt«, S. 51. Aber auch in Furtwänglers Texten wurde die »Echtheit« wie von Adorno die »Wahrheit« und »Authentizität« zum Maßstab einer gelungenen ›Reproduktion‹. Das wesentliche Kriterium für Furtwängler war hierbei der Anspruch, dem Werk »gerecht zu werden«: »Es ist nämlich eine die äußerste produktive Kraft des Menschen in Anspruch nehmende Aufgabe, den Anforderungen eines Werkes, etwa einer Beethovenschen Sinfonie, gerecht zu werden.« Ebd. Daher wurde in einem weiteren Textfragment »Echtheit« zum Kriterium gelungener »Reprodukti-

»Aber zwischen ihm und dem verlassenen An sich der Werke, dem sein Beginn begegnen könnte, waltet mittendrin ein Drittes: die expressive Kundgabe des Dirigenten selbst, der produktiv eintritt, ehe die Not der Reproduktion leibhaft ihn faßt. Geleitet von der Idee der expressiven Fülle, die er als Einzelner nochmals den Werken zumißt, komponiert er selbst die zerfallenden Werke nachmals; die Innerlichkeit aus der er musiziert fände Reproduktion als Reproduktion nicht mehr in ihnen.«[270]

Mit der Gegenüberstellung von »Innerlichkeit« und »Reproduktion« werden die Unterschiede zwischen beiden Konzepten bei Adorno besonders deutlich. In der Formulierung, dass der Interpret das »zerfallene Werk« »komponiert«, wird die subjektive Teilhabe des Interpreten und die Veränderlichkeit des Werkes angesprochen, die einer notengetreuen ›Reproduktion‹ entgegensteht. »Innerlichkeit« nannte Adorno auch mit Blick auf Anton Webern und sprach auch hier die Erneuerung des Werkes an:

»Das Dirigieren des Komponisten Anton Webern ist gewalttätige Innerlichkeit. Er beschwört durch Kunst Gehalte, die der Wirklichkeit entfielen […]«[271]

Im Resümee lässt sich sagen, dass Adorno mit ›Interpretation‹, ähnlich der Subjektivität, eine auf »Innerlichkeit« fußende Erschließung der ›Gehalte‹ einer Komposition bezeichnete. Jedoch unterstrich Adorno den Zusammenhang zwischen der ›Interpretation‹ und einer objektiven musikalischen Hermeneutik, die die ›Interpretation‹ an den objektiven Gehalten, sowohl »Stoffgehalten« und »Form« als auch »Wahrheitsgehalten«, einer Komposition misst. Der Gegensatz wird vor allem im Unterschied zu einer psychologischen Einfühlung in das Werk deutlich, bei der die ›Interpretation‹ als Einfühlung in das Werk oder Verstehen einer Sprache gedeutet wurde (vgl. Kap. I, 3.1). Adornos Begriff der ›Reproduktion‹, der die Idee einer unterbewussten Einfühlung in das Werk ausschloss, definierte außerdem den Gegensatz zur ›produktiven‹ Tätigkeit des Interpreten. ›Reproduktion‹ bezog sich bei Adorno auf das musikalische Material bzw. das ›Reproduzieren‹ von ›Wahrheiten‹, die das Material enthält.

---

on«. »Die Bedeutung der Vergangenheit ist größer geworden als früher. Wir sind auf der Suche nach der Echtheit. […] Das Entscheidende ist, daß das Produktive nicht mehr kontrolliert (unbewußt), dadurch das Wachsen der Bedeutung des Reproduktiven.« [gemeint ist hiermit »das Produktive«, die kompositorische Tätigkeit] Ebd., S. 56.

270 Adorno »Drei Dirigenten«, S. 454.

271 Ebd., S. 458.

Die Bedeutungsebene von ›Reproduktion‹ als Notentreue benannte auch Arnold Schönberg in seinem Textfragment »Zur Vortragslehre« von 1923/24, wenn er als »oberstes Prinzip aller musikalischer Reproduktion« das Bestreben nannte, das, »was der Komponist geschrieben hat, auf solche Weise zum Klingen zu bringen, daß jede Note auch wirklich gehört wird.«[272] Von einigen Autoren wurde in der Bedeutung von ›Reproduktion‹ in Anbetracht der zunehmenden Technisierung, wie sie in Kapitel I, 4.3 begrifflich darzulegen sein wird, darüber hinaus die Idee geäußert, dass ›Reproduktion‹ zu Fotografie werde. So ist es an einigen Stellen angebracht, eine solche Analogie zu benennen.[273] Dass bei einer ›Reproduktion‹ die musikalische Vorlage kopiert wird, im Unterschied zur wandelbaren subjektiven Interpretation, stellt hier ebenfalls eine relevante Eigenschaft dar.

I. 4.3 Die zunehmende Technisierung und die ›mechanische Reproduktion‹

In Berlin erlangte der Begriff »mechanische Reproduktion« um 1925 aufgrund der zunehmenden Technisierung in Hinsicht auf Grammophon und Rundfunk zentrale Bedeutung, sorgte aber auch für Bedenken. Walter Abendroth meinte beispielsweise 1928, dass er sich einer »ungenauen Terminologie« bediene, wenn er »Reproduktion« im Zusammenhang mit dem Radio und dem Grammophon anwendete.

> »Wenn ich im Folgenden unter den Begriff der mechanischen Reproduktion nicht allein die Wiedergabe durch mechanische Instrumente fasse, sondern alle vermittelten, also auch durch physikalisch-technische Hilfskräfte übertragene Musik, die nicht auf direktem Wege, nicht im selben Raum, wo sie entsteht (zu klanglicher Wirklichkeit ersteht), gehört wird, so bin ich mir bewußt, mich damit einer ungenauen Terminologie schuldig zu machen;«[274]

---

[272] Vgl. Arnold Schönberg, »Zur Vortragslehre« (1923/24), zit. auch in: Sichardt, »Transparenz und Ausdruck. Arnold Schönbergs Ideal der musikalischen Reproduktion«, S. 31–44, hier S. 32.

[273] Eine Vergleichsebene wie sie bereits auch Danuser mit Verweis auf Walter Benjamins »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduktion« anführte. Vgl. Danuser, »Zur Haut ›zurückkehren‹«, S. 140.

[274] Walter Abendroth, »Mechanisierte und mechanische Musik«, in: *Allgemeine Musikzeitung*, 10.08.1928, S. 891–893, hier S. 891 (Hervorhebungen dort).

Bei seiner Verwendung des Begriffs »mechanische Reproduktion« fühlte sich Abendroth 1928 noch gezwungen, diese im Zusammenhang mit den neuen Wiedergabegeräten zu rechtfertigen. Der Begriff »mechanische Reproduktion« habe sich bisher auf »mechanische Instrumente« bezogen.[275] Gemeint scheinen Instrumente wie das ›Reproduktionsklavier‹, bei dem ›mechanisch‹ für selbstspielend stand, wie dies beispielsweise das *Meyers Lexikon* 1929 anführte.[276]

Ziehen wir Tageszeitungen und Musikzeitschriften heran, wird – im Unterschied zum noch zögerlichen Gebrauch bei Abendroth – deutlich, dass der Begriff ›mechanische Reproduktion‹ in Bezug auf neue Wiedergabegeräte, wie Schallplattenspieler oder Rundfunkgerät, Ende der 1920er-Jahre jedoch allmählich Eingang in das Schreiben über die neuen Technologien gefunden hatte. Manche Autoren verwiesen mit dem Begriff – im Unterschied zu Abendroth – bereits um die Jahrhundertwende auf allgemeine Speicherverfahren, wie beispielsweise die Walze.[277]

Das Konzept des »mechanischen« – wie es uns in dem Begriffspaar ›mechanische Reproduktion‹ und ›mechanische Wiedergabe‹ um 1925 begegnet – wurde hierbei in mehrfacher Konnotation aufgerufen und kritisiert. Eine Spaltung in Befürworter und Gegner der neuen Technologien kennzeichnete die Debatten. Während beispielsweise noch von Walter Gronostay die Errungenschaften der Vervielfältigung gepriesen wurden, u. a. die »jederzeitige Verfügbarkeit« einer Aufführung, die Möglichkeit »ausländische und verstorbene Künstler zu hören« sowie »die Rekapitulierungsmög-

---

[275] Diese Unterscheidung findet sich auch bei H. H. Stuckenschmidt (1928): »Erst heute beginnt man, den Wert zu begreifen, den die Mechanik für die Entwicklung der Musik haben wird. 1. die Vorrichtungen, die an einem wirklichen Musikinstrument die Töne auf maschinellem Wege bilden, also unmittelbar die Hände und den Mund des Interpreten ersetzen; 2. die Apparate, in denen der Ton selbst in anderer Art erzeugt wird als beim Spiel auf einem Instrument.« H. H. Stuckenschmidt, »Die Mechanisierung der Musik«, in: *Pult und Taktstock* 2 (1925), S. 1f.

[276] Vgl. z. B. den Artikel »Reproduktionsklavier«, in: *Meyers Lexikon*, 7. Aufl., Bd. 10, Leipzig: Bibliographisches Institut, 1929, S. 210.

[277] »Solche mechanische Klangübertragungen sind dem musikalisch fühlenden Ohre ebenso ein Gräuel, wie ihm das Anhören der automatischen Musikinstrumente überhaupt eine Quälerei ist. Weshalb? Wir können annehmen, dass auf den Wegen, in welche die vom Sänger oder Instrumentalisten produzierten Klänge bis zu ihrer mechanischen Reproduktion eingezwängt wurden, die Reinheit der Wellenlinien verkümmert wurde, die Schärfe der Wellenformen verloren ging.« Heinz Unger, »Der akustische Musiksaal«, in: *Die Musik* 2 (1902), Bd. 8, S. 83–98, hier S. 98.

lichkeit von musikalischen Eindrücken«[278], gab es zahlreiche Artikel, die mit den neuen Techniken scharf ins Gericht gingen. Abendroth beschrieb in seinem Text »Mechanisierte und mechanische Musik«, dass Vervielfältigung nur die Vervielfältigung der »vom Original verursachte[n] Licht- und Lautwellenbewegung in ihrer materiellen Reichweite« bedeute, aber nicht die Vervielfältigung des Originals selbst bzw. des Künstlers sei. Die »Persönlichkeit« oder den »Zauber« des Künstlers wüsste die Platte nicht einzufangen.[279]

Abendroth sprach sich gegen den Rundfunk und das Grammophon aus, weil die künstlerische »Persönlichkeit« verschwinde, die er als »unersetzlich« bezeichnete. Auch da, wo die neue technische Aufnahme klanglich befriedigte, kritisierte Abendroth:

> »[…] auch dann noch verhilft sich das Resultat zur unmittelbar empfangenen Emanation der künstlerischen Persönlichkeit wie eine höchstvollendete Photographie (Film) zum Original.«[280]

Im zitierten Verhältnis von Fotografie zu Original wird nun wiederum deutlich, welche Analogien der Begriff ›Reproduktion‹ enthielt, indem er als Fotografie, gewissermaßen wie eine Kopie, gemeinhin als Gegenbegriff zum »Original« fungierte. Auch Wilhelm Kempff benutzte 1928 die Wendung »photographierte Musik«[281] und äußerte zudem als konservativer Gegner der neuen Technologien seine dahin gehenden Bedenken, dass die neuen Technologien die Kunst »verzerrten«, und erkannte darin eine

---

278 Walter Gronostay, »»Die Gebrauchsmöglichkeiten der Schallplatte«, in: *Die Musik* 21 (1928/29), S. 437–440, hier S. 437.

279 »Das Wesen der künstlerischen Persönlichkeit ist ihre absolute Unersetzlichkeit; uneingeschränkte Einmaligkeit macht den Zauber des Menschen aus in seiner höchsten Erscheinungsform, die wir ›Persönlichkeit‹ nennen.« Abendroth, »Mechanisierte und mechanische Musik«, S. 892.

280 Ebd.

281 »Ebenso wie die Erfindung der Photographie manchen Zweigen der bildenden Kunst ein unerwartetes Ende bereitete und die Künstler, denen es oblag, naturgetreue Wiedergaben ohne sonstige künstlerische Absichten zu erzielen, überflüssig werden ließ, so auch hier bei der photographierten Musik: Radio und Grammophon, zwei Namen, die schon heute eine weltbeherrschende Geltung haben.« Wilhelm Kempff, »Die geistige und soziale Not des Musikers der Gegenwart« [1928], in: »*Ich bin kein Romantiker«. Der Pianist Wilhelm Kempff 1895–1991*, hrsg. von Werner Grünzweig, Hofheim am Taunus: Wolke, 2008, S. 19–24, hier S. 21.

»Inflation geistiger Werte«.[282] Kempff sprach sich folglich gegen die Technisierung aus, die er als »Entgöttlichung«[283] bezeichnete, so wie Abendroth in vergleichbarer Weise von einer »Entgeistigung der Masse durch die mechanische Ausbeutung der Musik«[284] sprach.[285]

Diese Analogien zur Fotografie betrafen die ›Reproduktion‹, aber auch Bereiche außerhalb der Technik, etwa in der ›musikalischen Reproduktion‹ bei Adorno. Eine starre »Photographie« steht als »Reproduktion« der »produktiven« Teilhabe des Interpreten gegenüber. Adorno sprach 1926 davon, die »Interpretation vor der Verwandlung in Photographie« zu retten.[286] In Bezug auf die Schallplatte verwiesen Begriffe wie »mechanisierende Reproduktionsmethoden« wiederum auf einen kritischen Standpunkt gegenüber der ›mechanischen Reproduktion‹, gegen die sich eine Kunst, die das »Ausdrucksgepräge persönlicher Geistigkeit« trägt, wehren müsse (Abendroth)[287].

---

[282] »Und man treibt keine Kunst, wenn man Werke, die nur im Kirchenraum andächtig verstanden und begriffen werden können, auf drahtlosem Wege in die laute Welt hinausschreit. Da gibt es eine Inflation geistiger Werte ohnegleichen. Das einmalige Wunder ist es, was uns not tut.« Ebd., S. 22.

[283] »Wir müssen der ›Entgöttlichung‹ der Musik begegnen, indem wir die Jugend mit den Schätzen der *musica sacra* bekannt machen.« Ebd., S. 23 (Hervorhebung dort).

[284] »Aber unleugbar ist auch die Schwere des Kampfes gegen die zunehmende Entgeistigung der Masse durch die mechanische Ausbeutung der Musik. Die Abnutzung des Materials ist unaufhaltsam; das mitschöpferische Erleben der vielen mehr und mehr behindert.« Adolf Weißmann, »Ein Wort zur neuen Musik«, in: *Berliner Musikjahrbuch 1926,* S. 41.

[285] Auch im folgenden Beleg von Berta Witt wird die Schallplatte mit der Fotographie verglichen: »Die Platte ist an sich stereotyp, genau wie es das Negativ einer photographischen Aufnahme ist, sie ist im gleichen Sinne ein festgehaltener Moment, – wie dort des Lebens, so hier der künstlerischen Leistung; sie ist also demnach, gleich dem Lichtbild, Erinnerung.« Berta Witt, »Fünfzig Jahre Phono-Kunst«, in: *Allgemeine Musikzeitung*, 23.3.1928, S. 313f., hier S. 313.

[286] Wie bereits in Kap. I, 4.2 zitiert werden konnte: »Dann wäre da wohl die Zeit, daß ein Interpret, dessen Wesen die schwindenden Werke heiß umschließt und ihr endendes Leben dicht bewahrt; der selber so ganz existente Person ist, daß er für sein Teil nie des Rechtes sich begeben dürfte, beredte Innerlichkeit offen ihrer fordernden Erkenntnis, aber nach Wahlverwandtschaft der anderen zugehörig, die Macht seiner Innerlichkeit daran wendete, die Werke vorm Zerfall zu retten, der der Zerfall ihrer Innerlichkeit ist; mit ihnen zu retten die Interpretation vor der Verwandlung in Photographie«. Adorno*, Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, S. 262.

[287] »Denn gegen die Auslieferung einer Kunst, die seit Jahrhunderten das Ausdrucksgepräge persönlicher Geistigkeit trägt und tragen will, an mechanisierende Reproduktionsmethoden wehrt sich der wohlerzogene Musiker nicht aus sentimentalen Bedenken, sondern aus

Die Bestimmung »mechanisch«, die für die Mechanik der Technik verwendet wurde, bei Abendroth z. B. in der Formulierung »mechanischer Apparat«[288], stand somit der Künstlerpersönlichkeit entgegen. Der Verlust von »Zauber« oder die »Entgeistigung« (Abendroth) sowie »Entgöttlichung« (Kempff) bildeten ein zentrales Themenfeld der Kritiker der neuen Technologien.[289]

Der Begriff ›mechanisch‹ stand bei den Kritikern der Schallplatte um 1925 für den Gegensatz zum ›unmittelbaren‹ Konzerterlebnis und bezeichnete den Verlust des künstlerischen Moments. Während einige Theoretiker das Medium verteidigten, wie z. B. Stuckenschmidt, der sagte, dass ›Musik eine Sache für die Ohren und nicht für die Augen‹[290] sei, beschrieben Kritiker, dass die Schallplatte das Konzert nicht ersetze. Letzteres betonte Witt in ihrer Einschätzung der Vervielfältigung, bei der sie das Fehlen der »Unmittelbarkeit des Vortrags« hervorhob:

> »Aber in der Vielfältigkeit solcher Einmaligkeit liegt doch zugleich auch eine Gefahr, die immer da auftritt, wo die Unmittelbarkeit des Vortrags fehlt. Eine Platte, die man schließlich bis zur Auswendigkeit genau kennt, wirkt zuletzt stereotyp, sie verfällt dem Fluch der mechanischen Musik, ohne doch an sich mechanisch zu sein. Infolgedessen trägt Plattenmusik auch immer jenen Keim zur Ueberdrüssig-

---

moralischem und stilistischem Anstand.« Abendroth, »Mechanisierte und mechanische Musik«, S. 293.

288 »Und da sollte diese so eminent reale Tatsache der Persönlichkeit im Falle des ausübenden Künstlers, sei es Sänger, Instrumentalist oder Dirigent, plötzlich durch einen mechanischen Apparat, ein künstlich projiziertes Klangschema vertreten werden können?« Ebd., S. 292.

289 Dies und die zitierte Analogie zur Fotografie lässt nun folgenden Vergleich gerechtfertigt erscheinen. Abendroth schrieb von einem Verlust von ›Zauber‹; Walter Benjamin beschrieb elf Jahre später mit Blick auf den Film und die Fotografie, dass das Resultat massenhafter ›Reproduktion‹ verantwortlich für einen ›Verlust der Aura‹ sei bzw., dass das reproduzierte Kunstwerk eine »Entritualisierung« erlebe. »Diese Zusammenhänge zu ihrem Recht kommen zu lassen, ist unerläßlich für eine Betrachtung, die es mit dem Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit zu tun hat. Denn sie bereiten die Erkenntnis, die hier entscheidend ist, vor: die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual. Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks.« Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [frz., 1936], Frankfurt a. M.: Suhrkamp, [10]1977, S. 17.

290 »Wie lange noch, und es wird sich herumgesprochen haben, daß Musik eine Sache für die Ohren ist und nicht eine für die Augen?« Hans Heinz Stuckenschmidt, »Der Musik-Ingenieur« [1931], in: ders., *Die Musik eines halben Jahrhunderts. 1925–1975, Essay und Kritik*, München und Zürich: Piper & Co, S. 59–63, hier S. 59.

keit in sich, der jeder künstlich erzeugten Musik anhaftet, weil ihr das Unmittelbare fehlt.«[291]

Die Aussage »ohne an sich eigentlich mechanisch zu sein« verdeutlicht wiederum das Zögern im neuen Begriffsgebrauch. Witt führte außerdem aus, dass bei der Platte die »innere Erhebung« fehle.[292] Während das Konzert Lebendigkeit bedeute, könne die Schallplatte diese nicht vermitteln. Sie könne daher kein »Ersatz künstlerischer, unmittelbarer Musikausübung« sein.[293] Das Temperament des Dirigenten, der für die Aufzeichnung sogar seine »Individualität« opfere, könne die Platte nicht einfangen.

Die Erörterung der Begriffe ›mechanisch‹, ›Reproduktion‹, aber auch das ›Unmittelbare‹ sowie der Vergleich mit der Fotografie rechtfertigen es, an dieser Stelle Walter Benjamins Text »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner mechanischen Reproduzierbarkeit« – wenngleich das Erscheinungsjahr 1936 außerhalb der Fallstudie I liegt – als Querverweis heranzuziehen. Hierbei wird deutlich, dass Benjamins Stellungnahme um 1936 erstens weitaus differenzierter und zweitens mit einem politschen Impetus erfolgt. Differenziert ist Benjamins Begriffsgebrauch insofern, als dass er mit Blick auf den Film und die Fotografie nicht nur den Verlust von »Unmittelbarkeit« benannte, wo die Apparatur dazwischentrete,[294] sondern auch be-

---

[291] Witt, »Fünfzig Jahre Phono-Kunst«, S. 313.

[292] »[…] außerdem kann von der Platte nie die innere Erhebung ausgehen, die selbst die dilettantische Selbstbetätigung auf einem Instrument auslöst.« Ebd., S. 314.

[293] »Und damit kommt man zu der wesentlichen Frage, die den Musiker am meisten beschäftigen muß: ist Plattenmusik Kunst, oder wenigstens ist sie Ersatz einer künstlerischen, unmittelbaren Musikausübung? Kann sie ein lebendiges, immer sich erneuerndes Musikleben ersetzen?« Ebd., S. 313.

[294] Auch Benjamin sprach hinsichtlich des Films somit von einem Verlust von »Unmittelbarkeit«, der durch das Zwischenschalten der Apparatur trete. Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,* S. 31: »Der apparatfreie Aspekt der Realität ist hier [im Filmatelier] zu ihrem künstlichsten geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik.« Jedoch schreibt Benjamin vom ›Verlust der Aura‹ als Verlust von »Ferne«, die dem Kunstwerk im Unterschied zum jederzeit verfügbaren Massenproduzierten eigen sei, spiegelte sich im Begriff ›mechanisch‹ mit Bezug auf die Schallplatte oder den Rundfunk um 1925 ein Verlust der Unmittelbarkeit des Künstlers. Benjamin verstand in seinem Text von 1936 »Aura« zugleich als »Aura« der Gegenstände, wie z. B. ein »an einem Sommernachmittag ruhender Gebirgszug am Horizont« (vgl. ebd., S. 15). Sie sei dagegen dem massenweise reproduzierten Produkt nicht zu Eigen, da hier das Kunstwerk seine Eigenschaft der »Ferne« sowie seine Einmaligkeit verliere: »Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus. […]

schrieb, was die Apparatur zu leisten im Stande ist, indem etwa die Kameraführung und der Schnitt neue Perspektiven eröffneten, die dem Auge natürlicherweise nicht zur Verfügung stünden.[295] Außerdem wird eine unterschiedliche Bedeutung der Begriffe bei Benjamin, der den ›Verlust von Aura‹ als Verlust von Ferne beschrieb, und Kritikern wie Abendroth und Witt, die den Wegfall von Persönlichkeit und ›Zauber‹ als Verlust von Unmittelbarkeit charakterisierten, deutlich. Vor allem aber ist die zeitliche Diskrepanz der Texte zu berücksichtigen und so bleibt es auch hier wichtig, die Begriffe in ihrer konkreten Kontextualisierung zu verstehen. Bei Abendroth stand die Polemik gegen den Rundfunk im Zuge einer kritischen Einschätzung der zunehmenden Technisierung um 1925 im Vordergrund. Demgegenüber war um 1925 Benjamin dem Rundfunk und auch den neuen Hörstücken von Bertolt Brecht und Kurt Weill z. B. positiv zugewandt, wie er es in seinem Text »Theater und Rundfunk« von 1930/31 verdeutlichte. Benjamin arbeitete nun selbst mit dem Frankfurter Rundfunk zusammen. Hier stellte er die Möglichkeit, »Massen zu ergreifen«, als positiv heraus.[296] Wohingegen Benjamins Text von 1936 sich bereits gegen die Vereinnahmung der Massen mittels Fotografie und Film im »Faschismus« richtete.[297]

Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises.« Ebd., S. 12.

295 Vgl. ebd., S. 26f. Der Unterschied zu den Formulierungen um 1925: »Verlust von Zauber« etc. zu Benjamin wird anhand von folgender Veranschaulichung nochmals deutlich. »Der Maler bebachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein. Die Bilder, die beide davontragen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetzte zusammen finden. So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchringung mit der Apparatur gewährt.« Ebd., S. 31f.

296 Benjamin: »die Massen, die er [der Rundfunk] ergreift, sind sehr viel größere; endlich und vor allem sind die materiellen Elemente, auf welchen seine Apparatur und die geistigen, auf welchen seine Darbietungen beruhen, im Interesse der Hörer aufs engste verbunden.« Walter Benjamin, »Theater und Rundfunk«, in: *Blätter des Hessischen Landestheaters* 16 (1931/32), S. 184ff., auch in: Voigts (Hrsg.), *100 Texte zu Brecht*, S. 131–135, hier S. 133. Vgl. zur Zusammenarbeit Benjamins mit dem Frankfurter Rundfunk auch Sabine Schiller, »Zu Walter Benjamins Rundfunkarbeiten«, in: *Literatur und Rundfunk 1923–33*, hrsg. von Gerhard Haym, Hildesheim: Gerstenberg, 1975, S. 309–317.

297 »Die Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie ist ein Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken wie für die Anschauung.« Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,* S. 15f.; siehe hier auch seine Notiz am

Trotz der Analogien in der Formulierung Abendroths, der von einem Verlust von ›Zauber‹ sprach, und Benjamins ›Verlust der Aura‹ bleibt der Hintergrund, vor dem die Texte um 1925 und 1936 entstanden waren, zu reflektieren. Gewisse Analogien zeigten sich jedoch hinsichtlich des Begriffs ›Massenproduktion‹ an anderer Stelle. Der Begriff ›Reproduktion‹ bedeutete, dass an die Stelle des »einmaligen Vorkommens« das »massenweise Vorkommen« trete. Das Kunstwerk gehe mit diesem »Verlust der Aura« den Weg vom Kultwert zum Ausstellungswert, so Benjamin.[298] Benjamins Begriff des ›Massenproduzierten‹ bzw. seine These, dass das Kunstwerk durch die massenhafte Anfertigung seine ursprüngliche Bedeutung verliert, wurde um 1925 bereits vorweggenommen: Musikkritiker um 1925 beklagten die massenhafte Anfertigung, wenn sie ein gesunkenes Niveau im Musikrepertoire des Rundfunks mit dem Begriff »Massenproduktion«[299] beschrieben. Sie berichteten von einem typischen ›Potpourri‹-Charakter der Schallplatten, den sie häufig als missglückt empfanden.[300]

In den kritischen Texten wurde auch gefragt, inwiefern sich Musik und Musikhören unter den neuen Möglichkeiten der Reproduzierbarkeit wandelten. Mit der massenhaften Anfertigung von Tonträgern und den

---

Ende seines Texts. Zur Vereinnahmung durch den Faschismus vgl. ebd. im Nachwort, S. 42, Anm. 32: »Der massenweisen Reproduktion kommt die Reproduktion von Massen besonders entgegen. […] Massenbewegungen stellen sich im allgemeinen der Apparatur deutlicher dar als dem Blick. Kaders von Hunderttausenden lassen sich von der Vogelperspektive aus am besten erfassen. Und wenn diese Perspektive dem menschlichen Auge ebensowohl zugänglich ist wie der Apparatur, so ist doch an dem Bilde, das das Auge davonträgt, die Vergrößerung nicht möglich welcher die Aufnahme unterzogen wird. Das heißt, daß Massenbewegungen, und so auch der Krieg, eine der Apparatur besonders entgegenkommende Form des menschlichen Verhaltens darstellen.« Sowie vgl. ebd., S. 4: »Die Massen haben ein Recht auf Veränderung der Eigentumsverhältnisse; der Faschismus sucht ihnen einen Ausdruck in deren Konservierung zu geben. Der Faschismus läuft folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus. Der Vergewaltigung der Masse, die er im Kult eines Führers zu Boden zwingt, entspricht die Vergewaltigung einer Apparatur, die er der Herstellung von Kultwerten dienstbar macht.«

298 Vgl. ebd., S. 18–20.

299 »Berlin: Die Musikfabrik setzt ihre Massenproduktion am laufenden Bande fort. Glauben die Produzenten bei dieser Schnellfertigstellung wirklich noch genügend Abnehmer zu finden? […] Folgende Tonwaren wurden diesmal dicht hintereinander auf den Markt geworfen: Orchesterkonzert, Festkonzert, Hochlandklänge, Frasquita, Opernstunde, Stunde der Lebenden, Schlager.« Hans Philip Weite, »Funkspiegel – Radiokritik«, in: *Berliner Tageblatt*, 28.4.1928.

300 Vgl. Eberhard Preußner, »Mechanische Musik: Neue Schallplatten«, in: *Die Musik* 20 (1928), S. 904–905, hier S. 905.

neuen Bedingungen des Musikhörens zu Hause veränderten sich, so die Kritiker, Repertoire, Klangqualität, Musikhören und Künstlerschaft.[301] Nicht zuletzt wurde auch der Verlust an Hörerzahlen in den Konzerten beschrieben.[302]

Zugleich stellte dies diejenigen vor eine Herausforderung, die ein breites Publikum erreichen wollten. Die ständige Verfügbarkeit zuhause betitelte Max Butting im Rückblick mit den Worten »Profanisierung der Musik«[303]. Einige Musiker, wie u. a. die Mitglieder der Novembergruppe, nutzten das Medium Rundfunk schließlich, um eine größere Breitenwirkung des eigenen künstlerischen Schaffens zu erreichen.[304] Aber auch diejenigen, die nicht als Exponenten der Gebrauchsmusik bezeichnet werden können, wandten sich dem Medium Rundfunk zu, wie etwa Arnold Schönberg, der seine Hörerschaft direkter zu erreichen versuchte und seine Stücke im Radio analysierend vorstellte oder diskutierte.[305]

Die abschließende Analyse des Begriffsgebrauchs der Befürworter der Schallplatte und des Rundfunks verdeutlicht, dass sich zuletzt auch eine Verschiebung in den übergeordneten Modalitäten, wie dem Werkbegriff, einstellte. Für die Gegner der neuen Medien spiegelte sich im Begriff

---

301 »Ein Großteil der ausübenden Musikerschaft ist durch die Musikmaschine überflüssig geworden. Ja, der gesamte Musikbetrieb mit seinem riesigen internationalen Netz von Konzerten und Opern scheint an der Wurzel bedroht. Die überwältigende Mehrheit des Publikums hat sich für den Konsum der bequemer zugänglichen und billigeren mechanischen Musik entschieden«. Stuckenschmidt, »Der Musik-Ingenieur«, S. 59.

302 Z. B.: »Daß die Verbreitung des Rundfunks einen nachteiligen Einfluß auf den Besuch der Konzerte ausübt, wird kein Einsichtiger bestreiten wollen.« Lothar Band betonte aber auch, dass die allgemeine schlechte wirtschaftliche Lage schuld sei. Vgl. Lothar Band, »Musik im Rundfunk«, in: *Berliner Musikjahrbuch 1926,* S. 91–95, hier S. 93f.

303 Butting, *Musikgeschichte, die ich miterlebte*, S. 193.

304 Vgl. von Hyesu Shin, *Kurt Weill, Berlin und die zwanziger Jahre. Sinnlichkeit und Vergnügen in der Musik*, Sinzig: Studio, 2002 (Berliner Musik Studien, Bd. 23), S. 105–120, hier S. 115; und »Verwandlung einer Idee: Busonis absolute Musik bei Kurt Weill«, in: *Busoni in Berlin. Facetten eines kosmopolitischen Komponisten*, hrsg. von ders. und Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner, 2004, S. 231–242. Sowie: Nils Grosch, »Kurt Weill, die ›Novembergruppe‹ und die Probleme einer musikalischen Avantgarde in der Weimarer Republik«, in: *Kurt Weill. Die frühen Werke 1916–1928*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 1998 (Musik-Konzepte, Bd. 101/102), S. 65–83, hier S. 74, mit Verweis auf Kurt Weills Text »Verschiebung in der musikalischen Reproduktion« von 1927, vgl. S. 82.

305 U. a. der Radiovortrag über seine Orchestervariationen op. 31 vom 22. März 1931, Radio Frankfurt; Aufnahme und Transkription online: http://www.schoenberg.at/index.php/de/?option=com_content&view=article&id=941:vr01 (letzter Aufruf: 01. Juni 2017).

›mechanisch‹ ein Verlust des unmittelbaren Konzerterlebnisses. Dem gegenüber stand bei den Befürwortern das auf die ›Wiedergabe‹ bezogene Adjektiv ›naturgetreu‹, das die Nähe zum Originalklang beschrieb.[306] Die Deutung als ›naturgetreue Wiedergabe‹ stand im Zusammenhang mit ebenso neuen Begriffen wie ›elektrische Aufnahme‹ und ›elektrische Wiedergabe‹, die durch neue Technologien wie verbesserte Mikrophone und Verstärkerröhren geprägt wurden.[307] Damit wurde sowohl auf die feinere klangliche Nuancierung als auch den größeren Tonumfang in der Wiedergabe verwiesen. Wohingegen die alten Edisonschen Wiedergabegeräte mit Bestimmungen wie »undeutliche, unwirkliche Wiedergabe« oder »Zerrbilder der Originale« versehen wurden.[308]

Die Forderung nach einer ›klanggetreuen Wiedergabe‹, die schon gegenüber dem Grammophon erhoben wurde, wurde entsprechend prägnant auch gegenüber dem Berliner Rundfunk erhoben. Die Erwartungen an eine außerdem »hochstehende und sorgfältige Wiedergabe« betrafen sowohl das Rundfunkprogramm allgemein als auch die qualitativ-hochstehende klangliche Wiedergabe.[309] Diese wurde u. a. auch von Hermann Scherchen gefordert, der zahlreiche Aufführungen als Leiter der Ostmarken Rundfunk A. G. (ORAG) in Königsberg und als Dirigent für den Rundfunk in

---

306 Z. B. »Durch die rastlose Weiterentwicklung der Sprechapparatetechnik in ihrer Gesamtheit, durch die meisterhafte und ingeniöse Vervollkommnung des fertigen Produkts, haben wir heute Sprechmaschinen und Platten, die die feinsten Schattierungen, die zartesten Nuancen und Eigenheiten einer Stimme, eines Musikinstruments oder eines Orchesters fehlerlos und naturgetreu wiedergeben.« R. Wegner, »50 Jahre Sprechmaschine«, in: Beilage des *Berliner Börsen-Couriers*, 17.2.1928.

307 »Nachdem seit kurzem, in allerjüngster Vergangenheit, zum Prinzip der elektrisch aufgenommenen Platten nun auch das Prinzip der elektrischen Wiedergabe gekommen und damit die Möglichkeit geschaffen ist, die Tonstärke zwischen leise und laut bis zur Originalstärke beliebig variieren zu können, nachdem die Kraft der Elektrizität in solcher Vollkommenheit in den Dienst der reproduzierenden Musik gestellt wurde, bereitet die Sprechmaschine und Schallplatte selbst dem verwöhnten Ohr musikalischen Genuß.« Ebd.

308 »Vermochte die Wiedergabe doch in der Regel nur Zerrbilder gerade von den besten und wertvollsten Originalen. Wer entsinnt sich nicht noch der krähenden, krächzenden, undeutlichen und unwirklichen Wiedergabe der ersten Apparate« Ebd. In zahlreichen weiteren Quellen wird entsprechend der schlechte Klang der alten Geräte beschrieben. Vgl. u. a. auch: »Der Lindström-Konzern«, in: Beilage des *Berliner Börsen-Couriers*, 17.2.1928, S. 6.

309 »Die zweite Voraussetzung für die Erreichung unseres Ziels besteht in einer möglichst hochstehenden und sorgfältigen Wiedergabe aller Musikwerke.« Hermann Scherchen: »Das Musikprogramm der ORAG im Winter 1928/29«, in: *Melos* 7 (1928), S. 605–608, hier S. 605.

Berlin aufnahm.[310] Verschiedene neue Verfahren, wie Raumtonverfahren, Verbesserung der Mikrophonierung und Verstärkerröhren sowie die erste Stereophonie, wurden mit dem Konzept der klanglichen Naturtreue umschrieben.[311]

In Analogie zur ›naturgetreuen Wiedergabe‹ verwendete Hans Heinz Stuckenschmidt wiederum mit Bezug auf die Schallplatte den Ausdruck »authentische Gestalt«, um auf die Nähe zum Original hinzuweisen:

> »Sie [die Schallplatte] enthebt ihn mühevoller manueller Arbeit und liefert das Werk in künstlerischer, oft in authentischer Gestalt, von vorzüglichen Musikern interpretiert, zum Studium parat und den Störungen des Konzertsaals entzogen.«[312]

Was zuvor auf das Werk in Komposition und musikalischer Umsetzung bezogen wurde – ›Authentizität‹ –, wurde nun auf das technische Produkt, die Schallplatte, übertragen. Die Schallplatte erschien nun als eigenständiges Kunstwerk, das sowohl Bewunderung als auch Kritik fand. Der Werkbegriff wurde hier neu konnotiert und auf das gespeicherte Werk auf der Platte angewendet, das nun selbst Kunstwerkcharakter erhielt.[313]

Die Idee einer Neuen Musik im Rundfunk transportierte besonders eindrücklich das Festival »Neue Musik Berlin 1930«, u. a. mit Aufführungen von Robert Seitz' und Paul Dessaus' Rundfunkhörspiel *Orpheus* (1930/31) und von Originalwerken für Schallplatten, u. a. Ernst Tochs *Gesprochene Musik* und Paul Hindemiths *Trickaufnahmen*.[314]

---

310 Vgl. Hansjörg Pauli, *Hermann Scherchen. 1891–1966*, Zürich: Kommissionsverlag Hug & Co., 1993, S. 13.

311 Stuckenschmidt verwies mit dem Begriff ›naturgetreu‹ auf die neue Technik der »Stereophonie« des »Ultraphons« (von Küchenmeister): »Klangschönheit und -stärke, vor allem aber die Genauigkeit der klanglichen Reproduktion sind außerordentlich verfeinert worden. Klaviersoli, bekanntlich die sprödesten Objekte phonographischer Wiedergabe, klingen zumindest in den höheren Lagen absolut naturgetreu.« Hans Heinz Stuckenschmidt, »Stereophonie?«, in: *Pult und Taktstock* 2 (1925), S. 170–172.

312 Ders., »Der Musikverbraucher«, S. 414.

313 Hermann Gottschewski sprach in seinem Buch *Die Interpretation als Kunstwerk* (1996), in dem er die Welte-Mignon-Klavieraufnahmen um 1905 dokumentierte, gar von einer »musikgeschichtlichen Revolution der Phonographie«. Vgl. Hermann Gottschewski, *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber: Laaber, 1996, S. 11.

314 Vgl. *Staatliche Akademische Hochschule für Musik in Berlin zu Charlottenburg, 51. Jahresbericht*, vom 1.10.1929 bis zum 30.9.1930, S. 56.

Den Veränderungen, denen der Hörer in der Technisierung folgte, entsprach außerdem eine Veränderung im Bereich der Musikausübung im Studio. Neben den neuen Bestimmungen, wie dem ›Reproduzieren‹ von »Tongeschehnissen« (Gronostay) oder der ›mechanischen Reproduktion‹, wurden auch Begriffe neu ausgeformt, die die Tätigkeit des Musikers innerhalb seiner neuen Aufgaben in den Bereichen Rundfunk und Grammophon benannten. An der Berliner *Funkversuchsstelle* wurde eine Anpassung der Musikpraxis an die neue Technik angestrebt. Im Bericht über die Eröffnungsfeier 1928 lesen wir darüber, die Studenten im Aufgabengebiet »Vorgänge vor dem Mikrophon« zu schulen.[315] Ähnlichen Wendungen begegnen wir an anderer Stelle, z. B. in den Worten »vor dem Mikrophon tätig sein«.[316] Georg Schünemann verwendete in seinem Text »Gebrauchsmusik und Erziehung« (1929) die Ausdrücke »funkgemäßes Spielen« und »Produktion vor dem Mikrophon«. Das Spiel bei der Aufnahme unterscheide sich vom konzertanten Spiel und müsse entsprechend den neuen Medien und ihrer klanglichen Wirkung neu gestaltet werden.[317] Schünemann besprach eine neue Art des Musizierens (»in nicht mehr alter konzertanter Manier«) und artikulierte deutlich mit entsprechendem Vokabular die neuen Anforderungen an den Musiker.

---

315 »Ausgehend von den berechtigten Mängeln der heutigen Uebertragung empfahl er [Georg Schünemann] dringend die direkte Beteiligung der Musiker an dem gesamten Aufgabengebiet, das Schünemann in vierfacher Weise stufte: Vorgänge vor dem Mikrophon, nach der Verstärkung, die Schaffung neuer Musik mit Eigengesetzlichkeit für den Rundfunk und die unterrichtlichen Aufgaben.« Fritz Brust, »Radiomusik in der Hochschule«, in: *Allgemeine Musikzeitung*, 11.5.1928, S. 556f.

316 »Mannigfach sind die musikalischen Probleme, die im Rundfunk auftauchen, begründet einmal mit der unterschiedlichen Möglichkeit einer klanggetreuen Wiedergabe, begründet zum anderen durch formale Gesetze, begründet schließlich aus dem Gesichtspunkt psychischer Einflüsse; letzteres sowohl von seiten der Künstler, die vor dem Mikrophon tätig sind, wie von seiten der Hörerschaft, die im Rahmen des Alltäglichen vor künstlerische Ereignisse gestellt wird, denen sie sonst nicht an dieser Stelle zu begegnen gewöhnt ist.« Lothar Band, »Erste Tagung für Rundfunkmusik‹ in Göttingen«, in: *Allgemeine Musikzeitung*, 1.6.1928, S. 703f.

317 »Aber auch alle technischen Momente, alle vortraglichen und orchestralen Eigenheiten bedürfen genauen Studiums, wenn die Musiker funkgemäß spielen und komponieren wollen. […] Zu einer neuen Kunstform der Funkmusik sind wir aber noch nicht gekommen, und damit fehlen auch Unterrichtsziele. Das einzige, was wir unseren Schülern geben können, ist die Möglichkeit, Spiel und Technik, Arbeit und Produktion vor dem Mikrophon prüfen und abhören zu können. Sie sind durch diese Proben und Forderungen einer guten Funkübertragung gewachsen und spielen nicht mehr in alter konzertanter Manier«. Georg Schünemann, »Gebrauchsmusik und Erziehung«, in: *Die Musik* 21 (1929), S. 434–436, hier S. 436.

Somit wurde das Begriffsfeld um die ›mechanische Reproduktion‹ einerseits im Kontext des Interpretationsvergleichs und des Kunstwerkcharakters der Schallplatte umschrieben. Andererseits wurden neue Typiken des Musizierens mit dem Begriff ›Produktion‹ im Studio z. B. bestimmt. Das Aufkommen der elektrischen Tonspeicherung und -wiedergabe um 1925 brachte grundlegende Veränderungen im Bereich der musikalischen Aufführung. Dies betraf sowohl die musikalische Praxis, die fortan im Studio stattfand, als auch das Hören, das sich von da an vor den Abspielgeräten zu Hause zutrug, wie auch die neuen Gattungen Hörspiel und Rundfunkmusik.

I. 5 Fazit Fallstudie I

Zahlreiche ästhetische Differenzierungen führten um 1925 zu einem getrennten Sprachgebrauch. Die Analysen der Kapitel 2.1 und 2.2 zeigten zunächst jedoch nicht nur Polaritäten, sondern auch Überschneidungen in den ästhetischen Prämissen der Lager auf. Einerseits betraf dies eine Neupositionierung des Kunstwerks, das in einer früheren Periode komponiert worden war, – dies schlug sich im Vokabular, etwa im Begriff ›gestalten‹, nieder. Und andererseits bezog es sich auf die musikalische Umsetzung innerhalb einer Ausdrucksästhetik im poetischen Geist des Expressionismus' bzw. als Fortführung einer Ausdrucksästhetik des 19. Jahrhunderts, deren Vertreter ebenso den Begriff ›gestalten‹ wählten.[318]

Trotz der ästhetischen Differenzen offenbart sich der Gebrauch eines gemeinsamen Vokabulars. Der Begriff ›gestalten‹ spiegelte die Reformbewegungen der verschiedenen Lager innerhalb der Aufbruchsstimmung nach 1918 wider. Der Schöpfergeist der 1920er-Jahre manifestierte sich bei den Traditionalisten als Wille zur Erneuerung, bei den progressiven Musikern in der Hinwendung zu einem klaren Stil bzw. zu einer Moderne. Sprachliche Gemeinsamkeiten der gegensätzlichen Lager zeigten sich in der Herangehensweise, ein Werk von der Gegenwart her neu zu ›gestalten‹, was dann aber unterschiedlich akzentuiert werden konnte: Das Fortwirken einer romantischen Ästhetik wird in ihrer Erneuerung gesucht, wie sie Felix Weingartner als Verlebendigung einer »Welt des Geistigen«[319] beschrieb und diese als Aufgabe des ausübenden Künstlers erkannte. Auf der anderen Seite übte der ›gestaltende‹ Interpret, der sich der Neuen Musik verbunden fühlte, seine schöpferische Kraft auf das Material selbst

---

[318] Diese zwei gegensätzlichen ästhetischen Richtungen, die die aufführungsbezogenen Begriffe in ihrer Bedeutung um 1925 prägten, erweisen sich – wie auch Giese in seiner grundlegenden Studie schrieb – also lediglich als »idealtypisches Oppositionspaar, welches sich dafür offen zeigt, auf jeder Seite des polaren Gegensatzes empirische Verkörperung zu integrieren.« Vgl. Giese, *»Espressivo« versus »(Neue) Sachlichkeit«*, S. 560; vgl. auch ebd., S. 27.

[319] »All die zahllosen Umwälzungen, Aufschwünge, Niederbrüche, die fortschreitende und zeitweilig auch wieder zurückschreitenden Kulturgeschehen, die wir oft nur nach den Resten beurteilen können, die sie uns gelaßen haben, und die in richtiger Vorkommnis als Denkmäler sorgsam gehütet werden, sie alle wären nicht möglich gewesen, wenn nicht die Welt des Geistes, in uns lebte, des Geistes, der nur immer zu sich herauszieht, damit wir den verlorenen Wege zu ihm finden und damit erst ganz zu dem macht, was wir in Wahrheit sind: zu Menschen.« Felix Weingartner, »Musikalische Begriffe und ihr Inhalt«, Manuskript, Universitätsbibliothek Basel, Nachlass Felix Weingartner, NL 90 : I 12.

aus. Er überführte diese in Zusammenhänge mit der Klassik (Junge Klassizität) oder in eine Breitenwirkung der Musik (Neue Sachlichkeit).

Die Unterscheidung von ›Gestalten‹ als einerseits ›schöpferisches Interpretieren‹ (in der Umschreibung für Wilhelm Furtwänglers Dirigat) und andererseits ›Nachgestalten musikalischer Strukturen‹ (in der Umschreibung Eduard Erdmanns) veranschaulicht sehr eindringlich, wie uneinheitlich und sogar konträr Begriffe verwendet werden konnten. Zum einen steht die Subjektivität des Interpreten, zum anderen eine sachliche Hinwendung zur Struktur des Werkes im Vordergrund. Gefühlhafte Ausdruckswerte bestimmten im klassisch-romantischen und expressionistischen Musikverständnis dementsprechend auch den Begriff ›Vortrag‹ mit den Adjektiven ›ausdrucksvoll‹, ›temperamentvoll‹ oder ›leidenschaftlich‹. Arnold Schönberg verwendete trotz seiner dodekaphonen Tonsprache dennoch einen Begriff in seiner traditionellen Bedeutung, um die musikalische Umsetzung zu beschreiben. So verwies Schönberg mit dem Begriff ›Vortrag‹ in seinem Text »Vortragslehre« auf die Umsetzung von Dynamik, Rhythmik und Klangfarbe, wie sie bereits Hugo Riemann vor 1900 in seinen *Präludien und Studien* als Mittel des ›Vortrags‹ benannte. Bei Künstlern Neuer Musik wurden hier jedoch neue Ausdruckswerte gesetzt, wie die Bestimmungen ›demonstrativ‹ oder ›objektiv‹ bei Ferruccio Busoni sowie ›klar‹ oder ›Faßlichkeit‹ bei Schönberg.

In der Neuen Musik trat entsprechend der Betonung der musikalischen Struktur die subjektive Deutung des Interpreten in den Hintergrund, womit der Begriff ›Interpretation‹ den Stellenwert verlor, der ihm in der Aufführung klassisch-romantischer Musik zukam. Die hiermit verbundene Hinwendung zur notierten Vorlage stellte sich zudem als Absage an einen Trend dar, der von seinen Gegnern als symptomatisch für die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts beschrieben worden war und in dem der Dirigent neuen Typus als Schaffender in das Werk eingriff. So lehnte Hans Pfitzner, der dem musikalischen Fortschritt kritisch gegenüberstand, den ›schöpferischen Interpreten‹ ab, wie er in Kapitel I, 2 mit Bezug auf die Aufbruchsstimmung der 1920er-Jahre vorgestellt werden konnte. Der Begriff ›Wiedergabe‹ bezeichnete stattdessen bei Pfitzner eine Hinwendung zur Komposition.[320]

[320] Danuser schreibt in diesem Zusammenhang davon, dass Komponisten der letzten beiden Jahrhunderte eben wegen der Interpretationsvielfalt eine »auktoriale Aufführungstradition für ihre Werke sichern« wollten. Eine »Überakzentuierung der Komposition gegenüber ihrer

Zuletzt kündigte sich um 1920 in der Neuen Musik auch ein Bruch mit der bisherigen Aufführungstradition an. Dieser Bruch artikulierte sich in der Abkehr vom Interpretationsbegriff in der Neuen Sachlichkeit sowie in der Verwendung von Begriffen wie ›aufführen‹, ›musizieren‹ oder ›spielen‹ bei Paul Hindemith im Zuge der Forderung nach einer Breitenwirkung der Musik. Das ›Laienmusizieren‹ rückte in den Vordergrund, die Persönlichkeit des Interpreten dagegen hinter eine kollektive Umsetzung. In der Abkehr vom traditionellen Aufführungsmodell traten das Werk und seine ›Interpretationen‹ hinter die ›Aufführung‹ zurück.

Die Begriffe der Alten Musik ›historische Aufführungspraxis‹ und ›musikalische Denkmälerpraxis‹, tragen, wie in Kapitel I, 3.2 erörtert, zur Vertiefung des Themas bei. Mit dem Blick auf die Rekonstruktion alter Instrumente und Spieltechniken, die beispielsweise Paul Hindemith an der Hochschule für Musik verfolgte, lassen sich alle drei Modi der Interpretation, die Hermann Danuser im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* und im Artikel »Interpretation« in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2. Ausg.) definierte, beschreiben: Neben dem traditionellen Modus, wie er etwa als Weiterführung der klassisch-romantischen Ausdrucksideale in der musikalischen Umsetzung bei Furtwängler erkennbar wurde (vgl. Kap. I, 2), sowie dem aktualisierenden Modus, wie er sich bei den Musikern Neuer Musik in neuen Ausdruckswerten spiegelte (vgl. Kap. I, 3.1), wurde hier der historisch-rekonstruktive Modus verstärkt wirksam (vgl. Kap. I, 3.2).

Der Begriff ›Reproduktion‹ (vgl. Kap. I, 4) stand innerhalb der Tendenz einer Psychologisierung einerseits dem Begriff ›Interpretation‹ nahe, der die Annäherung an eine vom Komponisten intendierte Originalgestalt sowie den Zusammenhang mit dem Verstehen einer Sprache und mit Gefühlen bezeichnete. Demgegenüber standen Theoretiker, wie Theodor W. Adorno oder Paul Bekker, die das psychologische Modell ablehnten. Adorno unterschied den Begriff ›Interpretation‹ vom Begriff ›Reproduktion‹: Die ›Interpretation‹ bezog sich auf das interpretierende Subjekt und seine Freiheiten. Zwar blieb die ›Interpretation‹ im Unterschied zur ›Improvisation‹ begrenzt durch die musikalischen Formen im Werk, jedoch stand sie dem Begriff ›Reproduktion‹ in der Bedeutung einer strengen Materialorientierung entgegen, indem sie die Subjektivität des Interpretierenden berücksichtigte.

---

reproduktiven Interpretation« wurde deutlich. Vgl. Danuser, »Zur Interdependenz von Interpretation und Rezeption in der Musik«, S. 173.

Für den Begriff ›Reproduktion‹ erweist sich außerdem der Zusammenhang mit den neuen Medien als bedeutsam (vgl. Kap. I, 4.3). Hinsichtlich der Grammophon- und Rundfunktechnik setzte sich der Begriff ›mechanische Reproduktion‹ durch und löste bei Theoretikern zahlreiche Bedenken dahingehend aus, dass die Persönlichkeit des Künstlers fehle. In diesem Kontext kristallisierten sich erneut Gemeinsamkeiten der unterschiedlichen Bereiche heraus: Die Annäherung an die Notenvorlage, wie sie im Begriff ›Reproduktion‹ ausgemacht werden konnte, veranlasste Adorno dazu, eine Analogie zur Fotografie herzustellen. Auch die technisch orientierten Musiktheoretiker griffen auf diese Analogie in der Formulierung ›mechanische Reproduktion‹ zurück.

Abschließend konnte herausgearbeitet werden, dass sich die klangliche Wirkung und das neue Musikhören in zahlreichen neuen begrifflichen Wendungen, z. B. der ›klanggetreuen Wiedergabe‹, niederschlugen. Damit wurde der Schallplatte ein spezifischer Kunstcharakter attestiert. Die Befürwortung der neuen Medien und die ästhetische Anerkennung von Schallplatteneinspielungen als eigenständige Kunstwerke gingen einher mit zahlreichen technischen Innovationen im Bereich der elektronischen Instrumente und mit der Schaffung neuer Gattungen, wie dem Hörstück.

II. Berlin um 1940

II. 1 Einleitung

II. 1.1 Musikleben in Berlin zwischen 1933 und 1945

Die Stilpluralität in der Aufführungskultur sowie eine dementsprechende plurale Musiklandschaft waren typisch für die 1920er-Jahre, sodass traditionelle Aufführungsmodelle der klassisch-romantischen Musik des 19. Jahrhunderts weitergeführt, vor allem aber auch Neupositionierungen in der Aufführung sowohl älterer als auch zeitgenössischer Werke angestrebt wurden. Diese Vielfalt zerbrach in den Jahren des Nationalsozialismus, als die Avantgardetendenzen der 1920er-Jahre eine klare Missbilligung erfuhren. Bereits in den dreißiger Jahren verwies Hans Heinz Stuckenschmidt auf die Hinwendung zum Konventionellen. In Prag bemerkte er 1935 über den Musiksommer in Deutschland, dass das deutsche Musikleben sich dem Bürgerlich-Konservativen zuwende und fast einen »Zug von Biedermeier-Stil« aufweise.[321]

Avantgardistische Tendenzen wurden untersagt, was sich beispielsweise in der Eröffnung der Ausstellung »Entartete Musik« artikulierte, die, bevor sie in Weimar und Wien Station machte, am 24. Mai 1938 in Düsseldorf

---

[321] »Auch unter den älteren Komponisten, die jetzt bevorzugt werden, überwiegen nicht die revolutionären und zukunftsweisenden Begabungen, sondern die bürgerlich-konservativen. Man kann allgemein von einer Bourgeoisierung des deutschen Musiklebens sprechen, das nach Jahren schöpferischer und erregender Unruhe fast einen Zug von Biedermeier-Stil aufweist.« Hans Heinz Stuckenschmidt, »Über den Musiksommer in Deutschland«, (Prag, 1935), zit. nach: *Rundfunk Sinfonieorchester Berlin 1923–1998. 75 Jahre*, hrsg. von Christian-Albrecht Bard und Matthias Meyer, Berlin: RSB, 1998, S. 69. Reinhard Kapp hat in seinem Text »Folgen der Emigration, Voraussetzungen der Remigration« entsprechend darauf hingewiesen, dass man zwar nicht sagen könne, »dass mit den Emigranten wesentliche Faktoren des Musiklebens ausgefallen seien oder ein bestimmtes Segment der Musikausübung, bestimmte Stilrichtungen, Schulen usw. […] Es dürfte alles weiterhin vorhanden gewesen sein, nur dass manches als undeutsch, entartet, volksfeindlich usw. verpönt wurde.« Was jedoch fehlte, sei das »freie Spiel der Kräfte« gewesen, so Kapp, »das vor 1933 politischen und ästhetischen Positionen erlaubte, gegeneinander anzutreten und sich auszugleichen«. Vgl. Reinhard Kapp, »Folgen der Emigration, Vorraussetzungen der Remigration – aufführungsgeschichtlich betrachtet«, in: *Man kehrt nie zurück man geht immer nur fort. Remigration und Musikkultur,* hrsg. von Maren Köster und Dörte Schmidt, München: edition text + kritik, 2005, S. 174–231, S. 181.

stattfand,[322] im selben Jahr, in dem die Wendung »entartete Kunst« in die Gesetzessprache Einzug hielt.[323]

Der Rückgang der musikalischen Vielfalt beruhte auf einer personellen und inhaltlichen Umstrukturierung im Hochschulbereich und Konzertwesen, die durch gesetzliche Einschränkungen sowie direktive institutionelle Maßnahmen kontrolliert wurde. In der Gesellschafts- und Kulturpolitik versuchte die NSDAP mittels gesetzlicher Bestimmungen jegliche Emanzipation von der NS-Ideologie zu unterbinden. So mussten Musiker – nach § 4 des »Gesetzes über die Einrichtung der Reichskulturkammer« – Mitglied in der »Reichsmusikkammer« sein, um ihren Beruf nicht zu verlieren und öffentlich auftreten zu dürfen,[324] und gemäß § 10 der »I. Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz vom 1. November 1933« galt das Aufführungsverbot der Reichsmusikkammer für jüdische Musiker und Musikerinnen.

Die Hochschule für Musik (ehemals Staatliche akademische Hochschule für Musik), die innerhalb der Weimarer Republik zur Blüte gelangte und Repräsentationsobjekt derselben war, wurde von den Nationalsozialisten

---

322 Vgl. Georges-Arthur Goldschmidt, »Nazi-›Kultur‹, Todeskultur«, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, hrsg. von der Stiftung Schloss Neuhardenberg in Verbindung mit der Cité de la musique, Berlin: Nicolai, 2006, S. 21–26. Vgl. auch: Amaury du Closel, *Erstickte Stimmen. ›Entartete Musik‹ im Dritten Reich* [frz., 2005], Wien u. a.: Böhlau, 2010.

323 »Gesetz über Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst vom 31.5.1938 § 1: Die Erzeugnisse entarteter Kunst, die vor dem Inkrafttreten dieses Gesetzes in Museen oder der Öffentlichkeit zugänglichen Sammlungen sichergestellt und von einer vom Führer und Reichskanzler bestimmten Stelle als Erzeugnisse der entarteten Kunst festgestellt sind, können ohne Entschädigung zu Gunsten des Reichs eingezogen werden […]« RGBI. 1, 1938, S. 612, zit. nach: Cornelia Schmitz-Berning, *Vokabular des Nationalsozialismus*, Berlin und New York: de Gruyter, 2000., S. 187f. Der Redner bei der Eröffnung, Hans Severus Ziegler, denunzierte die jüdische Musik sowie die Atonalität. Vgl. *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, hrsg. von Albrecht Dümling und Peter Girth, Düsseldorf: Der kleine Verlag (dkv), [3]1993, S. 175 ff; sowie: *Dokumente des Verbrechens. Aus Akten des Dritten Reiches 1933–1945*, hrsg. von Helma Kaden und Ludwig Nestler, Bd. 1, Berlin: Dietz, 1993, S. 166ff. Ausgestellt waren u. a. Bertolt Brechts und Kurt Weills Stücke *Der Jasager* und *Die Dreigroschenoper*. Vgl. Albrecht Dümling, »Norm und Diskriminierung: Die Reichsmusiktage 1938 in Düsseldorf und die Ausstellung ›Entartete Musik‹«, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, S. 105–111. Vgl. auch: Wolfgang Steinecke, »Was die Ausstellung ›Entartete Kunst‹ zeigt«, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 26.5.1938.

324 Vgl. Traber, *Stimmen der Großstadt,* S. 140; sowie Ruppert, »Nationalsozialistische Kulturpolitik«, S. 87–92. Zu den Musikverbänden, vgl. auch: Riethmüller, »A Clockwork Brown«, S. 93–104.

systematisch umfunktioniert.[325] Sie verlor in der NS-Zeit zahlreiche Lehrer und damit ihren internationalen Rang.[326] Angesehene Hochschullehrer wie Carl Flesch, Max Rostal, Alexander von Zemlinsky, Frieda Loebenstein, Erich von Hornbostel oder Leonid Kreutzer wurden entlassen und ihnen wurde das Betreten des Hochschulgebäudes untersagt.[327] Die freigewordenen Stellen besetzten nun parteinahe Lehrkräfte, die ihre nationale und völkische Anschauung zuvor bereits kundgetan hatten, wie z. B. im Fach Musikgeschichte Friedrich Mahling, der seit 1932 auch als Musikkritiker in der nationalsozialistischen, von Joseph Goebbels gegründeten Zeitung *Angriff* tätig war. Inhaltlich wurde der Lehrplan der Hochschule strikt auf die nationalsozialistische Ideologie hin ausgerichtet, ab 1934 fanden »nationalpolitische Schulungskurse« als obligatorischer Teil des Lehrplans statt. Die Hochschule büßte die Vielfalt innerhalb ihres Kanons ein: Interdisziplinäre Ansätze, also der Bezug zu anderen Künsten wie der Bildenden Kunst und dem Schauspiel, gingen verloren.[328]

Weitere musikalische Ausbildungsstätten waren von der Gleichschaltung betroffen. Die jüdischen Inhaber des Julius-Stern-Konservatoriums wurden nach der Machtergreifung gezwungen, ihr Institut an die Stadt Berlin zu verkaufen. Das nun als »Konservatorium der Reichshauptstadt« fungierende Institut verlor allerdings rasch an Bedeutung, insbesondere wegen des Verlusts seiner jüdischen Lehrkräfte.[329] Wo bisher noch bedeutende Musiker lehrten, wie Claudio Arrau, der 1926 als Professor hierher berufen

---

325 Vgl. *Pianisten in Berlin. Klavierspiel seit dem 19. Jahrhundert*, hrsg. von Wolfgang Rathert und Dietmar Schenk, Berlin: Hochschule der Künste, 1999 (Archiv der Hochschule der Künste, Bd. 3), S. 41; sowie zur personellen Neubesetzung in der Leitung und inhaltlichen Neuorientierung: Heike Elftmann, *Georg Schünemann. Musiker, Pädagoge, Wissenschaftler und Organisator, eine Situationsbeschreibung des Berliner Musiklebens*, Potsdam: Studio, 1996 (Berliner Musik Studien, Bd. 19), S. 118–266.

326 Ab 1933 wurden jüdische Lehrer auch offen in ihren Konzerten diffamiert. Bereits seit 1928 war es, unter der Regie von Alfred Rosenberg, durch den »Kampfbund für Deutsche Kultur«, in dem sich auch Hochschullehrer fanden, zu entsprechenden Aktionen gegen jüdische oder oppositionelle Künstler gekommen. Vgl. Schenk, *Die Hochschule für Musik zu Berlin,* S. 95–102 und S. 326–338. Sowie vgl. Siegfried Borris, *Hochschule für Musik Berlin*, Berlin: Stapp, 1964, S. 31–37.

327 Vgl. *Carl Flesch und Max Rostal. Aspekte der Berliner Streichertradition. Max Rostal Wettbewerb 2002*, hrsg. von Wolfgang Rathert und Dietmar Schenk, Berlin: Universität der Künste, 2002 (Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste, Bd. 4).

328 Vgl. Schenk, *Die Hochschule für Musik zu Berlin,* S. 95–102 und S. 326–338; sowie: Borris, *Hochschule für Musik Berlin*, S. 31–37.

329 Vgl. ebd.

worden war und 1940 Deutschland aus Entsetzen vor den Gewalttaten der Nazis, die auch seine Schüler betrafen, verließ,[330] wurden nun Musiker von Organisationen wie der »Leibstandarte SS Adolf Hitlers« oder die Musikmeister der »Ordnungspolizei Groß-Deutschlands« im Konservatorium unterrichtet.[331] Ab Winter 1942/43 fand kein Unterricht mehr statt.[332]

Neben dieser radikalen Umstrukturierung der Hochschule und einer Durchorganisation der Tätigkeit der Künstler bestanden Orchester, Ensembles und Chöre auf der anderen Seite weiter. Wie die Hochschule waren diese von den neuen Gesetzen zur ›Arisierung‹ betroffen, was wiederum auch Einfluss auf das Berliner Konzertleben nahm. Musikaufführung wurde in den Dienst des Nationalsozialismus gestellt, die Richtlinien gaben die Zuständigen über »Aufrufe« bekannt.[333] Hauptorganisator in ästhetischen Fragen war neben Joseph Goebbels in erster Linie Alfred Rosenberg, der sich seit 1929 auf den »Kampfbund für Deutsche Kultur« stützte, ab 1934 auf die Organisation »NS-Kulturgemeinde«.[334]

Veränderungen unterworfen waren auch die Berliner Orchester und Ensembles. So bestand zwar z. B. das Berliner Philharmonische Orchester weiter, jedoch auch hier mit veränderter Struktur. Seine Konzerte wurden ab 1934 z. T. durch die Organisation »Kraft durch Freude« (»KdF«) veranstaltet. Diese Konzerte lösten ab 1938 die bis dahin von den Philharmonikern gegebenen populären Konzerte, wie die »Sonntag-« und »Dienstag-Symphonie-Konzerte«, ab.[335] In vielen Konzertformen der Philharmoniker

---

330 Die Gewalttaten betrafen z. B. seinen Schüler Karlrobert Kreiten; dieser wurde wegen Äußerungen gegen die Nazis 1943 im Alter von 27 Jahren hingerichtet. Vgl. Heidrun Rodewald »Claudio Arrau und seine Berliner Jahre«, in: *Pianisten in Berlin*, S. 23–31. Vgl. auch: Ruth Schonthal, »Erinnerungen an die dreißiger Jahre«, in: *Das Julius-Stern-Institut. Gegenwart und Geschichte. Festschrift zum 155. Jahrestag der Gründung*, hrsg. von Dietmar Schenk, Berlin: Universität der Künste, 2005 (Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste, Bd. 10), S. 57–60.

331 *Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin. Jahresbericht vom 1. April 1938 bis 31. März 1941*, Berlin 1941, S. 6.

332 Vgl. Kurt Müller-Wieland, »Erinnerungen an die dreißiger Jahre«, in: *Das Julius-Stern-Institut*, S. 61. Die »Jüdische Private Musikschule Hollaenders« bestand bis 1942 weiter. Die Kinder Gustav Hollaenders, die die Musikschule betrieben, wurden im Konzentrationslager Ausschwitz 1942 ermordet, Kurt Hollaender ebenfalls deportiert und starb 1941. Vgl. Rathert und Schenk (Hrsg.), *Pianisten in Berlin*, S. 38.

333 Vgl. u. a. Goebbels, »Aufruf!«, S. 2.

334 Vgl. Ruppert, »Nationalsozialistische Kulturpolitik«, S. 87–92.

335 Vgl. Gerassimos Avgerinos, *Das Berliner Philharmonische Orchester. 70 Jahre Schicksal einer GmbH. 1882–1952*, Berlin: Selbstverlag, 1972, S. 61; sowie: Peter Muck, *Einhundert Jahre Berliner*

war außerdem eine Erweiterung des Repertoires der »Ernsten Musik« erkennbar, mit der man sich einem breiteren Publikum öffnete. Zwar stellte bei den Philharmonischen Konzerten weiterhin das Bürgertum die Mehrheit des Publikums dar, allerdings ging es nun auch darum, Arbeiter als Konzertbesucher zu gewinnen.[336]

Unter die Organisation von »KdF« fielen des Weiteren die sogenannten »Werkkonzerte«. Die Philharmoniker spielten auch in Fabrikhallen vor Arbeitern, u. a. im AEG-Werk in Berlin. In Berlin Adlershof gaben die Philharmoniker u. a. ein Konzert zur »Feierstunde der Höheren Fliegertechnischen Schule.« Weitere Pflichtaufführungen wurden abgehalten, z. B. vor dem Roten Kreuz und dem Winterhilfswerk.[337]

Die ideologische Vereinnahmung der Musikaufführungen wurde durch Besetzung der entsprechenden Posten in Orchestern und Chören mit Nationalsozialisten abgesichert. Nationalsozialisten übernahmen auch bei den Berliner Philharmonikern führende Stellen, wofür eigens ein Intendantenposten und der eines Geschäftsführers, der selbst kein Orchestermitglied war, neu geschaffen wurden. Die Orchestermitglieder wurden als Gefolgschaftsmitglieder bezeichnet und ab 1938 auch feierlich vereidigt.[338] Die Generalverwaltung, die zuvor Aufgabe privater Agenten war, wie der Konzertagentur Wolff & Sachs, wurde 1934 aufgelöst und von den NS-Ministern übernommen.[339]

Philharmonisches Orchester. Darstellung in Dokumenten, 3 Bde., Tutzing: Hans Schneider, 1982, S. 105; sowie: Fritz Trümpi, *Politisierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus*, Wien u. a.: Böhlau, 2011, S. 249.

336 Misha Aster stellt in seinem Buch *Das Reichsorchester* (2007) die Umstrukturierungen dar. Die Konzerte sollten sich einer breiten Zuhörerschaft öffnen, sollten bezahlbar sein und ein Repertoire einbeziehen, das als ›deutsch‹ gelten konnte. Die NS-Organisation »KdF« kaufte Karten für Konzerte der Philharmoniker und verteilte sie zu subventionierten Preisen an Schulen, Arbeiter, Vereine und Parteiorganisationen. Die Atmosphäre an den subventionierten Konzerten, die u. a. in Sporthallen oder Parks abgehalten wurden, unterschied sich von der bürgerlichen Tradition des Konzerthauses. Subventioniert wurden diese Konzerte durch entsprechende Fördergelder aus der Reichsmusikkammer und der Reichstheaterkammer. Vgl. Misha Aster, *»Das Reichsorchester«. Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus*, München: Siedler, 2007, S. 211–225.

337 Vgl. Trümpi, *Politisierte Orchester*, S. 254–263 und S. 281–286; sowie: Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester*, Bd. 2, S. 105.

338 Vgl. Avgerinos, *Das Berliner Philharmonische Orchester*, S. 64.

339 Vgl. Aster, *»Das Reichsorchester«*, S. 181–233, hier S. 183–188.

Das Orchester war der Abteilung »Volksaufklärung und Propaganda« und damit Goebbels unterstellt. Zum Instrument der Propaganda wurden die Philharmoniker im Kriegsjahr 1940 vor allem als Reiseorchester, wie Misha Aster in *Das Reichsorchester* darlegte.[340] Die Reisen sollten dazu dienen, das Ausland mit der Größe der deutschen Kultur zu beeindrucken.[341] Hierfür bewirkte Goebbels mit Kriegsbeginn für die Orchestermitglieder die »UK-Stellung«, d. h. die generelle Kriegsdienstbefreiung.[342] Die in den 1930er-Jahren gegründeten Institute (Deutsche Wissenschaftliche Institute (DWI), im Verbund mit anderen nationalsozialistischen Behörden) übten nach Kriegsbeginn Kontrollfunktionen aus, um die Auslandsreisen zu gewährleisten,[343] die in der Presse als große musikalische Kulturleistungen dargestellt wurden.[344] Bekannte Dirigenten wie Wilhelm Furtwängler, Hermann Abendroth, Karl Böhm, Eugen Jochum, Hans Knappertsbusch und Carl Schuricht garantierten dieses Niveau.[345] Sonderkonzerte für die Hitlerjugend und die SS kamen hinzu. Das Orchester wurde auch zu politischen Veranstaltungen geladen, wie dem Nürnberger Reichsparteitag 1934 oder zur Kulturtagung des Reichsparteitages 1938. 1936 spielte es bei den Olympischen Spielen. Ab 1937 spielte es jährlich zu Hitlers Geburts-

---

340 Vgl. ebd., S. 279–319; sowie: Trümpi, *Politisierte Orchester*, S. 111 und S. 286–298. Die Philharmoniker spielten im Krieg neben öffentlichen Konzerten mehrfach auch vor Wehrmachtssoldaten oder gaben Konzerte für »Auslandsdeutsche«, d. h. Deutsche, die im Ausland lebten, sowie Repräsentanten der Besatzungsmacht. Vgl. Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester,* Bd. 3, S. 251–314.

341 Aster beschrieb in seiner Studie den Nutzen für das Regime: Auf seinen Auslandsauftritten sollte und konnte das Reichsorchester bezüglich des Niveaus herausragen. Vgl. Aster, *»Das Reichsorchester«*, S. 279–319.

342 Vgl. Trümpi, *Politisierte Orchester*, S. 162.

343 Neben den DWIs organisierten andere deutsche Institute und die Deutsche Botschaft sowie die Propagandastaffel, die Auslandsorganisation der NSDAP, die Deutsche Mission oder Groupe Collaboration das Kulturleben. Die Propagandastaffel kümmerte sich vor allem um die Konzerte für Angehörige der Wehrmacht. Vgl. Eckhart Michels, »Die deutschen Kulturinstitute im besetzten Europa«, in: *Kultur – Propaganda – Öffentlichkeit. Intentionen deutscher Besatzungspolitik und Reaktionen auf die Okkupation*, hrsg. von Wolfgang Benz, Gerhard Otto und Anabella Weismann, Berlin: Metropol-Verlag, 1998 (Nationalsozialistische Besatzungspolitik in Europa, Bd. 5), S. 11–33, dargelegt in: Manuela Schwartz, »Musikpolitik in den von Nazi-Deutschland besetzten Gebieten«, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, S. 119–127.

344 Vgl. Aster, *»Das Reichsorchester«*, S. 205.

345 Vgl. ebd., S. 279–319, hier 284f. und S. 302f.; sowie vgl.: Schwartz, »Musikpolitik in den von Nazi-Deutschland besetzten Gebieten«, S. 119–127. Fritz Trümpi zählte im Archiv des Berliner Philharmonischen Orchesters dreißig Wehrmachtskonzerte im In- und Ausland. Vgl. Trümpi, *Politisierte Orchester*, S. 275–281.

tagen in Gegenwart Hitlers oder im Rundfunk.[346] Die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (RRG) erwarb Rechte zur Sendung von Einspielungen der Philharmoniker. Auch hier ging es um die Indienstnahme des Orchesters für die Kriegspropaganda. Zwar lag der Hauptanteil des Radioprogramms bei Unterhaltungsmusik, doch gab es mit Ausbruch des Krieges im Rundfunk Programmschwerpunkte, in denen ›deutsche‹, »Ernste Musik« gefeiert wurde. Ab 1942/43 wurden diese unter dem Titel »Unsterbliche Musik« jede Woche einmal gesendet.[347]

Auch innerhalb der bürgerlichen Konzertstrukturen ist, vor allem nach Kriegsbeginn – ähnlich wie bei den Konzerten für Arbeiter –, eine auf Popularität ausgerichtete Programmgestaltung zu verzeichnen. Das Programm war bei Konzerten, die unter staatlicher Schirmherrschaft standen, auf Reichsparteitagen etc., vorgegeben bzw. abzustimmen.[348]

Neben den Berliner Philharmonikern spielten in der Orchesterlandschaft Berlins nach 1933 das Ensemble der Staatsoper und das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin eine wichtige Rolle. Das Ensemble der

---

346 Vgl. Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester*, Bd. 3, S. 282f.

347 Vgl. Trümpi, *Politisierte Orchester*, S. 263–275, hier S. 269. Sowie vgl.: Aster, *»Das Reichsorchester«*, S. 181–234, hier S. 222f.

348 Vgl. Aster, *»Das Reichsorchester«*, S. 235–277. Das Programm in den Abonnementkonzerten unter dem Dirigat Furtwänglers wurde häufig wiederholt. Trümpi nannte dies eine »Industrialisierung« der »Hochkultur«, da Konzerte nun nicht mehr als »singuläres Ereignis« im Vordergrund standen, sondern als »umfassende Befriedigung von Konsumwünschen« dienen sollten. (Vgl. Trümpi, *Politisierte Orchester*, S. 249–253, hier S. 253. Aster vermerkt: »1942 spielte das Orchester Beethovens Neunte dreimal in einem Monat unter Furtwängler: im Rahmen der Philharmonischen Konzerte (21.3.1942) mit dem Bruno-Kittel-Chor; bei einer Veranstaltung von ›Kraft durch Freude‹ am darauffolgenden Tag; und am 19. April bei einer Feierstunde der NSDAP zu Hitlers Geburtstag, im Anschluss an eine Goebbels-Rede.« Vgl. Aster, *»Das Reichsorchester«*, S. 218f. Vgl. desw. auch Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester*, Bd. 3, S. 301–314.) 1937/38 sank die Anzahl der Werke bereits auf unter 150, die Anzahl der Komponisten auf unter 50. (Vgl. Graphiken in: Trümpi, *Politisierte Orchester*, S. 245 und S. 247.) Ein Blick auf die Chronik der Philharmoniker zeigt die Präferenz für Wagner, Weber, Brahms, R. Strauss, Bruch und Bruckner. Verstärkt wurde der Fokus auf Beethoven. (Vgl. Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester*, Bd. 3; sowie: Aster, *»Das Reichsorchester«*, S. 235–278, hier S. 251f.) Neben diesen Komponisten, die als repräsentativ ›deutsch‹ verstanden wurden, waren – mit Erlaubnis der Kulturkammer – auch einige wenige ausländische Musiker und Komponisten vertreten, nicht aber solche der Feindesländer des nationalsozialistischen Deutschlands. (Vgl. Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester*, Bd. 3, S. 292–314.) Jüdische Komponisten durften nicht mehr gespielt werden. Bücher wie das vom Münchener Verlag Hans Brückner herausgegebene *Juden-ABC* oder das *Lexikon der Juden in der Musik* (Vgl. Traber, *Stimmen der Großstadt*, S. 172) sollten dazu dienen, »nicht-arische« Komponisten aus den Programmen zu verbannen.

Staatsoper stand nach 1933 unter der Leitung der Dirigenten Wilhelm Furtwängler, Clemens Krauss und Herbert von Karajan. Es sollte mit seinen Gastspielen in Zürich, Rom und Paris neben den Berliner Philharmonikern die Kulturpolitik des Nationalsozialismus auch im Ausland repräsentieren und dieser zu Ruhm verhelfen.[349] Beim Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin wurde die Umstrukturierung ab 1933 unter der Leitung des linientreuen Dirigenten Otto Frickhöffer durchgesetzt, den 1936 Carl Schuricht ablöste. Auch im Rundfunk-Sinfonieorchester wurden jüdische oder nicht-regimetreue Musiker gezwungen, ihre Tätigkeit aufzugeben. Dies zwang viele dieser Musiker in die Emigration.[350]

Die von den Nationalsozialisten vollzogene »Arisierung« betraf auch die Chöre. In besonderem Maße wirkte sie sich auf den Philharmonischen Chor aus, da dieser zahlreiche jüdische Mitglieder hatte. Sein bis dahin amtierender jüdischer Dirigent Otto Klemperer verließ, neben Teilen der Sängerschaft, Deutschland bereits im April 1933. Auch die Programmgestaltung orientierte sich von nun an am politisch vorgegebenen Kanon, insbesondere was die Auswahl der Komponisten betraf.

Die Sing-Akademie bestand weiter und entging durch die Angliederung an die Preußische Akademie der Künste der Übernahme durch Joseph Goebbels' Propagandaministerium.[351] Im Gegensatz dazu positionierte sich etwa der Deutsche Sängerbund von Beginn an nationalistisch im Sinne des Regimes und präsentierte sich verstärkt auch im Ausland.[352] In der Deutschen Sängerbund-Zeitung wird diese Ausrichtung immer wieder deutlich.[353] Auch der Bruno Kittelsche Chor wurde entsprechend einzuglie-

---

349 Vgl. Aster, *»Das Reichsorchester«*, S. 254.

350 Bard und Meyer (Hrsg.), *Rundfunk Sinfonieorchester Berlin, 1923–1998*, S. 57–75.

351 Vgl. Gottfried Eberle, *200 Jahre Sing-Akademie zu Berlin. »Ein Kunstverein für die heilige Musik«*, Berlin: Nicolai, 1991, S. 190–197; sowie: ders., »Schikanen gegen die Sing-Akademie‹. Der Chor im Dritten Reich«, in: *Die Sing-Akademie zu Berlin und ihre Direktoren*, hrsg. von dems. und Michael Rautenberg, Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 1998, S. 46–49.

352 Die Führung des Sängerbundes traf sich bereits 1933 mit Reichsvertretern zwecks zukünftiger gemeinsamer Planung. Die Vorsitzenden und Chorleiter hatten der NSDAP oder nationalsozialistischen Gruppen, wie dem Kampfbund für deutsche Kultur, anzugehören. Vgl. Traber, *Stimmen der Großstadt*, S. 137ff. und S. 143ff.

353 »Nur wer sich bedingungslos dem Führer verschrieben hat, der wird imstande sein, jene Widerstände zu überwinden, die sich immer noch versteckt oder offen der endgültigen Durchdringung bis in den allerletzten Winkel mit dem Geist des Nationalsozialismus entgegenstellt. Wir sagen jedem den Kampf an, der die Versorgung unserer Chöre mit

dern versucht, er erhielt 1942 den Namen Deutscher Philharmonischer Chor.[354]

Letztendlich war der ›Erfolg‹, der den verschiedenen Orchestern und Chören vom Propagandaministerium bescheinigt wurde, jedoch nur solange gewährt, bis sich die politische Lage zuungunsten des Dritten Reichs wendete. In den letzten Kriegsjahren erfuhren die Orchester und Chöre verstärkt Einschränkungen ihrer Tätigkeit. Während der Bombenangriffe auf Berlin kamen zahlreiche Menschen um und viele Musikgebäude und Lehrstätten der Musik wurden zerstört.[355] Ab 1942 wurden die Abendkonzerte um zwei Stunden auf 18 Uhr vorverlegt, damit das Publikum auf dem Heimweg nicht der Gefahr von Bombenangriffen ausgesetzt wurde, was zugleich aber Zeichen dafür ist, wie die Kulturpolitik den Anschein von Normalität aufrechterhalten wollte.[356] Am 30. Januar 1944 zerstörte ein britischer Bombenangriff die Alte Philharmonie.[357] Im Sommer 1944 wurde das gesamte Orchester nach Baden-Baden evakuiert. In den letzten Wochen des Krieges mussten Orchestermitglieder am »Volkssturm« teilnehmen und Barrikaden auf den Straßen errichten. Zuletzt schadete der Krieg seinen eigenen Propagandisten aus dem Bereich der Musik, beispielsweise auch dem Deutschen Sängerbund, dessen Sänger zahlreich Kriegsdienst leisten mussten, was die Chöre stark schwächte.[358]

---

nationalsozialistischem Liedgut verhindert, indem er unter dem Vorwand der ›guten alten Schule‹ die von jedem auf dem Boden der Jetztzeit stehenden Musiker abgelehnte Literatur der liberalistischen Epoche zu verewigen sucht, und wir bekämpfen jeden, der das auf nationalsozialistischer Grundlage beruhende Kulturprogramm des DSB zu sabotieren sich unterfängt.« DSZB, 1939, S. 67, zit. in: Habakuk Traber, *25 Jahre Philharmonischer Chor Berlin. Aufbruch als Devise. Zur Geschichte des Philharmonischen Chors Berlin*, Berlin: vbb, 2010, S. 163.

354 Vgl. Traber, *Stimmen der Großstadt*, S. 137–181.

355 Das Orchestermitglied Avgerinos beschrieb die Schrecken der letzten Kriegswochen in seinem Tagebuch: »Am 3.2.1945 ging bei strahlendem Sonnenschein in der Mittagszeit ein unbeschreiblich schwerer Luftangriff auf die Innenstadt nieder. Die Probe im Beethovensaal wurde durch das Heulen der Sirenen unterbrochen. Schnell wurden die Instrumente verpackt und jeder zog sich in einen bombensicheren Raum zurück. Ich ging zum Potsdamer S-Bahnhof […]. Durch den Sog und Druck barsten die Scheiben der haltenden S-Bahnzüge, Lampen und Kacheln fielen von Decken und Wänden. Es gab die ersten Verletzten. Ununterbrochen tönte das Rauschen der schweren Bomben, die mit crescendierend gurgelndem Geräusch herniederfielen…« Avgerinos, *Das Berliner Philharmonische Orchester*, S. 67.

356 Vgl. ebd., S. 65–70.

357 Vgl. ebd.

358 Vgl. Traber, *Stimmen der Großstadt*, S. 169.

Die »Berliner Liedertafel« hatte sich nun auf das Singen im Lazarett und Benefizveranstaltungen für die Winterhilfe zu beschränken.[359]

Das in diesem Chronotopos untersuchte Jahr 1940 war jedoch noch von den militärischen Erfolgen der Nationalsozialisten geprägt. Die Berichte über die militärischen Erfolge verstärkten noch die Bekundungen zu einer deutschen Vorherrschaft in Europa.

II. 1.2 Methode, Forschungsstand und Quellenüberblick

Die Rekonstruktion einer Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung um 1940 unterscheidet sich von derjenigen um 1925 besonders dadurch, dass die Nationalsozialisten über eine entsprechende Gesetzeslage und Zensur ab 1933 entscheidend Einfluss auf die Berichterstattungen nahmen. Der folgende einleitende Überblick über den Forschungsstand zur nationalsozialistischen Sprache erlaubt es, die Gesetzeslage und Grundmuster zu umreißen.

Einerseits können hierbei die Jahre um 1940 für sich betrachtet werden, andererseits erscheint es entsprechend jüngeren Ansätzen in der Sprachkritik wichtig, auch die Zeit vor dem Nationalsozialismus zu berücksichtigten, um zu zeigen, wo an Früheres angeknüpft wurde und wo Brüche verliefen.[360] Außerdem gilt es, die Jahre um 1940, die als Zeit der ›erfolgreichen‹ politischen Expansion wahrgenommen wurden, im Kontext des Krieges zu lesen.

Die Sprache des »Dritten Reiches« war dadurch charakterisiert, dass sie sich innerhalb der verschiedensten Bereiche, etwa Kultur, Gesellschaft, Politik oder Heer, einheitlich derselben zentralen Vokabeln bediente, mit Hilfe derer die für die NS-Ideologie typischen Inhalte kodiert wurden. Der Dresdner Philologe Victor Klemperer, der die Normierung der Sprache im Nationalsozialismus als einer der ersten beschrieben hat, diagnostizierte

---

[359] Vgl. ebd.

[360] Einen entsprechenden Vergleich lieferten etwa Cornelia Schmitz-Berning in ihrer Arbeit *Vokabular des Nationalsozialismus*, in der sie zentrale Begriffe lexikographisch darlegte (vgl. Schmitz-Berning, *Vokabular des Nationalsozialismus*; sowie: Fischer-Hupe, *»Victor Klemperers LTI. Notizbuch eines Philologen«*) und Walther Dieckmann in den 1980er-Jahren, u. a. in seiner Aufsatzsammlung *Politische Sprache. Politische Kommunikation* (1981). (Vgl. Walther Dieckmann, *Politische Sprache, politische Kommunikation. Vorträge, Aufsätze, Entwürfe*, Heidelberg: Winter, 1981; sowie: Sauer, *Der Sprachgebrauch von Nationalsozialisten vor 1933*, S. 6.

hierbei vor allem eine Normierung insgesamt auf die Heeressprache.[361] Der totalitäre Ansatz manifestierte sich hierbei innerhalb der Sprache des Nationalsozialismus besonders im Zusammenhang mit der Idee einer ›deutschen‹ kulturellen Überlegenheit, die mit den Anschauungen von ›Volk‹ und ›Blut‹ korrespondierte.

Die folgende Untersuchung, die sich vor Allem auf konzertante Musikaufführungen bezieht, analysiert, wie Aufführungen in der Berichterstattung in den Dienst des NS-Regimes gestellt wurden, wenn diese selbst auch keinen deutlichen nationalsozialistischen Anstrich gehabt haben müssen. Die Zensur griff besonders in der Tagespresse in die Sprache ein und versuchte damit, auch die Aufführungen selbst zum Bestandteil der NS-Ideologie zu machen. Dies wird vor allem anhand der Verherrlichung deutscher Kultur, auch im Ausland, deutlich.

Die Presse unterlag einer strikten Zensur durch die entsprechenden Organe von Partei und Staat.[362] Die Zensur gab vor, was der »Berichterstatter« gutzuheißen und zu vertreten hatte. Denn die Kunstkritik musste ab Herbst 1936 dem »Kunstbericht« und der »Kunstbetrachtung« weichen und Kritiker hießen von nun an »Kunstschriftleiter«.[363] In der »Anordnung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda über Kunstkritik« (November 1936) hieß es entsprechend: »Der Kunstbericht soll weniger Wertung als vielmehr Darstellung und damit Würdigung sein.«[364]

---

361 Vgl. Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, S. 29. Dass die Adaption Klemperers »LTI« in der DDR bezüglich seiner ›antifaschistischen‹ Konzepte als Abgrenzungsversuch gegen die Bundesrepublik Deutschland jedoch auch kritisch zu hinterfragen bleibt, beschreibt Fischer-Hupe, *»Victor Klemperers LTI«*, S. 3ff. Klaus Vondung legt in der neueren Forschung (*Deutsche Wege zur Erlösung*, 2013) dar, dass sich diese Normierung auf verschiedenen Ebenen der Gesellschaft zum Tragen kommt. Im Zusammenhang mit dem Begriff ›Totalitarismus‹, der bereits in den 1930er-Jahren Anwendung fand, beschrieb Vondung, dass »totalitäre Regime auch in die spirituellen Sinnbezüge des Einzelnen eingriffen«. Klaus Vondung, *Deutsche Wege zur Erlösung*, S. 26. Vondung verweist hier auch auf Emilio Gentiles jüngste Studien, die hierfür richtungsweisend sind: *Political Religion. A Concept and its Critics*, Rom: Bari, 2001; sowie die Zeitschrift *Totalitarian Movements and Political Religions*, hrsg. von Michael Burleigh, Emilio Gentile und Robert Mallett Abingdon, Milton Park u.a.: Taylor & Francis, 2000–2010, seit 2011 *Politics, Religion & Ideology*.

362 Vgl. Lovisa, *Musikkritik im Nationalsozialismus*; sowie: Doris Heidi Kohlmann-Viand, *NS-Pressepolitik im Zweiten Weltkrieg. Die »vertraulichen Informationen« als Mittel der Presselenkung*, München: Saur, 1991 (Kommunikation und Politik, Bd. 23).

363 Vgl. Schmitz-Berning, *Vokabular des Nationalsozialismus*, S. 364f.

364 Völkischer Beobachter, 28.11.1936, zit. in: ebd., S. 364.

Der Fokus der vorliegenden Studie das Jahr 1940 betreffend liegt somit auf den Berichten im Rahmen nationalsozialistischer Ideologisierung. In einem abschließenden Ausblick kann die Möglichkeit zu ideologieunabhängigen Musikaufführungen im entsprechenden historischen Zeitraum anhand weniger ausgewählter Beispiele erörtert werden.[365]

Dennoch ist der Quellenfundus des nicht-konformen Schreibens vergleichsweise beschränkt. Unzensierte, der öffentlichen Doktrin zuwiderlaufende Texte und öffentliche Gegenstimmen sind nur sehr selten nachweisbar. Nur einige wenige Berichte folgen nicht stringent den für die nationalsozialistische Sprache typischen Überspitzungen und Emphasen oder setzen Künstler positiv in den Mittelpunkt der Betrachtung, die im Dritten Reich verfemt waren. Verwiesen werden kann an dieser Stelle auf den Kulturbund Deutscher Juden, der jüdischen Künstlern verschiedener Kunstbereiche von 1933 bis 1941 einen Rückzugsraum in Berlin bot.[366] Nach dem Berliner Vorbild wurden Kulturbünde in zahlreichen weiteren Städten gegründet und im April 1935 zum Dachverband »Reichsverband der Jüdischen Kulturbünde in Deutschland« zusammengeschlossen.[367] Zum Ehrenpräsidium zählten u. a. der Pianist und Komponist Leonid Kreutzer, der Maler Max Liebermann und der Autor Jakob Wassermann. Zahlreiche Künstler fanden hier eine neue Heimstätte für ihre künstlerische Tätigkeit und konnten in diesem Rahmen auftreten. Das »Orchester

---

365 Dass es durchaus Künstler gab, die jenseits der Propaganda zu arbeiten versuchten, machte Michael H. Kater bereits in seiner Einleitung zu *Die missbrauchte Muse* deutlich. Kater lehnte eine intentionalistische Deutung der NS-Zeit ab, und kritisierte so u. a. Erhard Bahrs Ansatz in dessen Text »Nazi Cultural Politics: Intentionalism vs. Functionalism« (in: *National Socialist Cultural Policy*, hrsg. von Glenn R. Cuomo, New York: Palgrave Macmillan, 1995, S. 5–37) als eine Vereinfachung, die die Kultur zwischen 1933 und 1945 als strikt innerhalb der NS-Richtlinien entfaltet deutet. Kater beschrieb mit Verweis auf Pamela Potters Standpunkt, dass nicht alle Musiker kontrolliert werden konnten. Vgl. Pamela Potter, »The Nazi ›Seizure‹ of Berlin Philharmonic, or the Decline of a Bourgeois Musical Institution«, in: *National Socialist Cultural Policy*, S. 39–66, S. 40; sowie: Michael H. Kater, *Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus*, München, 1998. Vgl. auch ders., *Die missbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*, München: Europa Verlag, 1998, S. 19. So gab es zahlreiche Stile, die unabhängig blieben, etwa der Jazz. Musiker können Kater zu Folge ohnehin nicht primär als ›Sünder‹ oder ›Heilige‹ unterschieden werden, mussten sie doch zunächst einmal ihren Lebensunterhalt verdienen.

366 Vgl. u. a. *Geschlossene Vorstellung. Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933–41*, hrsg. von Marita Gleiss, Berlin: Edition Hentrich, 1992 (Reihe Deutsche Vergangenheit, Bd. 60).

367 Vgl. *Vorbei… Anthologie des jüdischen Musiklebens in Berlin 1933–1938 / Beyond recall. a record of Jewish musical life in Nazi Berlin 1933–1938*, hrsg. von Horst J. P. Bergmeier, Ejal Jakob Eisler und Rainer E. Lotz, 11 CDs, 1 DVD, 400-seitiges Booklet, Hambergen: Bear Family Records, 2001, S. 80.

erwerbsloser jüdischer Musiker« spielte seit Herbst 1934 unter der Leitung Berthold Goldschmidts. Es gab mit der Sängerin Alice Hannes-Cassirer und einem Streichquartett Konzerte, u. a. mit Werken Arnold Schönbergs. Eine »Gastspieloper« unter der musikalischen Leitung Ernst Ewald Geberts führte u. a. Opern von Jacques Offenbach auf. Das »Kollektiv jüdischer Bühnensänger«, unter Leitung von Willi Aron, brachte Operetten, u. a. von Sidney Jones, zur Aufführung. Es erklang unter Kurt Singer und Michael Taube als erstes Konzert in der Synagoge in der Prinzregentenstraße (Wilmersdorf) Händels *Judas Maccabaeus*, im Herbst 1933 folgte dann unter Regie von Singer und dem Dirigenten Joseph Rosenstock Wolfgang A. Mozarts *Hochzeit des Figaro*.[368]

Die nachstehenden Ausführungen geben einen Überblick über die verwendeten unterschiedlichen Quellenniveaus: Der Untersuchung zur Sprache im Nationalsozialismus liegen die Tageszeitungen *Berliner Börsen-Zeitung*, *Berliner Lokal-Anzeiger* und *Allgemeine Musikzeitung* zugrunde. Als weitere Grundlage dienen die Zeitschriften *Die Musik*, *Deutsche Musikkultur*, *Neues Musikblatt* und *Die Musikpflege*. In ihren Beiträgen kann, im Unterschied zu den kurzen berichtenden Kritiken der Tageszeitungen, die Bedeutung eines Begriffs oft dezidierter innerhalb der individuellen Stellungnahmen der Autoren lokalisiert werden. Im Gesamtüberblick der Zeitschriftenbeiträge wird auch hier die nationalsozialistische Ausrichtung deutlich, da ab 1933 Umstrukturierungen in den Redaktionen der Zeitschriften vorgenommen worden waren. 1936 wurde Herbert Gerigk Herausgeber der Zeitschrift *Die Musik*. Gerigk arbeitete bereits seit 1935 als Leiter der Hauptstelle für Musik beim »Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP«.[369] Er und Theophil Stengel legten ab 1940 auch das *Lexikon der Juden in der Musik* vor, das bis 1943 erschien.[370] Die Zeitschrift *Die Musik* orientierte sich entsprechend der Motivationen des Herausgebers sehr stark an der nationalsozialistischen Terminologie. Im Kontrast dazu führten einige Artikel in der Zeitschrift *Neues Musikblatt* (vor seiner Annexion 1934 unter dem Namen *Melos*), z. B. in einer Ausgabe von 1937, noch Igor Strawinsky und Paul Hindemith als herausragend

368 Vgl. ebd.

369 Vgl. ebd., S. 4 und S. 36.

370 Vgl. Eva Weissweiler, *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*, Köln: Dittrich, 1999.

wichtige Komponisten an, obwohl diese durch die offizielle Ideologie zu diesem Zeitpunkt bereits längst verfemt worden waren.

Neben Lexika bilden Sammelbände zur musikalischen Praxis, wie *Hohe Schule der Musik. Handbuch der gesamten Musikpraxis*, einen weiteren Quellenfundus. Eine unterschiedlich deutliche Positionierung der Autoren zugunsten des Nationalsozialismus tritt hier zutage. Einige Texte des Sammelbandes liefern eine stärker ideologisch gefärbte Haltung als andere, in denen weniger die nationalsozialistischen Werte, als vielmehr musikalische Fragen erörtert wurden. Der Quellentypus der Musikerbiografie mit den hier ausgewerteten Werken verdeutlicht vor allem die Stilisierung des Musikers als herausragender Agent im Zuge der nationalsozialistischen Expansionsvorstellung. Zudem finden sich zahlreiche Stilisierungen, welche eine Verbundenheit des Musikers mit einer ›deutschen‹, von den Nationalsozialisten befürworteten Musik bezeugen, wie z. B. in Friedrich Herzfelds Biografie *Wilhelm Furtwängler* von 1941, in der sich dieser von Tendenzen der Avantgardemusik abwendet. Herzfeld formulierte: »Sein [Furtwänglers] Grundsatz hieß: Atonalität ist Schwindel« – eine Aussage, die ausklammerte, dass Furtwängler z. B. als Dirigent von Schönbergs atonalen Kompositionen in den 1920er-Jahren aufgetreten war. [371]

Auch die Jahresberichte des Konservatoriums dienen als ergiebige Quelle und bieten zudem einen Einblick in die neuen pädagogischen Prinzipien und die Struktur der Hochschule, die sich nun ganz nach den nationalsozialistischen Prinzipien ausrichtete und deren Texte entsprechend angepasst wirken.

Texte mit Themenschwerpunkten, die von den Nationalsozialisten verfemt waren, kamen angesichts der Zensur kaum zum Vorschein. Hierzu zählten etwa die positive Besprechung der Avantgarde der 1920er-Jahre oder jüdischer Künstler. Inwiefern sich jedoch auch Texte aus der Zeit des nationalsozialistischen Deutschlands finden, die sich jenseits der nationalsozialistischen Vorstellungen bewegten, unterliegt im abschließenden Kapitel II, 5 der Erörterung. Dazu werden u. a. Veröffentlichungen von Robert Oboussier in der Berliner *Deutschen Allgemeinen Zeitung* herangezogen. Zu den Musikwissenschaftlern, die sich den Anforderungen der Zensur widersetzten, zählte auch der für die Avantgarde der Neuen Musik sich engagierende Hans Heinz Stuckenschmidt. Er wurde 1934 von der »Musikkritikerschaft Deutschland« durch die »Fachgruppe Musikkritik«

---

371 Friedrich Herzfeld, *Wilhelm Furtwängler. Weg und Wesen*, Leipzig: Goldmann, 1941.

ausgeschlossen. Begründet wurde sein Ausschluss damit, dass er nicht die Eigenschaften besäße, »die die Aufgabe der geistigen Einwirkung auf die Öffentlichkeit« erforderten, und dass er dem »früheren System« zugewandt sei.[372] Im Kapitel II, 5.2 werden zudem Publikationen des Kulturbunds Deutscher Juden, die nur im eigenen Kreis veröffentlicht werden durften, berücksichtigt.[373]

[372] Hans Heinz Stuckenschmidt, »Eingabe und Beweise an den Reichsverband deutscher Schriftsteller« [1934], in: *Hans Heinz Stuckenschmidt. Der Deutsche im Konzertsaal*, hrsg. von Werner Grünzweig und Christiane Niklew, Hofheim: Wolke, 2010 (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts, Bd. 10), S. 62–70.

[373] Vgl. Bergmeier u. a. (Hrsg.), *Vorbei… Anthologie des jüdischen Musiklebens in Berlin 1933–1938*, S. 76.

II. 2 Kultur als Mittel des nationalsozialistischen Expansionsplanes im Kriegsjahr 1940

II. 2.1 Aufführungsbezogene Begriffe und ihre militärischen Attribute

Im Kriegsjahr 1940 dominierten in der Berliner Tagespresse die Schlagzeilen über den Einmarsch in Frankreich, die deutschen Bomben auf England, das Bündnis zwischen Deutschland und Russland sowie Deutschland und Italien. Die Zeitungsspalten waren gefüllt mit den Berichten über Frontkämpfe. Die Sprache der nationalsozialistischen Presse war nun von einer militärischen Terminologie dominiert.[374] In Anlehnung an die Kriegsberichterstattung bedienten sich nun auch die Autoren beim Schreiben über Musikaufführungen einer militärischen Sprache: Was sich für die Berliner Medien diagnostizieren lässt, zeigt sich auch anhand von nicht-berliner Quelle aus Krakau. Der Redner berief sich in seinem Vortrag im Juni 1940 im Institut für Deutsche Ostarbeit in Krakau auf eine deutsche Vorherrschaft in kulturellen Fragen, als Begründung für den Krieg (»den Sieg gen außen«):

> »Dem Ziel des großen neuerstandenen Reiches aller Deutschen entspricht nach dem Siege gen außen die Gewinnung eines Ethos, einer Geistesgewöhnung im Inneren, der eine neue Sittlichkeit deutschgeistiger Art notwendigerweise entspringen muß.«[375]

Das eingesetzte militärische Vokabular fußte hier auf einer nationalsozialistischen Expansionsvorstellung.[376] Deutsche wurden zu Auserwählten

---

[374] Vgl. hierzu die allgemeine Berichterstattung der hier ausgewerteten Zeitungen (wie sie als Mikrofiche im Zeitungs- und Zeitschriftenarchiv der Staatsbibliothek Berlin einzusehen ist); sowie: Eugen Seidel und Ingeborg Seidel-Slotty, *Sprachwandel im Dritten Reich. Eine kritische Untersuchung faschistischer Einflüsse*, Leipzig: Sprache und Literatur, 1961.

[375] Hanns Rohr, *Die Musik im Geistesleben des deutschen Volkes*, Krakau: Burgverlag, 1940, S. 5.

[376] Zwar wurde ein Nationalismus und die Idee einer kulturellen Expansion bereits in Berichten vor 1933 von Seiten konservativer, nationaler Autoren artikuliert, wie im folgenden Beispiel von 1926, jedoch findet sich der Verweis um 1940 weitaus häufiger: »Die Grenzmarkfahrten des Berliner Lehrergesangvereins und der Berliner Liedertafel an den Rhein, nach Ostpreußen, Schlesien, nach Tirol sind Ausflüsse brüderlicher Teilnahme an dem Geschick unserer bedrängten Volksgenossen in den besetzten Gebieten. Die Wertung dieser Sängerfahrten ist nicht mit dem Ellenstab abzumessen, sie geht in die Tiefe und Breite und wird ihre

stilisiert, die die Welt mit der deutschen, vermeintlich besseren Kunst zu bereichern hätten. Expansion wurde hierdurch gerechtfertigt, wie es beispielweise im folgenden Beleg in der Formulierung »kulturelle Sendung« deutlich wird:

> »Sie fordern heute ebenso die Härte des Stahles wie damals, den Stahl nach außen gegen die Feinde und nach innen, die stählerne Schärfe des Erkennens der deutschen, kulturellen Sendung.«[377]

Begründet wurde die Expansion in weiteren Quellen damit, dass deutsche Kunst als hochwertiger zu erachten sei. Ein Schlüsselbegriff lautete ›deutsche Geistesherrschaft‹ oder man sprach von der ›Heilsbotschaft ewiger Musik‹[378].

Die Rolle des Musikers bzw. des Ensembles erfuhr eine dementsprechende Bestimmung. Dies zeigt sich in den Tageszeitungen, wo nationale Themenstellungen zahlenmäßig die Berichte zu Konzerten in Berlin überwogen. So lesen wir verstärkt, in Tageszeitungen ebenso wie in Monografien, über die Aufgabe vor allem des Berliner Philharmonischen Orchesters, deutsche Musik ins Ausland zu bringen. Oswald Schrenk schrieb in seinem Buch *Berlin und die Musik* von 1940 über die »Dienste«, die das Berliner Philharmonische Orchester für das »Großdeutsche Reich« im Ausland geleistet habe.[379] Hierbei wurden die kulturellen mit den militärischen Expansionsvorstellungen verknüpft, wie z. B. auch in der Besprechung zur Verleihung des »Nationalen Musikpreises« im Juli 1940, wo der *Berliner*

Früchte zeitigen, wo es gilt, mit geistigen Waffen den Nacken des Volksbewußtseins zu steifen.« Otto Hönig, »Vom Männerchorwesen«, in: *Berliner Musikjahrbuch 1926,* 1926, S. 25–34, hier S. 34.

377 Rohr, *Die Musik im Geistesleben des deutschen Volkes*, S. 8.

378 »Der Wächterruf der Bachkantate ›Wachet auf, ruft uns die Stimme‹ hallt über das Schlachtgetöse unseres äußeren Freiheitskampfes und über unseren Endsieg mahnend, zwingend, beschwörend hinaus in die kriegsbefreite Zukunft einer deutschen Geistesherrschaft. Wir tragen die Berechtigung dazu. Deutschland, das Herz der Welt, darf nie erkalten! Die Heilsbotschaft ewiger Musik ist deutsch.« Ebd., S. 18.

379 »Sie [das BPO] sind der bedeutendste musikalische Kulturträger des Großdeutschen Reiches geworden. In Hunderten von Konzerten in Berlin, im Reich und im Ausland hat das Philharmonische Orchester der deutschen Sache unermeßliche Dienste geleistet.« Oswald Schrenk, *Berlin und die Musik. Zweihundert Jahre Musikleben einer Stadt, 1740–1940*, Berlin: Bote & Bock, 1940, S. 272–288, hier S. 278.

Lokal-Anzeiger davon sprach, dass »die Waffen […] jeden Zweig kulturellen Schaffens« »beschütz[en]«.[380]

Für Konzerte finden sich in der Tagespresse vermehrt die Zuschreibungen ›Sieg‹[381] und ›Triumph‹[382]. Sie wurden nun publizistisch sowohl auf die territoriale Expansion und den Krieg, als auch auf kulturelle Zusammenhänge im Allgemeinen angewendet.

An die Stelle der emphatischen militärischen Verben ›siegen‹, ›kämpfen‹ und ›beschützen‹ traten aber auch im Zuge der Annektierung oder des Zusammenschlusses mit sympathisierenden Ländern nichtmilitärische Wörter, so z. B. die folgende Wendung, dass Kunst ins Ausland »getragen« werde:

> »In keiner Phase dieses Krieges hat es im deutschen Kunstleben eine Pause, geschweige denn einen Stillstand gegeben; unablässig aber haben deutsche Meister ihre Kunst und das Können ihrer Nation in das stets aufnahmebereite befreundete und neutrale Ausland getragen.«[383]

Im Jahresbericht des Konservatoriums (1938–1941) ist über die Rolle, die die deutsche Musik um 1940 einnehmen sollte, zu lesen:

---

380 »In der Verleihung des Nationalen Musik- und Kompositionspreises haben wir nicht nur Förderung und Anerkennung vielversprechender Talente und künstlerischer Beweise zu sehen […]; bei uns haben die Waffen nicht nur Leben und Boden der Nation geschützt, sondern ebenso jeden Zweig kulturellen Schaffens.« »Nationaler Musikpreis. Dr. Goebbels empfing die Preisträger«, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 6.7.1940.

381 Z. B. mit Verweis auf die Kopenhagener Presse und einem Konzert der dänischen Königlichen Kapelle unter Furtwängler: »Es folgte die Schicksals-Sinfonie [Beethovens], mit der Furtwängler mit ebenso ergreifender Macht einen neuen strahlenden Sieg errang.« »Begeisterung um Furtwängler. Das gestrige Beethoven-Konzert in Kopenhagen«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 6.4.1940.

382 Als Beispiel für ›Triumph‹: »Die Berliner Philharmoniker schlossen ihre Konzertreihe durch Schweden mit einem Konzert in Malmö. Obwohl das Gastspiel unter ungewöhnlichen Begleitumständen stattfand, wurde es zu einem wahren Triumph. Die Philharmoniker spielten vor übervollen Häusern«. *Berliner Börsen-Zeitung*, 12.4.1940. Auch Aster (*»Das Reichsorchester«,* S. 308f) sowie Trümpi (*Politisierte Orchester,* S. 295) verweisen auf die Tatsache, dass in Konzertberichten Vokabular aus der Kriegssprache verwendet wurde, wie u. a. der Begriff »Triumph«.

383 »Nationaler Musikpreis. Dr. Goebbels empfing die Preisträger«, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 6.7.1940. Vgl. auch: Rolf Schroth, »Die Abteilung Musik der Reichsstudentenführung meldet: Deutsche Musikstudenten tragen Kultur in den Osten«, in: *Die Musik*, April 1940, S. 395.

»Und auch in dem gewaltigen Zeitgeschehen dieser Tage, im Umbruch Europas zu einem neuen Dasein, wird die deutsche Musik ihre seit Jahrhunderten zugefallene Führerstellung nicht nur halten, sondern noch weiter ausbauen und vertiefen.«[384]

Mit Verweis auf das »gewaltige Zeitgeschehen dieser Tage« drückten die Verben »ausbauen und vertiefen« die kulturellen Expansionsvorstellungen der Nationalsozialisten aus. ›Tragen‹, ›ausbauen‹ und ›vertiefen‹ offenbaren sich somit gewissermaßen als friedliche Varianten der ansonsten militärischen Formulierungen, wie z. B. ›siegen‹, ›kämpfen‹ und ›beschützen‹. Eine weniger aggressive Variante bildete auch der Begriff ›werben‹, die in der Formulierung ›Musik wirbt für Deutschland‹ in der Besprechung zu einer Auslandsreise des Dresdner Fritzschen Quartetts nach Brasilien 1940 verwendet wurde.[385] Sowohl das militärische Vokabular als auch die friedlicheren Varianten zeichneten sich dadurch aus, dass sie auf eine kulturelle Expansion abzielten.

Die ›deutsche‹ Kultur wurde als expandierende beschrieben. In der Tagespresse wurde dies durch Attribute erzielt, die sie als siegreich zu militärischen Expansionsvorstellungen verherrlichten oder eine Freundschaft mit anderen Ländern signalisieren sollten. Beide Begriffsbündel signalisierten die Idee einer ›großdeutschen‹ Kultur, wo neben den Berichten über die militärischen Siege im gleichen Zuge eine kulturelle Expansion oder deutsche Vorherrschaft postuliert wurde. Die Bündnisstaaten und die besetzten Länder wurden hierbei dem Deutschtum ideell anzugliedern versucht, indem z. B. das kulturelle Leben im Elsass als typisch deutsch dargestellt wurde. Jenseits der deutschen Grenze liegende Gebiete wurden gerne als ›deutsche‹ beschrieben; so hieß es z. B.:

»Der undurchdringliche Westwall, den unser Führer aufrichtete, wird noch verstärkt durch unsern geistigen Westwall; durch das Bewußtsein: hier ist uraltes deutsches Kulturland, geweiht durchs ganze Jahrtausend durch Ströme des Geistes, gedüngt durch Ströme des Blutes deutscher Verteidiger! Die Verteidiger unserer Saarfront blicken hinüber in die gesegneten Landstriche der Deutsch-Lothringer, die uns ältestes deutsches Liedgut treuer bewahrten als wir selbst inmitten des Vaterlandes.«[386]

---

384 Oswald Schrenk, »Berlin und sein Konservatorium«, in: *Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin. Jahresbericht vom 1. April 1938 bis 31. März 1941*, Berlin 1941, S. 8–12, hier S. 8.

385 Vgl. G. Faber, »Brasilien hört Beethoven«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 14.12.1940.

386 Prominentes und um 1940 vielzitiertes Beispiel der Glorifizierung des Elsass' als deutsch ist Hans Pfitzners *Palestrina*, der im Elsass entstand. Vgl. z. B. Friedrich Baser, »Altdeutsche

Zwar findet sich militärisches Vokabular wie ›sieghaft‹, ›triumphreich‹ oder ›kämpferisch‹ bereits im 19. Jahrhundert in Beschreibungen musikalischer Aufführungen.[387] Das Vokabular des Militarismus wurde im Ersten und vor allem im Zweiten Weltkrieg jedoch weiterreichend umfunktioniert. Aufführungen standen nun im Kontext der nationalsozialistischen kulturellen Expansion. ›Sieg‹ bedeutete also nicht mehr, wie im 19. Jahrhundert oder in den 1920er-Jahren[388], dass ein Solist ein Werk ›siegreich‹ auf der Bühne vor seinem Publikum gespielt hatte, sondern Musikaufführungen wurden in den Kontext der militärischen Expansion gestellt. Berichte von Musikern und Orchestern an der Front oder im annektierten Ausland bestimmten häufig die Themenauswahl in den Tageszeitungen und waren an der entsprechend propagandistischen Heeressprache orientiert. Die aufführungsbezogenen Begriffe lassen den Duktus von Nationalismus und Kriegsbegeisterung erkennen. Die NS-Organisationen, wie u. a. die »Reichspropaganda«, kontrollierten die Kulturarbeit und priesen sie als »stärkste Kraftquelle des deutschen Volkes«. Die Betonung des Kriegs auch in Kulturfragen findet sich u. a. in Formulierungen wie »Musiker im feldgrauen Rock«, die als »sprechendes Symbol der Zeit« bezeichnet wurden, womit auf sogenannte »Frontkonzerte« verwiesen wurde, d. h. auf Künstler, die an der Front tätig waren.[389]

Musikkultur vor und hinter den Kampffronten«, in: *Die Musik* 32 (1939/40), S. 138–140. Vgl. u. a. auch: »Dt. Musik im Elsaß«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 9.7.1940; sowie: »Deutsches Erbe im Elsaß«, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 25.8.1940.

387 Sowie entsprechend nationale Töne bereits vor 1933 in Formulierungen, wie »schwer bedrohte deutsche Kultur« oder »Pflicht« und »Zucht« deutlich wurden: »das frisch gewonnene Zutrauen zur Macht der Musik hat doch etwas Großes und legt uns die ernste Pflicht auf, die neu entbundenen Kräfte sich nicht in ziellosem Wesen erschöpfen zu lassen, sondern in feste Zucht zu nehmen, zum Heile unserer an und für sich schon schwer bedrohten deutschen Kultur.« Abert, »Musik und Schule«, S. 8.

388 In einer Konzertkritik vom November 1928 in der Zeitschrift *Signale* lesen wir: »Solist des dritten Philharmonischen Konzerts war Rachmaninoff. Über diesen eminenten Künstler ist schon anläßlich seines Klavierabends ausführlich gesprochen worden. Sein Erfolg bei Furtwängler war ein ebenso akzentuierter. Das sieghafte Musikertum feierte wahre Triumphe, die Begeisterung der Zuhörerschaft kannte keine Grenzen, sie überschüttete Rachmaninoff mit stürmischem Beifall und rief ihn immer wieder auf das Podium zurück.«, zit. nach: Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester*, Bd. 2, S. 66.

389 Über die »Arbeitstagung der Reichsmusikkammer« berichtete der *Berliner Lokal-Anzeiger* im Oktober 1940: »Mitten im Kriege zeigt diese Zusammenkunft schaffender Künstler den ungebrochenen Idealismus und den Geist verantwortungsbewußter Kulturarbeit, der eine der stärksten Kraftquellen des deutschen Volkes ist und dessen Lebendigkeit sich nicht zuletzt in der ungewöhnlich starken Verteilung erweist, die diese Tagung – es ist die vierte ihrer Art – von allen Seiten findet. Rund dreihundert schöpferische Musiker haben sich eingefunden,

Politik und Kultur spielten hierbei stets gleichermaßen in die Berichterstattung hinein und wirkten also innerhalb der ideologischen Tagespolitik aufs Engste zusammen. In Anbetracht der militärischen Expansion um 1940 wird deutlich, dass die Bündnispolitik in den Zeitungen Entsprechungen in der Darstellung der Kulturpolitik fand. Das Bündnis zwischen dem »Deutschen Reich« und der Sowjetunion – seit dem 23. August 1939 bestand der deutsch-sowjetische Nichtangriffspakt (»Hitler-Stalin-Pakt«) – spiegelte sich in der Berliner Presse, indem u. a. Ende 1940 von den Verhandlungen mit dem sowjetischen Außenminister Wjatscheslaw M. Molotow in Berlin berichtet wurde. Die Bündnisse hatten weiterhin Einfluss auf die Themensetzung der Aufführungskritiken. So waren neben Aufführungen deutscher Komponisten schwerpunktmäßig Aufführungen von Werken Tschaikowskys präsent, dessen 100. Geburtstag 1940 begangen wurde,[390] wobei die Zeitungen zeitgleich verstärkt über die wirtschaftliche Lage oder den Straßenbau Russlands berichteten. Auf deutschen Bühnen traten durchaus auch ausländische Künstler auf. So wurde über italienische Komponisten und Musiker in regelmäßigen Abständen berichtet (mehrfache z. B. über den Geiger Antonio Abussi), was das Bündnis Hitler-Mussolini widerspiegelte. Auch über die Aufführungen von japanischen Musikgruppen wurde berichtet, ganz der Bündnispolitik zwischen Nazi-Deutschland, Italien und Japan in der sogenannten ›Achse Berlin–Rom–Tokio‹ entsprechend.[391] Aber auch Künstler aus 1940 nicht ver-

---

achtzig von ihnen im feldgrauen Rock: ein sprechendes Symbol der Zeit.« »Sicherstellung der Komponisten. Beschluss von Dr. Goebbels auf Schloß Burg verkündet – Drahtmeldung uns. nach Remscheid ents. Musikreferenten Walter Abendroth«, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 28.10.1940.

390 Vgl. u. a. *Berliner Börsen-Zeitung*, 14.5.1940; *Berliner Börsen-Zeitung*, 30.5.1940; »Russische Oper«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 8.2.1940; »Jubel um Mengelberg, Tschaikowsky Feier der Philharmonie«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 6.7.1940. Vgl. auch Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester*, Bd. 3, S. 296ff. Das BPO spielte Tschaikowsky u. a. vom 13.–15.10.1940 unter Furtwängler, dessen Symphonie Nr. 6, 23.10.1940; unter Böhm Symphonie Nr. 4, 2.4.1941; unter Knappertsbusch Klavierkonzert b-moll, 4.12.1940; unter Böhm Prokofiews Violinkonzert Nr. 2, 3.1.1941; unter Knappertsbusch Rachmaninows Klavierkonzert Nr. 2.

391 Vgl. u. a. *Berliner Börsen-Zeitung*, 10.1.1940; sowie: Hermann Hiller, »Konzert: Berliner Konzerte«, in: *Die Musik* 32 (1939/40), S. 134–136, wo es hieß: »Neue Japanische Musik« unter der »Deutsch-Japanischen Gesellschaft. Hisotada Otaka in der Philharmonie«. Vgl. außerdem »Japanischer Kompositionsauftrag für Richard Strauß«, in: *Die Musik* 32 (1939/40), S. 349f.; sowie: »Japanische Kammermusik in Dessau«, in: *Allgemeine Musikzeitung*, 12.1.1940, S. 20. Hierauf verwies auch Aster im Zusammenhang des BPO, vgl. Aster, *»Das Reichsorchester«,* S. 202ff.: An einer Sonderprobe an Silvester 1941 spielte unter Richard Strauss das BPO »die Japanische Festmusik«. Japanische Musiker und Dirigenten spielten eine wichtige Rolle im

bündeten Ländern oder nicht besetzten Gebieten sowie u. a. tschechische und ungarische Künstler spielten auf deutschen Bühnen, so dass die Konzertlandschaft nicht als einseitig von deutschen Künstlern geprägt angesehen werden darf.

Jedoch erscheint auch die Anerkennung ausländischer Musiker meist politisch begründet, wie z. B. die Aufnahme ausländischer Studenten am Konservatorium. In den Jahresberichten des Konservatoriums (1938–41) ist zu lesen, dass die (scheinbare) Offenheit nach außen auf der nationalsozialistischen Vision eines ›Großdeutschlands‹ mit Berlin als Hauptstadt Europas fuße.[392]

In der Gesamtschau lässt sich feststellen, dass aufführungsbezogene Begriffe vermehrt von militärischen Attributen begleitet wurden, was dem nationalsozialistischen Expansionskurs entsprach und die Überlegenheit einer deutschen Musik zum Ausdruck bringen sollte. In welchem Maße Krieg und Musik bzw. Kunst verwoben wurden, veranschaulicht die Formulierung in Goebbels' Rede anlässlich der Berliner Kunstausstellung 1940, wie sie auch im *Berliner Lokal-Anzeiger* zitiert wurde. Goebbels brachte hier die angebliche kulturpolitische Überlegenheit Deutschlands gegenüber dem Gegner zum Ausdruck:

> »Darauf ist auch das zurückzuführen, was vielleicht heute im Ausland als das deutsche Wunder bezeichnet wird. Es bedeutet nichts anderes, als die vollkommene Ausschöpfung der deutschen Volkskraft nach jeder Richtung und in jeder Beziehung zur Sicherung und zur Behauptung unseres völkischen Lebens. So haben wir Nationalsozialisten auch seit je die Kunst in den Dienst des Volkes gestellt. Sie war und ist für uns kein Zeitvertreib, sondern eine unabdingbare Lebensnotwendigkeit. Darum haben wir auch seit Beginn des Krieges den größten Wert darauf gelegt, das deutsche Kulturleben vollkommen und ungestört in Gang zu halten. Bei uns sind im Gegensatz zu den Ländern der feindlichen Plutokratien während des ganzen

---

Rahmen des »Kulturaustausches«. 1936 leitete Hidemaro Konoye das BPO; desweiteren spielte das Orchester japanische Gegenwartsmusik unter Kazuo Yamada. Der japanische Dirigent Otaka dirigierte zeitgenössische Musik aus Japan. Vgl. desw. Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester*, Bd. 3.

[392]»Schon drängen wieder ausländische Studierende nach Berlin. Wieviel mehr wird dies der Fall sein nach dem glücklich beendeten Kriege, wenn Berlin als Hauptstadt Europas eine noch ganz anders geartete Anziehungskraft ausüben wird.« *Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin. Jahresbericht vom 1.4.1938 bis 31.3.1941*, S. 12.

Krieges die Theater, Kinos, Schulen, Universitäten und eine große Anzahl der Museen offengehalten worden.«[393]

›Deutsche Kunst‹, insofern sie in das kulturpolitische Leitbild der Nationalsozialisten passte, wurde gezielt zelebriert;[394] gleichzeitig wurden die Grenzen des Akzeptierten aggressiv markiert. Der nationalsozialistische kulturelle Expansionsversuch ging im In- und Ausland mit extremen Einschränkungen gegenüber nichtkonformen Kunstformen einher.

II. 2.2 ›Stürmische Begeisterung‹ oder die ›absolute Vollkommenheit‹ des Interpreten

Die Konzertberichte dieser Zeit sind davon gekennzeichnet, dass sie den von den Nationalsozialisten protegierten Künstlern prinzipiell Erfolge zuschrieben, so auch den Berliner Philharmonikern unter der Leitung Wilhelm Furtwänglers. Die Propaganda in den Zeitungen *Berliner Börsen-Zeitung* und *Berliner Lokal-Anzeiger* beschrieb seine Aufführungen stets und ausschließlich als herausragende Erfolge beim Publikum. Die *Berliner Börsen-Zeitung* schilderte die »Begeisterung um Furtwängler« und »nicht enden wollende Huldigungen des Publikums«[395] oder die »Begeisterung um die Berliner Philharmoniker« beim »glänzenden Abschluß der Konzertreise durch Schweden«. Sie berichtete von »stürmischer Begeisterung« und davon, dass die »Philharmoniker überall vor übervollen Häusern« spielten. Zwar wurden bereits vor 1933 Aufführungen unter Furtwängler als große Erfolge beim Publikum beschrieben,[396] um 1940 trat die Zuschreibung von Erfolg jedoch deutlich häufiger und einseitiger auf.

Auch andere deutsche Dirigenten und Orchestern erhielten überschwängliche Kritiken. Berichtet wurde beispielsweise von »stürmischem Beifall« oder »nicht enden wollendem Beifall« bei Konzerten der Sächsischen

---

393 »Kunstausstellung durch Rudolf Heß eröffnet – Dr. Goebbels hielt die Festrede: Der Sinn der Kunst im Kriege«, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 28.7.1940.

394 Vgl. hierzu u. a. auch »Goebbels' Kunst im Kriege, Deutsche Kunstausstellung«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 27.7.1940; sowie: »Deutsche Kunst«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 18.7.1940.

395 »Begeisterung um Furtwängler. Das gestrige Beethoven-Konzert in Kopenhagen«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 6.4.1940.

396 Vgl. auch die Konzertkritik in der Zeitschrift *Signale* im November 1928, zit. in: Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester*, Bd. 2, S. 66, zit. in Kap. II, 2.1.

Staatskapelle[397] oder von »ausverkauftem Saal« und »begeisterten Ovationen« beim Auftritt des Berliner Städtischen Orchesters unter der Leitung von Fritz Zaun in der Hochschule für Musik.[398]

Die beschriebenen Erfolge und ausverkauften Häuser bei deutschen bzw. den hier vorrangig untersuchten Auftritten Berliner Orchester im Ausland verweisen darauf, wie Konzertkritiken als politisches Instrument missbraucht wurden, um die These einer Expansion der deutschen Kultur in den annektierten Gebieten oder den Gebieten, die eingegliedert werden sollten, zu bestärken, wie sie bereits in Kapitel II, 2.1 beschrieben wurde. Der Begriff ›Erfolg‹ signalisierte, dass die Aufführung im Sinne des Nationalsozialismus als gewinnbringend bzw. als ›erfolgreich‹ einzustufen war. Auf diese Bedeutung von ›Erfolg‹ bezieht sich auch die vorab bereits zitierte Rede zur »Großen Deutschen Kunstausstellung« (27.7.1940) von Joseph Goebbels. So verlautete Goebbels über die Aufgaben der Kunst, diese sei mehr als eine »Verschönerung des Lebens«[399]. Für Goebbels bildete das Zusammenwirken von Kunst und Alltag den Grund dafür, dass der Nationalsozialismus so erfolgreich sei:

> »Der Nationalsozialismus als Idee und Weltanschauung erfaßt das Leben unseres Volkes in seiner Gesamtheit, und gerade in dieser totalen Lebens- und Weltauffassung ist er ein System geworden, das eben deshalb auf allen Gebieten von Erfolg zu Erfolg schreitet.«[400]

Entsprechend liest sich der Begriff ›Erfolg‹ auch in den Konzertberichten. Die Herausstellung einzelner Musiker wurde durch die entsprechende Beschreibung von steten Erfolgen oder großer Publikumswirkung erzielt.

---

397 Mit Bruckners 4. Sinfonie unter Karl Böhm. »Nicht enden wollender Beifall dankte dem ausgezeichneten Orchester und seinen hervorragenden Dirigenten für die faszinierende Darstellung.« Otto Steinhagen, »Zwei Konzerte der Sächsischen Kapelle«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 6.5.1940.

398 »Dann spielte Wilhelm Backhaus Beethovens Es-Dur-Klavierkonzert in einer Vollendung, die dem ausverkauften Saal, zu begeisterten Ovationen hinriß.« Richard Wintzer, »Beliebte Konzertreihen«, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 17.10. 1940.

399 »Kunstausstellung durch Rudolf Heß eröffnet – Dr. Goebbels hielt die Festrede: Der Sinn der Kunst im Kriege«, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 28.7.1940.

400 Ebd.

Überhöhung und Superlativ dienten als Stilmittel, wobei letzterer, nach Victor Klemperer, die »meistverwendete Sprachform der LTI« darstellte.[401]

In den Konzertberichten der Tageszeitungen trat die Frage danach, in welcher Weise ein Werk aufgeführt worden ist, bzw. die ästhetische Einschätzung hinter die Beschreibung der Aufführungssituation und die Reaktion beim Publikum zurück. Dies geschah vor allem durch eine Bevorzugung von passiven Satzkonstruktionen, wie sie der Gebrauch von Verben wie ›darbieten‹, ›geben‹ oder ›veranstalten‹ bedingte. Im Vergleich zur Ausdrucksweise um 1925 sind die Veränderungen eklatant, wenn nun Formulierungen wie ›ein Konzert wird dargeboten‹, ein Konzert wird ›gegeben‹, Lieder werden ›zum Besten gegeben‹, ›Konzerte werden veranstaltet‹ oder ›Werke gebracht‹ gehäuft vorkommen.[402]

Die vielfachen passiven Formulierungen mit den Verben ›darbieten‹ oder ›darstellen‹ wurden häufig durch die Adjektive ›erfolgreich‹ oder ›überlegen‹ näher bestimmt. Diese Wortverbindungen beleuchteten die Relation von Aufführenden und dem Adressaten, dem Publikum.[403]

Zwei weitere Stilmittel kennzeichneten die Sprache des Konzertberichts um 1940: erstens der dramatische Textaufbau, der dazu diente, eine Aussage zu steigern, sowie zweitens ein bildhaftes, häufig emotional aufgeladenes Vokabular, um die Konzertsituation und den Konzertsaal zu veranschaulichen. Die Formulierung, dass ›Jubel den Saal durchbraust‹ findet man so oder ähnlich in vielen Quellen – so hieß es z. B. anlässlich eines

---

401 »Ihn [den Superlativ] kann man die meistverwendete Sprachform der LTI nennen, und das versteht sich ohne weiteres, denn der Superlativ ist das nächstliegende Wirkungsmittel des Redners und Agitators, er ist die Reklameform schlechthin.« Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, S. 246.

402 Z. B. in folgendem Beleg: »Die Spielleitung Berlin unter Leitung von Margarete Riedel, unterstützt durch die Sopranistin Magda Luedke-Schmidt, brachte Werke von Johann Sebastian Bach und Friedrich Händel, und man hätte sich für diese Musik und die zärtlichsten Klänge der Cembali keinen schöneren und stilgerechteren Rahmen denken können, als die vom Hauch des Rokoko durchwehten Räume des Schlosses, starker Beifall dankte den Künstlern.« »Konzert im Schloss Schönhausen. Andrang der Musikfreunde«, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 14.5.1940.

403 Eine weitere Spezifizierung zur »Darstellung« bildet der Terminus »Gesamtdarstellung«. Wie sie etwa für Karl Böhm im Frühjahr 1940 in einem »Sonderkonzert mit den Philharmonikern« als »glutvolle Gesamtdarstellung« beschrieben wurde. Vgl. Richard Wintzer, »Karl Böhm dirigierte. Abend deutscher Klassiker«, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 14.1.1940.

Konzerts mit dem holländischen Dirigenten Mengelberg (1940), der »Jubel um Mengelberg und auch um Hansen durchbraust den Saal«.[404]

Eine solche Emphase beinhaltet auch der Ausdruck »erschüttern«. In seinem Buch *Berlin und die Musik* von 1940 benutzte Schrenk im Kapitel zu Furtwängler den Superlativ der Ausdrücke »beglückend« und »erschütternd« in Bezug auf Musikerlebnis.[405] Diese »Sprache des Heroischen«, wie sie Victor Klemperer betitelte,[406] findet sich auch in einer Darstellung zum Geburtstag von Hugo Wolf. Es ist ein Beispiel für die gängigen Übertreibungen, außerdem wird durch die direkte Ansprache die Textaussage dramatisch gesteigert.

> »Dein Leben war Trotz, Uebermut, Leidenschaft, Kampf. Ein ewiges: Dennoch. Damals und später! […] Dein Leben und dein Schaffen waren nichts als Protest. Diesem Protest machtest du Luft, als du den hart-leidenschaftlichen Kampf gegen Brahms, in dem du lediglich den Bewahrer und Erhalter alter Formen und Gehalte sahest, ausfochtest. Deine Götter waren Bruckner und Wagner, denen du zeitlebens treue und unbedingte Gefolgschaft hieltest.«[407]

Dieser Text enthält Metaphern wie z. B. »kühne Klänge, die überheiß bebten« sowie abermals militärische Formulierungen wie »den Kampf um Brahms ausfechten«.

Darstellungen wie der während des Zweiten Weltkrieges veröffentlichte Bericht »Frontkonzert von 1916«, folgten hierbei einer gewissen Dramaturgie, die die Leser agitatorisch einzunehmen versuchte. Bei diesem Text handelt es sich um einen Bericht des Pianisten und Organisten Wilhelm Kempff, der in der Zeitschrift *Die Musik* im Herbst/Winter 1939 und in *Von Deutscher Tonkunst. Festschrift zu Peter Raabes 70. Geburtstag*[408] 1942

---

404 »Der Jubel um Mengelberg und auch um Hansen durchbraust den Saal noch lauter als der häufig zu dynamischen Höchstleistungen entfesselte Orchesterklang.« Franz Köppen, »Jubel um Mengelberg. Tschaikowsky-Feier der Philharmonie«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 6.7.1940.

405 »Klingt der Name Wilhelm Furtwängler auf, dann weiß die Welt, daß sich damit unabweisbar der Begriff des beglückendsten und erschütterndsten Musik-Erlebnens verbindet, das jedem heutigen Menschen zuteil werden kann.« Schrenk, *Berlin und die Musik*, S. 243.

406 Vgl. Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Kapitel »Heroismus«, S. 9–17.

407 Paul Gerhard Dippel, »Meister des deutschen Liedes. Zum 80. Geburtstag von Hugo Wolf«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 19.3.1940.

408 Wilhelm Kempff, »Mein erstes Frontkonzert«, in: *Die Musik* 32 (1939/40), S. 10–11. Nachdruck auch in: »*Ich bin kein Romantiker«. Der Pianist Wilhelm Kempff 1895–1991*, hrsg. von Werner Grünzweig, Hofheim am Taunus: Wolke, 2008, S. 17–18.

publiziert wurde, um das kulturelle Leben an der Front zu beschreiben. Der Bericht zur Aufführung Kempffs in der Kathedrale des nordfranzösischen Laon, zur Zeit des Ersten Weltkrieges an der Westfront gelegen, hielt hierbei verschiedene Stilmittel wie Metaphern oder Steigerung bereit, mit denen der Autor versuchte, das Geschehen zu veranschaulichen und den Leser einzunehmen. Die Beschreibung dieser Aufführung an der Westfront des Ersten Weltkrieges suggerierte mit ihrer Veröffentlichung während des Zweiten Weltkrieges eine entsprechende Analogie. Die »Frontmusik« in Zeiten des Ersten Weltkrieges sowie die von der Organisation »Kraft durch Freude« (»KdF«) veranstaltete »Frontmusik« während des Zweiten Weltkrieges dienten gleichermaßen dazu, den Soldaten an den Kriegsschauplätzen Konzerte zu bieten.

Kempff beschrieb sein Auftreten wie eine Eroberung, bei der er die fremde Kultur »aus den Angeln hebt«[409]. Vorandrängend wird die Spannung der Textaussage gesteigert, indem Kempff zu Beginn die enorme Größe der Kirche beschreibt, die dann durch die deutschen Musiker dennoch gefüllt wird.[410] Der Leser wird durch entsprechend veranschaulichende oder aufgeladene Verben dazu angeregt, die beschriebene Konzertsituation mit zu durchschreiten, sie also nochmals nachzuerleben. Verben wie u. a. »hineinfahren« beschreiben die Eroberung und Beseelung des Aufführungsraumes. Der Kirchenraum sei solange unbelebt, bis die ›deutsche‹ Musik in ihn ›hineinfährt‹. Kempff schrieb:

> »Unser deutsches Protestantenherz begann heftiger zu schlagen. ›Du, wenn du da mit deiner Bachschen ›Chaconne‹ und ich dazu mit der großen ›Passacaglia‹ hineinfahre, da soll aber dieser Dom Musik hören, für die er gebaut wurde.‹«[411]

Wie auch in vielen anderen nationalsozialistischen Texten wurden Gegenstände oder Klänge personifiziert, um die Texte zu beleben. So sollte der

---

[409] Kempff beschreibt, wie er und sein Begleiter in der Kathedrale angekommen waren, dann: »Waren wir beide doch eben der Berliner Hochschule ›entwachsen‹, bereit und voll Ungeduld, die musikalische Welt [hier des jüngst annektierten Laon] aus den Angeln zu heben.« Ebd., S. 10.

[410] »Und so kam der Tag heran, da sich der gewaltige Raum, mit unseren Feldgrauen zu füllen begann. Noch immer mußten wir warten, ehe wir mit unserem Spiel beginnen konnten. Das nahm kein Ende, noch höre ich das Schnurren der schweren Soldatenstiefel, die ihre Schritte auf den Steinfließen vergeblich zu dämpfen suchten. Es schien ein ganzes Heer zu sein, das sich da in der großen Kirche zu Laon versammelte.« Ebd., S. 11.

[411] Ebd.

Raum Musik »hören«. Weitere Personifizierungen lauteten u. a. die Geige »wächst« oder das »Erzittern« des Raumes:

> »Und die kleine Geige wuchs zu einem Orchester, und die Orgel schien mit ihrem Brausen die Fundamente der ehrwürdigen Kathedrale erzittern zu machen.«[412]

Solcherlei Personifizierungen stellten ein übliches Mittel dar, eine Konzertsituation bildhaft zu beschreiben. Die aufführungsbezogenen Begriffe wurden zudem energetisch zugespitzt und die Sprache unterschied sich deutlich von rationalen Darstellungen. Wie in der agitatorischen Rede der Hörer, so sollte sich der Leser ohne nachzudenken in die Situation gläubig einfinden.[413]

In der folgenden Quelle sind noch einmal die meisten in diesem Kapitel dargelegten sprachlichen Mittel versammelt: Sowohl militärisches Vokabular, Superlative bzw. Überhöhungen als auch Metaphern und dramatischer Textaufbau kommen in diesem Bericht zu einem von Furtwängler dirigierten Konzert mit dem Orchester des Königlichen Theaters in Kopenhagen zur Anwendung.

> »Im strömenden Flusse der überlegenen Gestaltung, mitreißend und mildernd, lockend und wehrend, kämpfend und sieghaft vollendend, so gestaltete Furtwängler mit den ihm willig folgenden trefflichen dänischen Musikern vor dem beglückten Publikum die drei Werke Beethovens [1. Symphonie, 5. Symphonie und Leonoren-Ouvertüre Nr. 3]. In edler Gemeinschaftsleistung erstand inmitten schwerer Kriegszeit eine geläuterte Welt. Nach jedem der Werke war Furtwängler von einem Beifallsturm umbraust. Nach der Schicksals-Symphonie ging zum Schlusse ein Orkan jubelnder Begeisterung durch die große Halle. Immer wieder gab der Meister den Dank zusammen mit der eigenen Anerkennung an die dänischen Mitarbeiter weiter.«[414]

Auf militärische Konnotationen weist die Formulierung »kämpfend und sieghaft vollendend« hin. Die enthusiastische Publikumsreaktion wurde in bildlicher Sprache als »Beifallsturm«, der den Dirigenten »umbraust«,

---

412 Ebd.

413 Klemperer beschreibt, dass es das Ziel der Sprache der Nationalsozialisten sei, die Menschen für ihre Belange einzunehmen. Er zählte eine Reihe von Formulierungen und Sprachattituden auf, denen man auch in der Auswertung der hier benutzten Quellen begegnet. Klemperer schreibt: »alles in ihr [der nazistischen Sprache] war Rede, mußte Anrede, Anruf, Aufpeitschung sein.« Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, S. 33.

414 »Furtwängler-Finale in Kopenhagen. 4000 hörten Beethoven – Neuer großer Erfolg des deutschen Dirigenten.«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 17.1.1940.

beschrieben. Die Metapher wurde aufgegriffen und im Sinne des dramatischen Textaufbaus gesteigert, indem nach dem Sturm gar ein »Orkan jubelnder Begeisterung« »durch die große Halle [ging]«.

II. 3 Musizieren und Gesellschaftsnorm

II. 3.1 ›Gemeinschaftsmusizieren‹ und ›Zusammenspiel‹ im Schatten der ideologischen Vereinnahmung

In den in Kapitel II. 2 ausgewerteten Konzertberichten zeigte sich, dass die Auftritte einiger Künstler stets als überaus ›erfolgreiche‹ bzw. als vom Publikum begeistert angenommene Aufführungen dargestellt wurden. Im Zusammenhang mit der Belobigung von Orchestern und Musikern erhielt zudem der Begriff »Leistung« einen zentralen Stellenwert: So wurde beispielsweise im Sammelband *Berliner Philharmonisches Orchester 1882–1942* die »Leistungsfähigkeit« des Berliner Philharmonischen Orchesters als besonders herausragend markiert.[415] In anderen Quellen finden sich viele ähnliche Belege. Insofern können zum einen Superlative wie »das Höchste leisten«, »beste Höchstleistung«, »das Letzte geben« und »absolute Leistungsfähigkeit« oder zum anderen die Zuschreibung des »Gesunden« als die zentralen Ideale für den Musiker im Nationalsozialismus benannt werden.[416] Die Anforderungen an den Musiker reichten somit bis an seine künstlerischen und physischen Grenzen. Diesen Zusammenhang, dass ›Leistung‹ bzw. »Straffheit« und »Spannkraft« seine Grundlage im gesunden Musiker hätte, unterstrich auch der Jahresbericht des Konservatoriums von 1938:

> »Wenn Jugendlichkeit eine Wesenseigenschaft sein kann, dann darf man das Berliner Philharmonische Orchester im schönsten und reinsten Sinne des Wortes ein junges Orchester nennen. Wir denken dabei etwa an den Klangcharakter, der seinen Leistungen eigenen Gepräge gibt und es so vernehmlich von seinen ranggleichen Spielkameraden unterscheidet, und wir finden darin viel von der Schlankheit,

---

415 »Was das Orchester im ganzen darstellt, ist getragen und verbürgt durch den unbedingten Einsatz und die absolute Leistungsfähigkeit jedes einzelnen seiner Mitglieder.« *Berliner Philharmonisches Orchester 1882–1942*, hrsg. von Fred Hamel, Friedrich Herzfeld und Heinz Joachim, Berlin 1942, S. 29.

416 Vgl. hierzu auch Kapp, »Folgen der Emigration, Voraussetzungen der Remigration« mit Verweis auf Hesses Musiker-Kalender, in denen Begriffe wie »Kraft«, »Schlagkraft«, »Beherrschung«, »starker Könner«, »überlegen«, »gesund, urgesund«, »kraftvoll« etc. die Texte dominieren (S. 195f.).

> Frische und Biegsamkeit, zugleich von der energischen Straffheit und Spannkraft, wie sie wohlgeübten, gesunden jungen Menschen eigen ist.«[417]

Dies lässt sich – wie in der folgenden Quelle – etwa anhand der häufigen Verbindung von »Stärke« mit gelungenen musikalischen Umsetzungen belegen. So hieß es z. B.:

> »[…] je größer die bis zur Übermenschlichkeit gesteigerte Energie, alles Schwächliche auszumerzen, desto größer Vollbringer der Künstler.«[418]

Körperliche Überlegenheit, Stärke und Kraft galten als Tugenden des Musikers. Hans Gärtner traf in seinem Aufsatz »Der Weg zu den Schlaginstrumenten« über die körperlichen Voraussetzungen zum Schlagzeugspiel zunächst die nicht weiter ideologische Feststellung, dass der Schlagzeuger ein Mindestmaß an Energie zum Spiel benötigt; unmittelbar anschließend aber assoziierte er Schwäche – in der für die nationalsozialistische Sprache typischen abwertenden Art – mit dem Proletariat und mit »Versumpftheit«.[419]

Im Zentrum der ideologischen Färbung stand die Überlegenheit, die den nationalsozialistischen Menschen in allen Bereichen – und so auch in den Künsten – bestimmen sollte. In diesem Kontext erhielten die Bestimmungen von ›Meisterschaft‹ und ›Beherrschung‹ sowie ›Stärke‹ und ›Höchstleistung‹, die zwar nicht eigens nationalsozialistische Termini darstellen, eine mehr als musikalische Valenz und stellen damit ein weiteres Beispiel für die nationalsozialistische Inanspruchnahme und Einfärbung technisch-musikalischer Terminologie für beispielgebendes allgemein menschliches und gesellschaftliches Verhalten im Sinne totalitärer Ideologie dar. ›Leis-

---

417 *Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin. Jahresbericht vom 1.2.1936 bis 31.3.1938*, S. 29.

418 E. M. von Reznicek, »Die Weltgeltung der deutschen Kunstmusik«, in: *Die Musik* 33 (1940/41), S. 117–118.

419 »Der Schlagzeuger leistet geistig wie körperlich Qualitätsarbeit. […] Die Feststellung, daß zum Schlagzeug nur vollkommen gesunde, energische Menschen gehören, ist von größter Bedeutung; […] Stellt sich dann nach längerer Zeit irgendein Gebrechen oder eine gewisse konstitutionelle Minderwertigkeit heraus, die zum Aufgeben des Instrumentes zwingt, dann wird in der Regel ein ganz falscher Weg, der zum Schlagzeug, bestritten. Dies ist der Hauptgrund, daß es unter den Schlagzeugern so viele proletarisierte, versumpfte Existenzen gibt.« Hans Gärtner, »Der Weg zu den Schlaginstrumenten«, in: *Hohe Schule der Musik. Handbuch der gesamten Musikpraxis*, Bd. 4, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1938, S. 179–199, hier S. 182.

tung‹ wurde entsprechend auch im Zusammenhang mit einer Hierarchisierung der Musiker, in der dieser sich ›bewähren‹ muss, gebraucht.[420]

Die ›Leistung‹ stellte hier nun das Charakteristikum eines erfolgreichen Auftritts dar, wobei sich dies auch auf die institutionellen Leistungen beziehen konnte, beispielsweise in der Formulierung einer ›künstlerischen Höchstleistung‹ – die die »musikalischen Aktivitäten« im Rahmen der Berliner Musikfestspiele 1940 superlativisch benannte. Die »Arbeit« des Oberbürgermeisters wurde hier u. a. als ›vorbildlich‹ bezeichnet, wobei die gemeinschaftliche »Leistung« auf den »Aufbau des Städtischen Orchesters« und auf die »Leistung« der »Berliner Konzertgemeinde« bezogen wurde.[421]

Ähnlich lautete ein Bericht über ein Symphoniekonzert des Städtischen Orchesters (Berlin) unter der Leitung Fritz Zauns in der Berliner Hochschule für Musik. Der Klangkörper wurde hier als ›leistungsfähig‹ bezeichnet, die musikalische Arbeit als ›vorbildlich‹. Dass der Begriff ›Leistung‹ sich insbesondere auf das gemeinschaftliche Handeln bezog, wird anhand der Formulierung deutlich, dass Zaun das Orchester zu einem »geschlossenen, vielseitig leistungsfähigen Klangkörper entwickelt«.[422]

---

[420] »In allen Werken bewährte der Chor seine bedeutenden stimmlichen und musikalischen Qualitäten. Von den Solisten (Mathilde Petri, Hildegard Bennecke, Dr. Mach Fischer und Horst Günter) wurden insbesondere die Altistin und der Bassist ihren Aufgaben gerecht.« Walter Abendroth, »Messen und Kantaten. Aufführung neuer und seltener Chorwerke«, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 24.1.1940.

[421] Zu den »Berliner Kunstwochen« vom 22. April bis 4. Mai 1940 heißt es: »Daß diese Berliner Musikfestspiele im Übrigen in traditioneller Weise, d. h. festlich und mit künstlerischen Höchstleistungen begangen werden konnten, das stellt der musikalischen Aktivität der Reichshauptstadt gerade während des Krieges das ehrenhafte Zeugnis aus. […] Die vom Oberbürgermeister gegebene stolze künstlerische Zwischenbilanz nach acht Kriegsmonaten über das Berliner Musikleben, aus der als hervorstechende Leistungen nur der Aufbau des Städtischen Orchesters, die Steigerung der Schülerzahl des Konservatoriums der Reichshauptstadt, die zielstrebige Weiterentwicklung der ›Stunde der Musik‹ und der ›Konzerte junger Künstler‹ sowie die Leistungen der Berliner Konzertgemeinde und der Berliner Propstei genannt sein sollen, lassen nach wie vor das Musikleben der Reichshauptstadt als vorbildlich und beispielgebend erkennen.« Hermann Hiller, »Berliner Kunstwochen 1940«, in: *Die Musik* 32 (1939/40), S. 277–279, hier S. 277f.

[422] »Fritz Zaun hat in der kurzen Zeit seiner Berliner Tätigkeit sein Orchester zu einem geschlossenen, vielseitig leistungsfähigen Klangkörper entwickelt. […] Die Aufführung der großartigen 2. Sinfonie von Sibelius, der Genoveva-Ouvertüre von Schumann und die Begleitung des D-dur-Klavierkonzertes (Werk 56) von Beethoven (von Wilhelm Kempff aus dem Vollen seines Musikertums gespielt) waren Beispiel dieser vorbildlichen musikalischen Arbeit.« Ders., »Konzert: Berliner Konzerte«, in: *Die Musik* 32 (1939/40), S. 100–102, hier S. 101.

Der Leistungsbegriff umfasste hierbei auch, inwiefern ein Orchester die Aufgaben entsprechend den Vorgaben des Propagandaministeriums erfüllte. In Bezug auf das Berliner Philharmonische Orchester bestanden diese Aufgaben in erster Linie in der Reisetätigkeit. Es wurde dahingehend von »kultureller Sendung« gesprochen und diese mit den Verben ›leisten‹ und ›bewältigen‹ sowie dem Superlativ »beste Höchstleistung« verknüpft:

> »Wird doch bei einer solchen Reise nicht nur meist an jedem Abend gespielt und also schon rein künstlerisch das Höchste geleistet, sondern es muß jeweils von Tag zu Tag auch noch die oft beträchtliche physische Anstrengung der Reise von Ort zu Ort bewältigt werden. […] Und das alles ist nicht Selbstzweck, sondern es dient lediglich der Erzielung denkbar bester Höchstleistungen. Man muß ein solches Konzert an exponierter Stelle im Ausland miterlebt haben, um das Besondere dieses Eindrucks, dieser Leistung verstehen und darüber reden zu können und um die ungeheure Spannung des Orchesters zu ermessen, jenes Bewußtsein seiner kulturellen Sendung, die es antreibt und befähigt, künstlerisch das Letzte zu geben und so in Wahrheit die Heimat zu vertreten.«[423]

Der Begriff ›Leistung‹ verweist im Kontext einer ›Leistung‹ der Institutionen, Organisatoren und Orchester auf eine gemeinschaftliche Errungenschaft entsprechend der Kulturpolitik. Auch die häufig auftretenden Begriffe ›Musizieren‹ oder ›Zusammenspiel‹ bezogen sich auf eine gemeinschaftliche ›Leistung‹, also auf die musikalische Gruppendynamik im Orchester. Die Universalität dieses Anspruchs offenbarte sich z. B. in Formulierungen wie ›Totalität des Zusammenspiels‹.[424]

Die vom Nationalsozialismus angestrebte, strikt kontrollierte und auf ein Funktionieren ausgelegte Gesellschaftsstruktur wurde in Begriffe wie ›Musizieren‹ und ›Zusammenspiel‹ gekleidet, die das Miteinander der Musiker betonten. Sie eigneten sich in besonderem Maße dazu, Gesellschaftsideale zu kodifizieren. Wilhelm Stauders Text »Tanzmusik« beschreibt die beispielgebende Funktion des Orchesters, in dem die Unterordnung des einzelnen Musikers unter ein Ganzes galt. Stauder polemisierte mittels des Begriffs »Zusammenspiel« gegen die improvisatorischen Elemente im Jazz zugunsten der »Gemeinschaft«. Mit diesem

---

423 Hamel u. a. (Hrsg.), *Berliner Philharmonisches Orchester 1882–1942*, S. 31.

424 Die Sächsische Staatkapelle spielte in der Berliner Philharmonie: »Die Präzision und Beseeltheit, die Giesekings Spiel auszeichneten, fanden ihr Seitenstück bei den Dresdner Musikern, und zwar sowohl in der Totalität ihres Zusammenspiels wie in der besonders bemerkenswerten Kultiviertheit der einzelnen Instrumentengruppen.« Otto Steinhagen, »Zwei Konzerte der Sächsischen Staatskapelle«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 6.5.1940.

Begriff der Gemeinschaft wurden individualistische Tendenzen (Improvisation) abgelehnt und ein starkes Ordnungsbedürfnis ausgedrückt.

> »Das Zusammenspiel: […] Das starke Hervorstellen des Solisten neigt immer zu leerer Technik, zu aufdringlichem Virtuosentum, es geht auf den Jazz zurück. […] Der deutsche Stil dagegen [im Gegensatz zum Jazz] ist nicht der Solisten-, sondern der Ensemblestil. Auch entspricht unserer Lebenshaltung nicht die Beziehung auf das Einzelwesen, sondern die Gemeinschaft.«[425]

Das »Zusammenspiel« bedeute, sich einem gemeinsamen »Ganzen« unterzuordnen, was wiederum den Gesellschaftsidealen der Nationalsozialisten entsprach.[426]

Im Jahresbericht des Konservatoriums von 1941 wurde zwar, im Unterschied zu Stauders Schrift »Tanzmusik«, ›Improvisation‹ in bestimmten Formen wie »Menuet, Walzer, Gavotte« oder bei der Harmonisierung von Volksliedern positiv bewertet.[427] Aber auch dieses Textdokument liefert die ausdrückliche Assoziation von »Zusammenspiel« mit »Disziplin«:

> »Hierbei wird auf das disziplinierte Zusammenspiel und die kultivierte Verfeinerung die notwendige Vorarbeit geleistet durch absolute Reinheit der Intonation, klangliche Ausgleichung, rhythmische Prägnanz und einheitliche Behandlung der spieltechnischen Fragen, um somit nicht nur das Leistungsvermögen im Orchesterspiel ständig zu steigern, sondern vor allem einen vollwertigen Nachwuchs für die deutschen Kulturorchester heranzubilden.«[428]

Anhand der Aussage, es gehe darum, »einen vollwertigen Nachwuchs für die deutschen Kulturorchester heranzubilden«, wird zudem deutlich, dass Begriffe wie ›Musizieren‹ oder ›Gemeinschaftsmusizieren‹ besonders die Musikerziehung betrafen und diese die richtige Art des Musizierens vermitteln sollte.

›Musizieren‹ oder ›Zusammenspiel‹ verweisen somit auf die Zugehörigkeit zu einer Gruppe. Der Leiter der Berliner Hochschule Fritz Stein betonte in

---

425 Wilhelm Stauder, »Tanzmusik«, in: *Hohe Schule der Musik*, S. 269–315, hier S. 309.

426 »Das Einzelinstrument soll nicht zu besonderen ›Effekten‹ benutzt werden, sondern einzig und allein unter Berücksichtigung seiner musikalischen Aufgabe innerhalb des Ganzen.« Ebd., S. 310.

427 »Improvisation: […] Das Ziel der Improvisation ist außerdem Harmonisierung und Bearbeitung von Volksliedern«. *Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin. Jahresbericht vom 1.4.1938 bis 31.3.1941*, S. 22.

428 Ebd.

seinem Rechenschaftsbericht von 1944, dass innerhalb der ›Auslese‹ der Künstler deren Parteinahme für den Nationalsozialismus als Grundlage vorausgesetzt werde.[429] Auch hier wurde die Wichtigkeit des ›Gemeinschaftsmusizierens‹ hervorgehoben:

> »Der größtenteils völlig erneuerte Lehrkörper, bei dessen Aufbau die Berufung des Einzelnen für die neue Aufgabe entscheidend ins Gewicht fiel, hat tatkräftig mitgewirkt bei dieser Umgestaltung, die ihren Ausdruck namentlich in der starken Betonung des Gemeinschaftsmusizierens in der Hochschule fand.«[430]

Zusammengefasst ist der Begriff ›Leistung‹ in Berliner musikalischen Schriften um 1940 mit zwei spezifischen Bedeutungsebenen verknüpft: Zum einen verweisen Formulierung wie ›Höchstleistung‹ im Sinne einer Überlegenheit auch auf die physische Stärke des Musikers. Zum anderen zielt der Begriff auf eine ›Gemeinschaftsleistung‹ ab, ähnlich wie die Begriffe ›Musizieren‹ oder ›Zusammenspiel‹, und war als solcher vor allem im Bereich Musikerziehung von Bedeutung.

II. 3.2 ›Verpflichtung‹ bei den Chören und die ›Beherrschung‹ im ›Vortrag‹

Typisch für die nationalsozialistische Musikpolitik waren – neben den Einschränkungen, wer überhaupt Musik machen durfte – rigide Vorgaben darüber, welchen Zweck Musik zu erfüllen hatte. Vor allem bezüglich der Unterhaltungsmusik wurde ein in der nationalsozialistischen Anschauung wurzelnder und ihr inhaltlich verpflichteter Funktionalismus vertreten, der z. B. den Aufgabenbereich von Musikkapellen innerhalb einer an NS-Vorgaben orientierten Erziehungsarbeit bestimmte. In Wilhelm Stauders Beitrag »Tanzmusik« zu dem Sammelband und Lehrwerk *Hohe Schule der Musik. Handbuch der gesamten Musikpraxis* von 1938 hieß es z. B.:

---

[429] »zwangsläufig [führten die Prinzipien] zu einem doppelten Ausleseprozeß, durch den manches Talent, das sachlich den Anforderungen hätte genügen können, aus der Gemeinschaft und der Ausbildung ausgeschieden wurde, weil es in seiner Haltung versagte.« Fritz Stein, *Rechenschaftsbericht*, 1944.

[430] Ebd.

»Die Kapellen haben die hohe verantwortungsvolle Aufgabe, an der Erziehung und Bildung des Volkes mitzuarbeiten.«[431]

Die Vereinnahmung zeigt sich auch im Bereich der Laienmusik, die vermehrt unter den Druck der kulturellen Diktatur geriet, wie es das Beispiel Chormusik zeigt. Auch hier wurde der musikalischen Tätigkeit eine Vorbildfunktion für die Gemeinschaft zugeschrieben; wie anhand der Worte ›zuchtvoll‹ oder ›Zucht‹ deutlich wird, ging es auch in diesem Bereich der Musikpraxis um eine strenge Disziplinierung. Die Formulierung »Zucht der Sängerschar«[432] z. B. – wie sie in einem Bericht über den Staats- und Domchor zu lesen war – verwies auf die entsprechenden gesellschaftlichen Ideale, ähnlich wie die hierarchischen Strukturen mit Wörtern wie »assistieren« – hier bezogen auf den Cembalisten – abgebildet wurden.[433]

Analog dem Wort ›Zucht‹ erschien als Inbegriff vorbildlichen Tuns der Künstler die Formulierung »umsichtig wirken« im Zusammenhang mit einer Aufführung der Singakademie unter Georg Schumann in der Philharmonie:

»Die Singakademie beging in der Philharmonie ihre alljährliche Aufführung des Bachschen Weihnachtsoratoriums als Jubiläum: Zum 75. Mal. Prof. Georg Schumann hatte seine Getreuen so fest in der Hand wie je; […] an der Orgel wirkte umsichtig Egon Birchner.«[434]

Gleichzeitig trat der Leiter der Singakademie, Georg Schumann, hervor – ähnlich wie im Falle des Domkapellmeisters Karl Forster als ›Erzieher‹ des Kathedralchores:

---

431 Stauder, »Tanzmusik«, S. 303.

432 »Durch den verbrecherischen britischen Anschlag aus dem Dom verdrängt, hatte Staats- und Domchor unter Alfred Sittardt seine Weihnachtsmusik in die alte Garnisonskirche verlegt. […] Der stimmliche Reiz und die künstlerische Zucht der Sängerschar, der ein kleines Orchester mit Fritz Kohlhase als Cembalist tüchtig assistierte, kamen überall zu gebührender Geltung.« Zu Weihnachten führte der Staats- und Domchor unter Alfred Sittard in der Garnisonskirche u. a. Stobäus, Tunder, Buxtehude und Bach auf, des Weiteren die Zeitgenossen Hans Friedrich Micheelsen, Alfred Sittard und Paul Höffer. Walter Abendroth, »Deutsche Festklänge. Weihnachtsmusik in Berliner Konzerten«, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 24.12.1940.

433 Vgl. zur Rolle, die dem Dirigenten als autoritärer »Führer« zukam auch Reinhard Kapp, »Folgen der Emigration, Voraussetzungen der Remigration«, S. 187f. Hier mit Verweis auf u. a. Müller-Blattaus »Lehre vom Führen und Folgen« von 1934.

434 Ebd.

»Der leistungsfähige und unternehmungsfreudige Kathedralchor St. Hedwig sang unter Leitung seines tatkräftigen Erziehers, der Domkapellmeisters Dr. Karl Forster, in der Philharmonie selten gehörte Werke der sakralen Musik.«[435]

Analogien zu gesellschaftlichen Normen kommen hier wie auch in den Begriffen ›Zucht‹, ›Erziehung‹ oder ›assistieren‹ zum Tragen. Aber auch andere Beispiele belegen solcherlei Entsprechungen. So berichtete Hermann Hiller über die von Fritz Stein geleitete Aufführung des Bach'schen Weihnachtsoratoriums mit dem Hochschulchor und dem -orchester, indem er vom Zusammen-»zwingen« zu einem geschlossenen Ganzen schrieb.[436] Auch dies verweist auf das Ideal des gemeinschaftlichen Musikmachens, das durch einen Leiter diktiert wird.

Das aufführungsbezogene Vokabular orientierte sich somit an den Aufgaben, die der Künstler im ›Dritten Reich‹ erfüllen sollte, so zum Beispiel »umsichtig wirken« (die Aufführenden) oder »zwingen« (der Leiter). Eine andere Quelle erwähnte zudem »Verpflichtungen«, die es zu »erfüllen« gelte, womit erneut ein Aufgabenbereich fixiert wurde: Es hieß, »seine Verpflichtungen […] zielbewußt [zu] erfüllen«, so der Aufführungsbericht zu einer Weihnachtsmusik des Staats- und Domchores von Hermann Hiller.[437]

Das »Erfüllen einer Verpflichtung« bezog sich auf die Aufgabe des Künstlers, sich dem Volkslied zuzuwenden. Diese Aufgabe wurde auch mit dem Begriff Musik-»Pflege« bezeichnet, so wie der hier angeführte Text von Hiller die »Pflege des Volksliedes« begrüßt. Die Musikschulen, wie das Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin, wurden nun als ›Pflegestätten‹ deutscher Musik bezeichnet.[438]

---

[435] Walter Abendroth, »Messen und Kantaten. Aufführung neuer und seltener Chorwerke«, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 24.1.1940.

[436] »Fritz Stein als Leiter der Aufführung zwang mit sicher führender Hand den Vokal- und Instrumentalkörper zu einem geschlossenen Ganzen zusammen.« Hermann Hiller, »Konzert: Berliner Konzert«, in: *Die Musik* 32 (1939/40), S. 134–136, hier S. 135.

[437] »Die traditionellen Weihnachtsmusiken des Staats- und Domchores, der seine Verpflichtung der Tradition der Meister, dem neuzeitlichen Schaffen und der Pflege des Volksliedes gegenüber zielbewußt erfüllt, finden Jahr für Jahr einen gleich starken Zuspruch.« Ebd.

[438] »Die Aufbauarbeit des Konservatoriums: […] Als das Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin am 1. Februar 1936 von der Stadt Berlin übernommen wurde, da konnte sich seine Aufgabe nicht darauf beschränken, das ehemalige Stern'sche Konservatorium in städtischer Verwaltung weiterzuführen, vielmehr galt es, aus dem Geist unserer Zeit heraus eine dem Ansehen der Reichshauptstadt entsprechende Erziehungs- und Pflegestätte der Musik

Ausgangspunkt war an anderer Stelle auch, dass Musik und Kunst im Krieg Rückhalt und Stärke brächten.[439] Goebbels betonte diese Anschauung in seiner Rede zur »Großen Deutschen Kunstausstellung« vom 27. Juli 1940. Der *Berliner Lokal-Anzeiger* fasste seine Rede zusammen, »die in der Zielsetzung gipfelte, daß die Kunst die Aufgabe hat, dem Volke gerade im Kriege Halt und Aufrichtung zu geben.«[440]

Eine ähnliche Reglementierung der Aufgaben des Musikers, wie sie in der Verwendung der Begriffe ›Verpflichtung‹ oder ›Erziehung‹ deutlich wurden, äußerte sich im Begriff ›Vortrag‹, der nun in den Zusammenhang mit dem Begriff ›Pflicht‹ gesetzt wurde. Anhand des Begriffs »Vortrag« beurteilte der Düsseldorfer Hans Hering in der Zeitschrift *Die Musik* beispielsweise einige Einschränkungen in der künstlerischen Umsetzung positiv. Er schrieb von ›Pflichten‹, die der ›Vortrag‹ bedeute, wobei keine »ästhetische Betrachtung« und keine »autonome Seinsweise« diesen charakterisieren dürfe; das allein entscheidende Kriterium war die Verpflichtung auf einen politisch-gesellschaftlichen Zweck.

> »Die Fragen des musikalischen Vortrags können heute nicht mehr ausschließlich vom stilistischen oder ästhetischen Ausgang begründet und beantwortet werden, um so weniger, als sie eine der sichtbarsten Stellen im Lebenskreis unserer Musikpflege einnehmen. Der gewagte und künstlerisch durch nichts gerechtfertigte Fehlschluß, daß der musikalische Vortrag etwas in sich selbst Abgeschlossenes, ein seinen Wert und Sinn selbst Bestimmendes sei, konnte eine solche Tragweite nur deshalb einnehmen, weil man ihm Freiheiten zugestand, wo sein Anlaß P f l i c h t e n verlangte.«[441]

---

aufzubauen. Der Neuaufbau der Konservatoriumsarbeit erfolgte unter dem Leitgedanken der Ganzheit, der Leistung der Gemeinschaft.« *Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin. Jahresbericht vom 1. April 1938 bis 31. März 1941*, S. 5.

439 In Oswald Schrenks *Berlin und die Musik* lesen wir die wiederholte These, dass das Musikwesen im Krieg stärker denn je zuvor geblüht habe. U. a. wegen der Subventionierung von Karten für Mittellose durch »Kraft durch Freude« mag es tatsächlich eine größere Publikumszahl gegeben haben. Vielleicht gab die Musik in Zeiten der Angst jedoch auch einfach Rückhalt. Schrenk: »Der Ausbruch des Krieges hindert die Durchführung des Spielplanes der Staatsoper nicht, wie überhaupt das Musikleben in Berlin seinen Fortgang nimmt. Es ist sogar so, daß sämtliche musikalischen Veranstaltungen von der Bevölkerung mit verstärktem Besuch ausgezeichnet werden, trotzdem die Verdunkelung und Verkehrseinschränkungen eher das Gegenteil annehmen ließen.« Schrenk, *Berlin und die Musik*, S. 276. Vgl. hierzu auch: Aster, *»Das Reichsorchester«*, S. 211f.

440 »Kunstausstellung durch Rudolf Heß eröffnet«, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 28. Juli 1940.

441 Hans Hering, »Der musikalische Vortrag«, in: *Die Musik* 32 (1939/40), S. 181–185, hier S. 181 (Hervorhebung dort).

In letzter Instanz ging es dabei um die Forderung an den Künstler, seine Arbeit der nationalsozialistischen Kultur (»unsere kulturellen Probleme«) unterzuordnen und in diese einzubringen. An der nationalsozialistischen »völkischen« Ausrichtung wurde dabei kein Zweifel gelassen:

> »Dieser durch Art und Bildung bedingte Entschluß des Künstlers muß sich vielmehr einordnen in die darüberstehende Erkenntnis, gerade unsere kulturellen Probleme – und die Frage des musikalischen Vortrags gehören als die sichtbarste Stelle unseres öffentlichen Musiklebens ganz besonders dazu – aus den Grundwerten unserer völkischen Verwurzelung und der immer sichtbarer werdenden Gemeinschaftsformen reifen zu lassen.«[442]

Somit wurde auch beim Begriff ›Vortrag‹ das Kriterium der Funktionalität in Bezug auf außermusikalische Inhalte bestimmend. Wie in anderen, vergleichbaren Texten geht es auch hier vorrangig um die Ausübung vor dem Hörer, um das Ereignis der Aufführung selbst und seine Wirkung.[443] Der Vortragende trat hinter das Werk und das Aufführungsereignis zurück, der Musiker selbst erhielt eine nachrangige Stellung. Er hatte seine ›Pflicht‹ zu erfüllen, was hier mit dem ›Vortrag‹ in Verbindung gebracht wurde. Die ›Pflicht‹, die es zu erfüllen gelte, wurde bereits im Begriff ›Leistung‹ als ›Gemeinschaftsleistung‹ deutlich (vgl. Kap. II, 3.1). Funktionalität mit Blick auf die deutsch-nationale Bestimmung war bei den aufführungsbezogenen Begriffen das entscheidende und dominante Gesamtkriterium.

In Rezensionen um 1940 findet sich vermehrt das Wort ›Vortragsfolge‹. In *Die Musik* (1940) lesen wir z. B. die Formulierung: eine »reichhaltige Vortragsfolge« aufstellen. Ähnlich wie Hering von den »Pflichten« im »Vortrag« schrieb, wurde hier die Einschätzung, was eine gute ›Vortragsfolge‹ ausmacht, nicht mittels ästhetischer Urteile, sondern nach dem programmatisch Angestrebten begründet. In der folgenden Quelle wurde die Auswahl der Stücke als »psychologisch durchdacht« gelobt und der Spannungsaufbau in der Konzertabfolge positiv beschrieben:

---

442 Ebd.

443 »[…] vielmehr ist die Gültigkeit des Mittlers erst aus seinem gleichzeitigen Verhältnis zu beiden Seiten seines Auftrages, zu Werk und Hörer, bestimmbar. Hier erst formt sich sein Wert, denn erst hier entscheidet sich der Grad seiner Auswirkung. Das bedeutet für die äußere Formen seines Auftretens zweifellos einen Verlust, ergibt doch das auch heute noch gültige Bild der Gewohnheiten vom Plakat bis zum Nachbericht, eine Überschätzung des ›Interpreten‹, die um so verhängnisvoller für den größten Teil der Hörerschaft sich auswirken muß, je weniger diese Schätzung vom eigenen Urteil als vielmehr von der Verführung durch äußere Begleiterscheinungen wie Reklame u. dgl. abhängt.« Ebd.

»Die Vortragsfolge, die das Wendling-Quartett – Carl Wendling, Andrea Steffen-Wendling, Hans Köhler und Alfred Saal – seinem Abend zugrunde legte, war psychologisch ausgezeichnet durchdacht: Anfangs erklang als nicht leicht zu bewältigendes musikalisches Bollwerk Max Regers Streichquartett op. 109 in Es, dessen Eroberung auch von den nicht direkt am Sturm Beteiligten intensive Mitarbeit verlangt. Das Werk, eines der bedeutendsten und verhältnismäßig maßvollsten Regers, fand eine ebenso charakteristische wie eindringliche Wiedergabe. Haydns bezaubernd natürliches Quartett op. 3 (F-dur), in dem sich alle Geister froher Laune ein Stelldichein geben, wirkte dank köstlich beschwingten Vortrags als erquickende Entspannung. Den Beschluß des Abends bildete das nachgelassene d-moll-Quartett von Schubert. Seine Variationen spiegelten sich in einer Wiedergabe von ergreifender Innerlichkeit.«[444]

Die ›Vortragsfolge‹ wird im Sinne der – ideologisch angemessenen – Zusammenstellung des Musikmaterials gewertet. Wörter wie »Bollwerk«, »Eroberung«, »Sturm«, »ergreifende Innerlichkeit« forderten zugleich den Leser dazu auf, sich das Konzert bildhaft vorzustellen und mit der Sprache des Militärischen zu assoziieren (vgl. hierzu auch Kap. II, 2.2).

Der Begriff ›Vortrag‹ unterlag zunächst aber auch Grenzen, wie es die häufigen Begriffe ›Präzision‹ oder ›Beherrschung‹ mit Bezug auf die Spieltechnik zeigen. Zur Erläuterung kann auch folgendes Beispiel dienen: Erich Schütz berichtete in *Die Musik* im Januar 1940 vom »zweiten Konzert« in der Preußischen Akademie der Künste, wo die Philharmoniker unter der Leitung Karl Höllers u. a. das *Konzert für Trompete und kleines Orchester* von Hans Ahlgrimm aufgeführt hatten. Die Umschreibung mit Hilfe der Formulierung »das Konzert bewältigen« wurde hier an der »Präzision« und »Sorgfalt« festgemacht, was sich auf den Solopart Hans Bodes und einen »gepflegte[n] Vortragsstil« der Violinistin Mary Ann Kullmer und des Pianisten Walter Bohle bezog; letzteren wurde die Einschätzung »sorgfältig ausgewogen« zuteil:

»Großen Beifall erntete Hans Ahlgrimm mit einem durchsichtigen, in konzertanter Art frisch und lebendig geformten ›Konzert für Trompete und kleines Orchester‹, dessen Solopart Hans Bode mit vorzüglicher Klarheit und Präzision bewältigte. Einen gepflegten Vortragsstil bekundeten Mary Ann Kullmer und Walter Bohle in verschiedenen Sonaten für Violine und Klavier. Beide Spieler fesselten vor allem durch ihr unaffektiertes, doch charaktervoll feinfühliges und sorgfältig ausgewogenes Spiel.«[445]

---

444 Adolf Diesterweg, »Berliner Konzerte«, in: *Allgemeine Musikzeitung*, 26.1.1940, S. 29.

445 Erich Schütz, »Konzertkritik«, in: *Die Musik* 32 (1940), S. 136.

›Sorgfalt‹ und ›Präzision‹ in der Umsetzung wurden an anderer Stelle durch das Wort ›Beherrschung‹ ersetzt. Dabei benutzte der Rezensent Formulierungen, wie man sie bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts kannte, also vergleichsweise unabhängig von einer ideologischen Färbung, indem er »Meisterschaft« oder z. B. »Vortrag im schnellsten Tempo« lobte.[446] Auch Hermann Hiller erhob in seinem Text »Konzerte« (1939) »technische Überlegenheit« zum Kriterium des guten »Vortrags«.[447]

Die Verwendung aufführungsbezogener Begriffe resümierend lässt sich festhalten, dass diese von Attributen wie ›zuchtvoll‹ oder ›diszipliniert‹ begleitet wurden. Sie bezogen sich direkt auf gesellschaftliche Normen, wobei die Leiter einer Musikgruppe als ›Erzieher‹ betitelt oder als diejenigen benannt wurden, die eine Gruppe ›zusammenzwingen‹. Schließlich konnte gezeigt werden, dass beim Begriff ›Vortrag‹ – dem u. a. das Wort ›Pflicht‹ hinzugestellt wurde – die ästhetische Einschätzung der musikalischen Umsetzung hinter das Werk und die Auswahl von Werken zurücktrat.

---

446 Mit Bezug auf das Geigenspiel und seine Technik vgl. z. B.: »Die moderne Geigentechnik erschöpft alle Spielmöglichkeiten des Instruments. Die neueren Komponisten haben sie vor andere Aufgaben gestellt, sie erfordern von ihr kultivierten Gesang auch in den höchsten Lagen, Beherrschung aller Nuancen der Dynamik, einen geschmeidigen und geschmackvollen Lagenwechsel auf allen vier Saiten, restlose Meisterschaft über den Bogen, großartige Tongebung, vollendetes Doppelgriff- und Akkordspiel, Vortrag im schnellsten Tempo – kurz, eine universale Technik, wie sie die alten Meister noch nicht kannten.« Peter Panoff, »Wie haben Geiger früher die Geige gespielt?«, in: *Neues Musikblatt* 18 (1939), Nr. 46, S. 3.

447 »Der junge ungarische Pianist György Faragó fand bei seinem Klavierabend die lebhafte Zustimmung eines zahlreichen Auditoriums, das er durch seinen klaren, bestimmten und doch auch lyrischen Stimmungswerten feinfühlig nachspürenden Anschlag, gepaart mit technischer Überlegenheit, fesselte. Die Vortragsfolge enthielt neben Werken von Bach, Beethoven, Schumann und Liszt von ungarischer Musik die fis-moll-Rhapsodie von Dohmanyl.« Hermann Hiller, »Konzert: Berliner Konzerte«, in: *Die Musik* 32 (1939/40), S. 101–102, hier S. 101.

II. 4 Grenzen der ›Interpretation‹

II. 4.1 Die ›Werkübermittlung‹ und die Absage an das interpretierende Subjekt

Der Begriff ›Interpretation‹ entsprach um 1940 der Bedeutung, wie sie für die Zeit um 1925 aufgezeigt werden konnte: Einerseits beinhaltete der Begriff ›Interpretation‹, dass der Musiker Tempo, Phrasierung, Agogik, Rhythmik etc. auch in Abhängigkeit von der Notenvorlage selbst bestimmte. In diesem Sinne formulierte es das *Riemann Musiklexikons* in seiner 11. Auflage von 1929, wobei unter »Interpretation« der Verweis auf den Artikel »Ausdruck« erfolgte.[448] (Vgl. Kap. I 2.3) Unter »Ausdruck« lesen wir 1929 wiederum:

> »Ausdruck (ital. Espressione, franz. Expression) nennt man die feinere Nuancierung im Vortrage musikalischer Kunstwerke, welche die Notenschrift nicht im einzelnen auszudrücken vermag, d.h. alle die kleinen Verlangsamungen und Beschleunigungen sowie die dynamischen Schattierungen, Akzentuationen und verschiedenartigen Tonfärbungen durch die Art des Anschlags (Klavier), Strichs (Violine), Ansatzes (Blasinstrumente, Singstimme), welche in ihrer Gesamtheit als ausdrucksvoller Vortrag bezeichnet werden.«[449]

Um 1940 war diese Bestimmung, wie sie Riemann lieferte, weiterhin wichtig; so lesen wir in Stauders »Tanzmusik« z. B.:

> »Maßgebend für den Vortrag unserer Tanzmusik ist ausgeprägt feine Interpretation, Herausarbeitung der melodischen Linie unter genauester Berücksichtigung von Phrasierung, Dynamik, Agogik und Rhythmik. Es müssen nicht nur Zeichen und Spielvorschriften peinlichst genau ausgeführt werden, sondern darüber hinaus muß auch das nicht durch Zeichen Ausdrückbare erfaßt und künstlerisch gestaltet werden. So ist innerhalb des streng mathematisch gleichen Taktes die Melodie un-

---

448 »Interpretation, musikalische. Als m. I. [musikalische Interpretation] kann man die Summe oder vielmehr das Ganze all der Belebungen im Vortrag eines Musikstückes bezeichnen, die im Artikel Ausdruck (s. d.) charakterisiert sind.« Artikel »Interpretation«, in: *Hugo Riemanns Musiklexikon*, 11. Aufl., Bd. 1, bearb. v. Alfred Einstein, Berlin: Max Hesses Verlag, 1929, S. 810.

449 Vgl. Artikel »Ausdruck«, in: ebd., S. 79–80. Vgl. auch: Kapitel I, 2.3.

ter Berücksichtigung agogischer Momente durchzuführen, wie es den Regeln ausdrucksvoller Melodieführung entspricht.«[450]

Die Wortwahl »genaue Berücksichtigung« bzw. »Regeln ausdrucksvoller Melodieführung« macht deutlich, dass eine Reglementierung im Vordergrund stand. Mit dem Begriff ›Interpretation‹, häufig auch ergänzt durch ›ausdeuten‹, wurde also zunächst wie beim ›Vortrag‹ die technische Genauigkeit gefordert. Die ›Interpretation‹ bzw. das ›Ausdeuten‹ bezog sich hier auf das Regelwerk, das die Notenvorlage auch in Fragen des Tempos, der Phrasierung, Agogik und Rhythmik liefert.

Jedoch wurde nun auch eine Disziplinierung angestrebt, die über musikalische Vorgaben hinaus zu einer ideologischen Überformung führte. In einer Kritik zum »Dritten Philharmonischen Konzert« unter dem Dirigat Carl Schurichts hieß es, Georg Kulenkampff spiele Rudi Stephans *Musik für Geige und Orchester* »geistig zuchtvoll«.[451] Die Grenzen, in denen sich die musikalische Umsetzung zu bewegen hatte, wurden hier mit dem Begriff ›geistig‹ benannt, wie auch mit dem Begriff der ›geistigen Verantwortlichkeit‹.[452] Wie aus folgender Konzertkritik ersichtlich, forderte man auch eine »sichere Interpretation«:

> »Im Beethovensaal gab Erich Höhn, der Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters, Proben einer solistischen Kunst, die die bereits bekannten Qualitäten des jungen Geigers durch die sichere Interpretation von Bachs Chaconne und Bruchs c-moll-Konzert [gemeint scheint Bruchs g-Moll-Konzert] sowie durch Stücke geigerischer Brillanz zu Michael Raucheisens Begleitung eindrucksvoll bestätigte.«[453]

›Disziplin‹ galt auch auf der Bühne als Tugend, indem es beispielsweise hieß, die »künstlerische Disziplin« führe dazu, dass die »leidenschaftliche

---

[450] Stauder, »Tanzmusik«, S. 312.

[451] »Kulenkampf spielte den sehr schwierigen Solopart des Werkes ungemein überlegen, großzügig, geistig zuchtvoll.« »Innerlichkeit und Virtuosität. Drittes Philharmonisches Konzert«, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 19.11.1940.

[452] »Immer aber wurde man nachhaltig berührt von der Tiefe der Durchdringung und der geistigen Verantwortlichkeit der Leistung, die im C-dur-Quintett von dem Cellisten Hans Schrader, im Forellenquintett von dem Pianisten Friedrich Wuhrer und dem Kontrabassisten Hermann Schubert verläßlich mitgetragen wurde.« Heinz Joachim, »Im Zeichen Schuberts«, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 7.12.1940.

[453] Hermann Hiller, »Konzert: Berliner Konzerte«, in: *Die Musik* 32 (1939/40), S. 100–102, hier S. 102.

Aufgewühltheit« des Dirigenten »nie übersteigert« sei.[454] Weiterhin wurde z. B. die »Wiedergabe« als »einwandfrei« eingefordert und Superlative verstärken die Aussage, wie in der Mahnung, es sei »beste und künstlerische Wiedergabe zu fordern«.[455]

Bei den verschiedenen aufführungsbezogenen Begriffen traten somit Bestimmungen in den Vordergrund, die Grenzen benannten. Bestimmungen wie ›Beherrschung‹ für die ›Interpretation‹ oder ›Pflicht‹ für den ›Vortrag‹ (vgl. Kap. II, 3.2) griffen dabei Konzepte aus der vom Nationalsozialismus idealisierten Lebensführung auf: Diese Vokabeln deuteten auf eine Disziplinierung des Musikers.

Anhand der Bestimmungen einer ›sicheren Interpretation‹ oder ›beherrschenden Ausdeutung‹ – ähnlich einer ›zuchtvollen Wiedergabe‹ – wird offensichtlich, dass der Subjektivität des Interpreten Grenzen gesetzt waren. Im Zuge der Disziplinierung wurde eine rein subjektive Deutung der Werke durch den Interpreten abgelehnt: Walter Dirks schrieb in seinem Portrait »Organisten von heute« über den blinden Organisten Helmut Walcha: »Nichts liegt ihm ferner, als ein hinein-interpretierter gefühliger Ausdruck«,[456] was auf die Einschränkung von Subjektivität und die Abwertung von subjektiver oder gefühlhafter Deutung verwies. Im folgenden Beispiel schränkt Herbert Gerigk das »tiefinnerliche Musizieren« durch den Zusatz »wo es nötig ist« ein:

---

454 »Ihre leidenschaftliche Aufgewühltheit, vom Dirigenten dynamisch effektvoll gesteigert, doch mit künstlerischer Disziplin nie übersteigert«. Franz Köppen, »Zauns zweites Sinfonie-Konzert«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 6.11.1940; Ähnlich auch die Formulierungen »geistvoller Führung« und »beherrschend ausdeuten« in folgendem Beleg: »Unter Wilhelm Furtwänglers geistvoller Führung gaben die Philharmoniker dem prickelnden Stücklein [Bergers] bezaubernden Schwung. […] Man hat das Werk [Bachs Brandenburgisches Konzert Nr. 5] mehrfach von Furtwängler [am Flügel] vortragen hören und weiß, wie völlig beherrschend er hier den Klavierpart ausdeutet«. Walter Abendroth, »Berger Erstaufführung bei Furtwängler«, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 19.12.1940; sowie vgl. z. B.: »Georg Oskar Schumann brachte mit dem disziplinierten Chor alle Chorsätze wirkungsvoll heraus«. Wolfgang Sachse, »Berliner Musikleben«, in: *Allgemeine Musikzeitung*, 12.1.1940, S. 23.

455 »Die Wiedergabe der Tanzkomposition durch die Tanzkapellen muß in technischer und musikalischer Beziehung einwandfrei sein. Auch hier ist strengster Maßstab anzulegen, denn Tanzmusik ist, wie schon mehrfach betont, keine minderwertige Musik, die schlecht ausgeführt werden kann und für die mittelmäßige Spieler gut genug sind, sondern innerhalb des ihr gegebenen Rahmes ist beste und künstlerische Wiedergabe zu fordern.« Stauder, »Tanzmusik«, S. 303.

456 Walter Dirks, »Organisten von heute: Helmut Walcha«, in: *Neues Musikblatt* 19 (1940), Nr. 57, S. 7.

»Der 78jährige Emil von Sauer spielte mit der Virtuosität, der er Weltruf verdankt, in langer Folge Schubert, Brahms, Beethoven, Liszt und eigenes. Er ist der elegante Klavierspieler der Liszt-Überlieferung geblieben, der aber auch – wo es nötig ist – über die perlende Technik hinaus zu tiefinnerlichem Musizieren vorstößt.«[457]

Dass einige Autoren den Interpretationsbegriff auch gänzlich verwarfen, indem sie Subjektivität als solche ablehnten, zeigt folgendes Beispiel: Hans Hering grenzte in seiner Definition des Begriffs »Vortrag« diesen gegen den Begriff »Interpretation« ab. Während die »Interpretation« das persönliche Sich-Einbringen des Interpreten beinhalte, sei für den »Vortrag« die Erfüllung einer »Aufgabe« bedeutsam. Dem liegt zugrunde, dass die »Werkübermittlung« kein »Selbstzweck« sein dürfe. Die subjektive »Interpretation« oder »Persönlichkeit des Gestaltens« müsse dem untergeordnet werden.[458]

Auch wenn die ›Interpretation‹ durchgehend einer Disziplinierung unterworfen wurde, so lehnten sie doch viele Autoren nicht so kategorisch ab wie Hering. Im »dritten Philharmonischen Konzert« dirigierte Carl Schuricht W. A. Mozarts Symphonie in C-Dur, KV 338. In der Abwägung zwischen »objektiver geistiger Durchdringung« und »subjektivem Gefühlseinschlag« wurde aber auch hier die »objektive geistige Durchführung« als »wichtiger« und »fester« eingestuft.[459] Dabei schätzt der Autor die Nähe

---

457 Herbert Gerigk, »Konzert: Berliner Konzerte«, in: *Die Musik* 32 (1939/40), S. 100–102, hier S. 102.

458 »Die Bedeutung der ›Interpretation‹ war in den Mittelpunkt der Bewertung gerückt, weil die Fragen der ›Auffassung‹ und der ›Persönlichkeit des Gestalters‹ wichtiger erschienen als das Werk selbst und seine Auswirkung im Hörer. Demgegenüber muß mit grundsätzlicher Eindeutigkeit gerade darauf verwiesen werden, daß der musikalische Vortrag kein Mittelpunkt, sondern nur ein Mittel ist. Seine Bedingungen ruhen nur stofflich in ihm selbst, inhaltlich dagegen ist er das unlösliche Mittelglied einer Kette. In seiner tiefsten Bedeutung ist er ein Empfangen und Geben, er schließt Recht und Pflicht in einem Inhalt zusammen. Der Akt der Werkübermittlung verzichtet sicherlich nicht auf die Persönlichkeit, aber sie darf nicht Selbstzweck sein, soll nicht die künstlerische und moralische Rechtfertigung und Aufgabestellung vergessen werden.« Hering, »Der musikalische Vortrag«, S. 181.

459 »Schuricht hält als werkformender und das Orchester beeinflußender Dirigent etwa die Mitte zwischen objektiv geistiger Durchdringung und subjektivem Gefühlseinschlag, wobei die erstere ausschlaggebend ist. Diese Einstellung sichert ihm dem Orchester und auch dem Werk gegenüber einen Standpunkt, der darstellungsgemäß weitaus fester ist, als ihn eine vorwiegend gefühlsbetonte Haltung zu geben vermag. Allerdings ist die Ueberbetonung der einen oder anderen Seite in erster Linie von dem Werke abhängig. […] Leicht gingen die Philharmoniker auf Schurichts ausgewogene Mozartdarstellung [Sinfonie KV 338] ein, und es kam eine Aufführung zustande, die man als sehr mozartnah empfand.« Otto Steinhagen,

zum Werk als entscheidend ein, sodass er die Aufführung lobend als »mozartnah« charakterisierte. Auch an anderer Stelle, in Bezug auf eine Beethoven-Aufführung, hieß es, die »Mittler dienten der Schöpfung«.[460]

Beethoven bildete generell das Paradebeispiel für ›Werktreue‹.[461] In nachfolgend zitierter Quelle bedeutete diese Bestimmung die Ablehnung des Begriffs ›Interpretation‹ zugunsten der ›Ausführung der Partitur‹. Über das »6. Konzert des Philharmonischen Orchesters«, in dem Furtwängler und Tibor de Machula u. a. Dvořák, Sibelius und Beethoven aufführten, schrieb Wolfgang Sachse in der *Allgemeinen Musikzeitung* im Januar 1940:

> »Beethovens Symphonie beschloß das Konzert im Zeichen der deutschen Klassik. Bei dieser vollkommenen Ausführung der Partitur kann man nicht mehr von ›Interpretation‹ sprechen – nein, das war Beethoven! Was soll man mehr sagen? – Die Zuhörerschaft bereitete Wilhelm Furtwängler Ovationen, die dem herrlichen Orchester mitgalten.«[462]

Die Zuwendung zum Werk als Gegenpol zu einer ›schöpferischen Interpretation‹ wurde bereits 1929 von Hans Pfitzner u. a. in seinem Text *Werk und Wiedergabe* gefordert.[463] Walter Abendroth griff in seinem Buch *Hans Pfitzner*[464] von 1935 dieses Urteil auf. Anstelle des Begriffs ›Interpretation‹ bevorzugte er – wie Pfitzner selbst – in Ablehnung einer Subjektivität den Begriff ›Wiedergabe‹. Diesen konnotierte Abendroth einerseits positiv im Zusammenhang mit Werktreue, indem er betonte, man müsse dem »Willen

---

»Schuricht springt für Molinari ein. Kulenkampffs überragende Leistung«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 19.11.1940.

460 Bei einer Aufführung von Serenaden Mozarts und Beethovens durch die Bläser-Kammermusik-Vereinigung des Deutschen Opernhauses und durch Lehrer der Hochschule im Charlottenburger Schloss hieß es: »In subtiler Aufgeschlossenheit und feinnervigem Klangsinn dienten die Mittler den Schöpfungen.« »Mozart-Beethoven-Serenaden«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 12.7.1940.

461 Vgl. z. B.: »Die Wiedergabe zeichnete sich durch große Werktreue aus, die vor allem in der ungemein klaren Herausarbeitung und Gliederung der Themen zum Ausdruck kam.« »Instrumentalkonzerte der Hochschule«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 13.7.1940. Vgl. zum Postulat der »Werktreue« im NS auch Reinhard Kapp, »Folgen der Emigration, Voraussetzungen der Remigration«, S. 194f.

462 Wolfgang Sachse, »Berliner Musikleben«, in: *Allgemeine Musikzeitung*, 12.1.1949, S. 23.

463 Vgl. Kap. I, 2.1.

464 Walter Abendroth, *Hans Pfitzner*, München: Albert Langen und Georg Müller Verlag, 1935.

des Werkes und des Werkschöpfers«[465] folgen. Zugleich legte Abendroth damit nahe, dass es nur eine einzige Möglichkeit ein Stück zu spielen gebe. Darüber hinaus wurde ›Wiedergabe‹ als »widerspruchsloser Gehorsam«, der wiederum als oberste Maxime galt, im Gegensatz zu einer schöpferischen Tätigkeit (»schöpferischer Akt«) gedeutet.[466] Auch Hans Hering artikulierte dies indirekt, indem er auf Liszt verwies: »Im Bewußtsein Liszts [sei] das Mittlertum schlechthin der Kerngedanke seines Handelns [gewesen].« Reines Virtuosentum lehnte Hering dementsprechend ab, da es »dämonisch« sei.[467] Er begründete dies mit der »unbedingte[n] Autorität des Werkes und der Form«.[468]

Liszt galt als Vorbild des Mittlertums, wohingegen Paganini aufgrund seiner Selbstdarstellung misstraut wurde. Individualität im Auftreten wurde sowohl mit Bezug auf die klangliche Umsetzung (›Interpretation‹) als auch die Selbstdarstellung (im Zusammenhang von ›Virtuosität‹) eingegrenzt.

---

[465] »Der ›Auffassungs‹-Ehrgeiz des Reproduktionsvirtuosen fällt für ihn fort, da sein Geltungstrieb sich naheliegenderweise auf viel höherer Ebene bewegt. Auch den Auffassungsmoden des Zeitgeistes unterliegt er nicht, weil es für ihn eine Selbstverständlichkeit ist, von nichts anderem bei der Wiedergabe auszugehen als vom Willen des Werkes und des Werkschöpfers.« Ebd., S. 379f.

[466] »2. Der Meister der Wiedergabe […] Pfitzner selbst ist der lebendigste Beweis dafür, daß der schöpferische Künstler als Wiedergebender der sachlichste – und schon deshalb wahrste – von allen Interpreten (eigener oder fremder Werke) ist. […] Der schöpferische Musiker weiß aus persönlicher Erfahrung, daß Wiedergabe kein schöpferischer Akt ist, sondern ein Akt des widerspruchslosen Gehorsams gegen Werk und Autor. Was daran – cum grano salis – als ein ›Nachschaffen‹ bezeichnet werden kann, ist etwas geistig-Wirkliches von unwägbarer Feinheit, das genau nur so weit zu Recht mitwirkt, wie es unbewußt waltet. Jedes Darüberhinaus muß als bloße Usurpation der Eitelkeit gewertet werden.« Ebd.

[467] »In diesen beiden Urteilen zeigt sich die ganze Reihe der Werte, die die Einstellung der Persönlichkeit im Problem des Mittlertums einnimmt; sie reicht vom Objektiven im Verhalten des Mittlers bis zum ›Dämonischen‹ oder wenn wir die fast aus der Abwehr gewählte Ausdrucksüberspitzung des ›Dämonischen‹ zum Subjektiven herabmindern, haben wir jenes grundsätzliche Verhältnis, das bis in die heutige Zeit nichts von seiner Bedeutung eingebüßt hat und diese Bedeutung wohl auch in Zukunft behalten wird.« Hering, »Der musikalische Vortrag«, S. 183.

[468] »Wenn immer wieder festgestellt wird, daß sich die Kunst dem Volke entfremdet habe, so müssen wir auch dem Mittler einen Teil dieser Schuld beimessen; diese Anklage richtet sich gegen den sogenannten Virtuosen genau so nachdrücklich wie gegen den sogenannten Interpreten, denn beide schalten in den ursächlichen Zusammenhang eine trennende Wand ein, die auf die Dauer eine harmonische Ringbildung oft unmöglich machte. […] Die unbedingte Autorität des Werkes und der Form, die ihm der Schöpfer gegeben, und die wirkhafte Erfüllung dieses Besitzes im Hörer andererseits, das sind die Bedingungen, aus deren unlöslicher Verknüpfung das Gesetz unseres Tun erwächst«. Ebd, S. 184f.

›Interpretation‹ und Darstellung sollten dem Werk folgen, »Originalitätssucht im Virtuosentum« wurde abgelehnt.

Um 1940 finden sich weitere Beurteilungen, die, ähnlich wie Hering, die Rolle des Musikers als ›Mittler‹ des Werkes betonten und ihm eine Aufgabe, die es zu erfüllen galt, zuschrieben. Virtuosentum wurde an anderer Stelle zwar nicht derart strikt abgelehnt und so wurde Paganini auch als positives Vorbild beschrieben. Doch trotz der positiven Porträtierung einzelner virtuoser Künstler[469] blieb die Festlegung auf Werktreue richtungsweisend. Der Jahresbericht 1938–1941 des Konservatoriums der Reichshauptstadt Berlin konstatiert entsprechend, dass Technik nie als Selbstzweck verstanden werden dürfe und dass die Annäherung an den »Geist und Stil des wiederzugebenden Kunstwerks« den Ausgangspunkt bilden müsse.[470]

Die Annäherung an einen ursprünglichen »Geist und Stil« eines Werkes wurde hier zum entscheidenden Kriterium einer gelungenen Umsetzung, so dass zunächst auch eine begriffliche Kontinuität zwischen 1925 und 1940 hinsichtlich der ja bereits von Hans Pfitzner artikulierten Absage an den Interpretationsbegriff deutlich wird. Darüber hinaus wurde der Interpretationsbegriff durch die Attribute ›sicher‹ oder ›beherrschend‹ ergänzt. Eine Aktualisierung des Werkes hingegen, wie es Exponenten der Neuen Musik um 1925 forderten, tauchte in den Texten, die sich an nationalsozialistischen Ideologievorgaben orientierten, um 1940 nicht mehr auf.

Im folgenden Kapitel gilt es jedoch zu zeigen, dass es durchaus Ausnahmen gab, d. h. Schriften, welche die Subjektivität und den Interpretationsbegriff positiv hervorhoben. Hier wurde die Teilhabe des Interpreten am Werk, die um 1925 als ›schöpferische Interpretation‹ geschätzt wurde, für einige wenige Künstler weitergeführt.

---

469 Vgl. hierzu u. a. die Ausführungen zu Paganini, Liszt und Johann Strauß, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 11.2.1940. Rühlmann sprach 1942/43 die Ablehnung von Virtuosität im Nationalsozialismus direkt an, wenn er betonte, dass die Berliner Hochschule sich in ihrer Auffassung »auch nicht durch vorübergehend auftretende Ideen beirren lassen« habe, die in »missverständlicher Auslegung nationalsozialistischer Grundbegriffe zur Abwendung von der ›Virtuosität‹ aufriefen.« F. Rühlmann, »Aus der Arbeit der Staatlichen Hochschule für Musik« [1942/43], S. 155, zit. nach: Schenk, *Die Hochschule für Musik zu Berlin*, S. 336.

470 »Doch soll die Technik nie um ihrer selbst willen erarbeitet werden, sondern stets vom Geist und Stil des wiederzugebenden Kunstwerkes ihren Sinn empfangen.« *Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin. Jahresbericht vom 1. April 1938 bis 31. März 1941*, S. 6.

II. 4.2 Die ›Interpretation‹ und der ›begnadete Künstler‹

Wie die bisherigen Ausführungen gezeigt haben, wurde um 1940 Subjektivität in der Umsetzung abgelehnt. Sehr vereinzelte Ausnahme hiervon finden sich in Beschreibungen einiger weniger Interpreten.

Zunächst war die nationalsozialistische Idee der Überlegenheit ›deutscher Musik‹ an die Treue gegenüber den deutschen Meistern gekoppelt, wie es der folgende Absatz »Der Klavierspieler« aus Walter Abendroths Buch *Hans Pfitzner* (1935) darlegt:

> »Das ist keine geltungssüchtige Willkür eines Reproduktionskünstlers, der sich als ›schöpferischer‹ Geist aufspielen möchte, sondern nachfühlendes Sichverlieren an die Stimmung einer glücklichen Stunde, deren Inhalte Gedanken des wirklichen Werkschöpfers zu bleiben scheinen. Auf alle Fälle: eine Freiheit, die unbedingt einzig dem ›Landsmann aus Genieland‹ vorbehalten bleiben muß.«[471]

Eine gewisse künstlerische Freiheit wurde dem ›Genie‹ zuerkannt, wovon es nur einige wenige gab – in Abendroths Beispiel stellte Pfitzner ein solches Genie dar. Ebenso betonte Hans Hering in seinem Text »Der musikalische Vortrag«, obwohl er grundsätzlich eine subjektive ›Interpretation‹ ablehnte, dass es »Ausnahmen [gibt], wo die besondere Leistung auch ihr besonderes Echo findet und finden muß.«[472]

Einigen wenigen Künstlern wurde Subjektivität in der Umsetzung zuerkannt: Zum Beispiel galt Wilhelm Furtwängler als Ausnahmekünstler. Zu den ausgesprochen hoch angesehenen Künstlern zählten außerdem Carl Schuricht und Karl Böhm. Dass Böhm zu denen gehörte, denen eine »persönliche Auslegung« zuerkannt wurde, zeigt beispielsweise die Besprechung einer Aufführung unter Böhm im Frühjahr 1940 in einem »Sonderkonzert mit den Philharmonikern«. Hier stellt der Autor Böhms »persönliche Auslegung« einiger Werke Webers, Regers und Brahms' heraus und bezeichnet ihn als Generalissimus.[473]

---

471 Abendroth, *Hans Pfitzner,* S. 383f.

472 »Sicherlich gibt es Ausnahmen, wo die besondere Leistung auch ihr besonderes Echo findet und finden muß. Aber das Seltene dieser Leistungen liegt ja dann darin, daß gewissermaßen Schöpfung und Nachschöpfung ineinander aufgehen, daß beide gleichsam ein Geist und ein Wille scheinen.« Hering, »Der musikalische Vortrag«, S. 184.

473 Aufgeführt wurde die Ouvertüre zu Carl Maria von Webers Oper *Der Freischütz,* op. 77, Max Regers *Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart*, op. 132, und Johannes Brahms' Erste Sinfonie, c-Moll, op. 68. »Der Generalissimus der Sächsischen Staatskapelle, Karl Böhm, liebt

Als herausragende Interpreten wurden auch Instrumentalisten, wie u. a. Georg Kulenkampff, Michael Raucheisen und Walter Gieseking, geschätzt. Dort, wo Meisterschaft oder Superlativ hervortrat, waren auch Verinnerlichung oder Deutung erlaubt; so hob Herbert Gerigk in einer seiner Konzertkritiken zu einem Auftritt Giesekings dessen »subjektive Art« in der Umsetzung (hier mit dem Verb ›deuten‹) einer Partita Johann Sebastian Bachs hervor.[474]

Michael Raucheisen wurde um 1940 ebenfalls zu den avancierten Interpreten gezählt. Bei nicht gleichermaßen hochangesehenen Künstlern galt hingegen ›Sorgfalt‹ in der Interpretation oder ›zuchtvolle‹ Wiedergabe als wichtiges Kriterium (vgl. Kap. II, 4.1).

Insgesamt lässt sich eine Hierarchisierung erkennen, indem der Stellenwert einiger weniger Künstler von der Presse überschwänglich hervorgehoben wurde. Die Presse drückte diese Rangfolge mittels feiner Unterschiede aus. So wurde Herbert von Karajan nicht superlativisch, aber dennoch äußerst lobend beurteilt, wie in der Zuschreibung »jugendliche Unerschrockenheit«; im Unterschied zu Furtwängler reicht sein Dirigat aber nur »fast bis an die äußerste Grenze«[475], wogegen Furtwängler bereits vorbildlich die Grenzen weitet. In dieser Rhetorik wurde Furtwänglers Dirigat als »höchste[s] künstlerische[s] Vollbringen«[476] unter Verweis auf einen Kopenhage-

---

scharf angezogene Tempi, äußerste dynamische Gegensätze und straffste Rhythmik. In seinem Sonderkonzert mit den Philharmonikern trat das wieder deutlich hervor; und glaubte man anfänglich, nicht in allem ihm folgen zu können, so riß doch schließlich die glutvolle Gesamtdarstellung hin, und man unterwarf sich der persönlichen Auslegung.« Richard Wintzer, »Karl Böhm dirigierte. Abend deutscher Klassiker«, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 14.1.1940.

474 »Walter Gieseking gestaltete Schumanns ›Kreisleriana‹ mit einer Meisterschaft, die ihn als einen der besten Pianisten unserer Zeit auszeichnet. J. S. Bach deutet er in einer subjektiven Art, aber der Eindruck blieb auch bei der G-dur-Partita ungewöhnlich und überzeugend.« Herbert Gerigk, »Konzert: Berliner Konzerte«, in: *Die Musik* 32 (1939/40), S. 100–102, hier S. 102.

475 Zur Aufführung von Beethovens siebter Sinfonie: »Karajan achtete solcher Gefahr [Gefahr des Maßlosen] nicht. Er ging im Rhythmischen und Dynamischen, von der Staatskapelle großartig unterstützt, mit jugendlicher Unerschrockenheit bis an die äußerste Grenze und hatte den Erfolg, daß die Zuhörer hingerissen mitgingen und ihm mit einem Jubel dankten, den die Bedächtigen vielleicht auch als maßlos bezeichnen mögen.« Franz Köppen, »Musik bejahender Daseinsfreude. Karajans drittes Sinfoniekonzert mit der Staatskapelle«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 10.12.1940.

476 »Die Kopenhagener Presse bewertet abermals einstimmig Furtwänglers Werk als Ausdruck höchsten künstlerischen Vollbringens.« »Begeisterung um Furtwängler. Das gestrige Beethoven-Konzert in Kopenhagen«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 6.4.1940.

ner Bericht beschrieben – Furtwängler »ehrt« Bruckner. Zu seiner Aufführung von Bruckners 9. Symphonie, die als »Erschließung und Offenbaren« bezeichnet wurde, hieß es: »wie sie eben nur ein F. zusammenbringt«, seine Darbietung sei »in der Schlagkraft nicht zu überbieten«,[477] Furtwängler besäße »unbegrenzte Einfühlungskraft«, »absolute Vollkommenheit«.[478]

Diese Herausstellung einiger deutscher Künstler, wie sie vor allem das Beispiel Furtwängler verdeutlicht, wurde dadurch kontrastiert, dass Künstler aus dem Ausland häufig eine lediglich auf ihr Land begrenzte Ehrung erfuhren, z. B. als »einer der geschätzten Dirigenten Italiens«.[479] Selbst im Zusammenhang mit einem Solokonzert schrieb Hermann Hiller zunächst über »Äußerstes an Orchesterklang und -disziplin« sowie über den »Erfolg« von Furtwängler und den Philharmonikern, bevor er anmerkte, dass Claudio Arrau sich »diesem Orchesterabend [würdig einzufügen]« gewusst hätte.[480]

Schon bei Auftritten von jüngeren, noch unbekannten Musikern wird bereits die Auswahl hervorgehoben, wie z. B. beim Auftritt von Schülern

---

[477] »Seine gestrige Aufführung der Neunten [A. Bruckners] nach der originalen Partitur war wiederum ein Erschließen und Offenbaren dieser unvergleichlichen Schöpfung, wie sie eben nur ein Furtwängler mit den Philharmonikern zustande bringt. Die große romantische Extase, das Gottschauen, der Schicksalskampf, der hier noch einmal in bereits verklärter Potenz zum Klingen und Singen kommt, und der zugleich der große Abgesang des Brucknerschen Lebens und Schaffens ist, dem allen gab Furtwängler eine Formung, die in der Schlagkraft ihrer Ekstase einfach nicht zu überbieten ist.« Otto Steinhagen, »Furtwängler ehrt Bruckner. Seine Gestaltung der Neunten«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 27.2.1940.

[478] »Wilhelm Furtwängler gab der Komposition [Sibelius' Zweiter Sinfonie] mit seiner unbegrenzten Einfühlungskraft Umriß und Plastik. […] Der C-dur-Ausklang mit Beethoven zeigte Dirigent und Orchester in der Sphäre schlechthin absoluter Vollkommenheit.« Walter Abendroth, »Landschaften im Klang. Sechstes Furtwängler-Konzert«, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 9.1.1940.

[479] »Das zweite Konzert des Florentinischen Festspielorchesters in der Philharmonie wurde von Mario Rossi dirigiert, der geborene Römer, Komponistenschüler von Respighi und mit seinen 38 Jahren bereits einer der geschätztesten Dirigenten Italiens ist.« Otto Steinhagen, »Florentiner unter Rossi«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 28.9.1940; sowie vgl. die Formulierung »stärkste dirigentische Begabung Italiens« über Franco Ferrara in: Otto Steinhagen, »Konzerte in Berlin und Potsdam. Der Dirigent Franco Ferrara«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*., 21.10.1940.

[480] »In Furtwänglers Wiedergabe, unter dessen Stabführung die Philharmoniker ein Äußerstes an Orchesterklang und -disziplin gaben, errang das Werk einen unbestrittenen Erfolg. Claudio Arrau, der Schumanns a-moll-Klavierkonzert spielte, fügte sich diesem Orchesterabend würdig ein.« Hermann Hiller, »Konzert: Berliner Konzerte«, in: *Die Musik* 32 (1939/40), S. 134.

eines musischen Gymnasiums in der Philharmonie, zu dem die *Berliner Börsen-Zeitung* titelt: »Auslese der Begabtesten«.[481] Nur die »Begabtesten« zählten dann an anderer Stelle zu denjenigen, denen ›Interpretations‹-Vermögen zuerkannt wurde und die ein Werk auch subjektiv zu durchdringen wüssten.

Eine »Auswahl« sollte an den Instituten zur Musikerziehung vorgenommen werden:

> »Daß dieser Kulturschaffende genügende Ausbildung und Eignung nachweisen muß, ist selbstverständlich. Aber es sei bei dieser Gelegenheit ausdrücklich betont, daß hier das alte Sprichwort Anwendung findet: ›Viele sind berufen, aber wenige auserwählt.‹«[482]

Um zu eruieren, inwiefern hier auch noch weiterreichende, übergeordnete Konzepte einer Genieästhetik griffen, soll an dieser Stelle auf den Begriff ›Intuition‹ verwiesen werden, dem diesbezüglich eine besondere Rolle zukam. Er diente um 1940 vielfach dazu, die Herangehensweise besonders geschätzter Interpreten zu umschreiben – so z. B. mehrfach in Kritiken von Otto Steinhagen. Zunächst bezog Steinhagen diesen Begriff auch auf die Tätigkeit von italienischen Dirigenten, wie von Gino Marinuzzi in der Formulierung »intuitives Melodiegestalten«[483] oder von Mario Rossi in der Bezeichnung »Reinheit des Intuitiven«[484]. Doch in Bezug auf Furtwängler wurde die Fähigkeit, das »rätselhaft Intuitive« zu erschließen, noch stärker hervorgehoben, indem Furtwängler als »begnadet« bezeichnet wurde, und Steinhagen stellte fest, dass Furtwängler dabei »den höchsten Rang« einnehme.[485]

---

481 Ebenso in diesem Sinne findet sich in Berichten über musikalische Aufführung an Musikschulen der Begriff ›Auslese‹. Der Begriff ›Auslese‹ der Künstler bezieht die »Auslese der Hochwertigen im deutschen Volke« im Zuge der völkischen Rassentheorie mit ein. Vgl. »Auslese«, in: Schmitz-Berning, *Vokabular des Nationalsozialismus*, S. 77–79.

482 Alfred Otto, »Die Betreuung der Künstler«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 23.8.1940.

483 »Sie [Brahms' 2. Sinf.] wurde, wie die gesamte Vortragsfolge des Abends, von Marinuzzi auswendig dirigiert. Aus eingeborenen Formgefühls und mit der Selbstverständlichkeit intuitiven Melodiegestaltens, dabei in sparsamster Dirigentenbewegung dem Orchester aufs engste verbunden.« Otto Steinhagen, »Konzert des Florentinischen Festspielorchesters«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 26.9.1940.

484 »[die Musik], die sich in der Darstellung Rossis in ungetrübter Reinheit des Intuitiven verkörpert.« Otto Steinhagen, »Florentiner unter Rossi«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 28.9.1940.

485 »Was wir künstlerisches Erleben nennen, ist die Erschaffung dessen, das mit unserer Ratio allein nicht zu erfassen ist. Wir suchen dieses Erleben, damit die seelische Seite unserer

Von »Intuition« ist also ausschließlich im Hinblick auf jene Künstler zu lesen, denen von den Nationalsozialisten besondere Anerkennung zuteilwurde. Zu Furtwängler hieß es in *Berliner Philharmonisches Orchester 1882–1942* z. B. auch:

> »Er [Furtwängler] gibt damit eine in ihrer Art ideale Synthese des bisher Geschaffenen und fügt ihm den unvergleichlichen Zauber seiner einmaligen, nahezu improvisatorisch-intuitiven, selbst schaffend tätigen Persönlichkeit hinzu. Durch ihn ist das Orchester zum feinst reagierenden Instrument einer Werkdeutung geworden, die im sinnlichen Klang gleichsam den geistigen Hintergrund der Musik transparent werden läßt.«[486]

Der Begriff ›Intuition‹ wurde auch bereits 1935 von Walter Abendroth benutzt, der damit die Bedingung des unbegrifflichen Unbewussten bei der Nachschöpfung bezeichnete.[487]

Die Privilegierung des ›Genies‹ in der vorbehaltslosen Verwendung des Begriffs ›Interpretation‹ erklärt sich nun wiederum anhand des Begriffs des ›begnadeten‹ Künstlers. In der folgenden Konzertkritik aus Kopenhagen wurden die Musiker des dänischen Orchesters als »Mitarbeiter« betitelt, während Furtwängler als das Genie stilisiert wurde, das den »Sieg der deutschen Musik« bringe. Diese Unterscheidung veranschaulicht eine Hierarchisierung, in der manche Musiker mehr, andere hingegen weniger galten.

Wesenstotalität, darin die Welt des rätselhaft Intuitiven eingeschlossen ist, nicht verkümmere, und wer uns diese Welt im Werke schaffend oder nachschaffend erschließt, den verehren wir als einen Begnadeten und Beglückenden. Daß der Dirigent Furtwängler unter ihnen höchsten Rang einnimmt, weiß man bis weit über die Grenzen unseres Reiches hinaus.« Otto Steinhagen, »Aus der Welt des Intuitiven. Furtwänglers neue Violinsonate«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 21.2.1940.

486 Hamel u. a. (Hrsg.): *Berliner Philharmonisches Orchester 1882–1942*, S. 23. Vgl. außerdem die Begriffe »Genialität« und »begnaden« in Anwendung auf Furtwängler bei Schrenk: »Die geheimnisvollen Ausstrahlungen, die von der künstlerischen Tätigkeit Furtwänglers ausgehen, liegen in der Genialität beschlossen, mit der überirdische Kräfte nur in langen Zeitabständen einen Menschen begnaden.« Schrenk, *Berlin und die Musik*, S. 243.

487 Abendroth zitiert einige Konzertkritiken ab 1920, wobei anhand des Begriffs »intuitiv« die Dirigententätigkeit beschrieben wurde, wie u. a. im *Leipziger Tageblatt* vom 11.3.1922, wo es heißt: »Und heute noch hat Goethes Wort volle Geltung, daß nämlich die höchste und einzige Operation in Natur und Kunst die Gestaltung sei. Pfitzner beherrscht sie in ausgedehntestem Maße. Und er betrachtet eine ältere Partitur, wie z. B. Haydns, nicht mit den Augen eines musikalischen Antiquitätenhändlers, sondern er dechiffriert sie mit dem intuitiven Feingefühl, das seinen Ursprung und sein Wirkungszentrum im stark pulsierenden Künstlerherzen hat.« Abendroth, *Hans Pfitzner*, S. 380.

»Ein unvergeßlicher Abend für alle Teilnehmer, ein Sieg der deutschen Kunst, der alle Besucher Beethoven neu erleben ließ in Furtwänglers genialer Interpretation. Wie am ersten Abend erhielt Furtwängler einen Lorbeerkranz und Blumen.«[488]

Dass Furtwängler hier eine »geniale Interpretation« zuerkannt wurde, betont seine Zugehörigkeit zu einer Elite, die von der Presse im nationalsozialistischen Geist stilisiert werden konnte, indem sie den deutschen Künstler als ›überlegenen Künstler‹ darstellte.

Wie bereits dargelegt, galten Furtwänglers Auslandsauftritte stets als ›Erfolg‹ oder ›Triumph‹. Im Zentrum stand dabei nicht der persönliche ›Triumph‹, sondern vielmehr der »Triumph deutscher Kunst« an sich, der die nationale Überlegenheit hervorhob. Im zitierten Beispiel, in dem dieser »Sieg der deutschen Kunst« gefeiert wurde, nannte der Rezensent Furtwängler zugleich einen »gottesbegnadeten Dirigenten«:

»Zum zweiten Male dirigierte heute Abend Furtwängler vor den Kopenhagenern das vornehmste dänische Orchester, die Kapelle des Nationaltheaters. Sein Beethoven-Abend wurde zu einem noch größeren Triumph für ihn und die deutsche Kunst als das erste Konzert. Zugleich kam die fruchtbare deutsch-dänische Kulturgemeinsamkeit und Zusammenarbeit im Bereiche der Musik zu schönem Ausdruck. Aufgeführt wurden die erste Sinfonie, die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 und die fünfte Sinfonie. […] Vor Ohr und Auge vollzog sich auf Grund von wenigen Proben das Wunder der Durchdringung und Beseelung des fremden Orchesters durch den Feuergeist des gottbegnadeten Dirigenten.«[489]

Der ›gottbegnadete Dirigent‹ stand demnach hierarchisch über dem fremden Orchester und sorgte mit seinem »Feuergeist« für die ›Beseelung‹ desselben. Gleichzeitig stand der deutsche Künstler den anderen Künstlern zur Seite und brachte ihnen die »deutsche Kunst« nahe. Das Wort ›gottbegnadet‹ erscheint insofern bemerkenswert, als dass Furtwängler auch in Hitlers und Goebbels' »Gottbegnadeten-Liste« von 1944 auftauchte, in der über tausend vom unmittelbaren Kriegsdienst befreite Künstler aufgeführt waren.

Es wird deutlich, dass die ›Interpretation‹ des herausragenden Musikers nicht völlig frei war, sondern sich an nationalsozialistischen Vorstellungen einer deutschen Werkauswahl zu orientieren hatte. Dass die Auswahl der Werke ›deutsch‹ zu sein hatte, wird z. B. in der Stilisierung Furtwänglers als

---

488 »Furtwängler-Finale in Kopenhagen. 4000 hörten Beethoven – Neuer großer Erfolg des deutschen Dirigenten«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 17.1.1940.

489 Ebd.

»Bewahrer der großen deutschen Tradition« offensichtlich, wie es erneut in einer Rezension zu Furtwänglers Aufführung (selbst am Flügel) seiner Violinsonate, gemeinsam mit Georg Kulenkampff, auftauchte, wobei die »authentische Interpretation« sich – fast tautologisch – auf die Auslegung der eigenen Komposition bezog.[490]

Grundlage der Beurteilung blieb eine deutsch-nationale Werkauswahl. Die Auswahl der Werke und Musiker folgte keiner Vielfalt der Stile, sondern ästhetischen Prämissen, die die Darstellung der ›deutschen‹ Musik als höherwertige beinhalteten. Demgemäß lautete die Formulierung in obiger Quelle aus Kopenhagen: »Triumph für ihn [Furtwängler] und die deutsche Kunst« [491]. Wie sehr hier die Sprache zur Aufführungsbesprechung mit der der totalitären Ideologie des Nationalsozialismus im Allgemeinen übereinstimmte, zeigt einerseits die Auswahl der Künstler und andererseits die Darstellung der deutschen Kultur als die überlegene. Entsprechend wurde auch die Subjektivität des Künstlers innerhalb der ›Interpretation‹ dort betont, wo die gewünschten deutsch-nationalen Ideale hervorgehoben und der erwartete Rahmen des Konzertereignisses als typisch ›deutsch‹ markiert werden konnte. Nur unter diesen Voraussetzungen wurde der Künstler – vor allem in den Konzertkritiken oder Künstlerporträts – als ›begnadet‹ oder ›genial‹ charakterisiert.

Die aufführungsbezogene Begriffsverwendung lässt sich an dieser Stelle wie folgt beurteilen: Dem ›begnadeten‹ Musiker wurde die subjektive ›Interpretation‹ zuerkannt, obwohl sie ansonsten in der musikalischen Umsetzung abgelehnt wurde. Für die im Nationalsozialismus herausragenden Musiker wurden Bestimmungen des ›schöpferischen Interpreten‹ – wie sie uns in Texten aus der Zeit um 1925 begegnen – weiter benutzt. Der Musikbetrieb um 1940 setzte jedoch auf eine Betonung des nationalen Pathos deutscher Musik, wohingegen um 1925 auch jüdische Komponisten oder die Avantgarde an einer ›schöpferischen‹ Neupositionierung des Kunstwerks teilhatten.

---

[490] »Offensichtlich ist Furtwänglers Bestreben kaum, durch überraschende Kühnheiten zu verblüffen, sondern auch hier als Bewahrer der großen deutschen Tradition zu gelten, die er auf dem Dirigentenpult vertritt. […] Sie [die Möglichkeiten im Violinpart] wurden von Kulenkampff faszinierend ausgenutzt, das Träumerische und Schwärmerische der Cantilenen kann man sich nicht hinreißender dargestellt denken. Der Meister selbst am Flügel tat vollends alles, was eine authentische Interpretation verlangen könnte.« J. L. Schücking, »Neue Sonate von Furtwängler«, in: *Neues Musikblatt* 19 (1940), Nr. 52, S. 2.

[491] Vgl. den bereits angeführten Beleg: »Furtwängler-Finale in Kopenhagen. 4000 hörten Beethoven«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 17.1.1940.

Das auf Eingebung (›Intuition‹) beruhende Musizieren grenzte eine Musikerelite hinsichtlich ihrer Wirkmächtigkeit von weniger bedeutenden Künstlern ab. Die besondere Stellung, die im Nationalsozialismus einigen Wenigen in der ›Interpretation‹ zuerkannt wurde, war jedoch strikt an die Propagierung einer ›deutschen Musik‹ gekoppelt. Diese als herausragend erachteten ›Genies‹ verhalfen der ›deutschen Musik‹ auch im Ausland zum ›Triumph‹.

Das nachfolgende Kapitel greift diesen Zusammenhang auf und stellt heraus, dass der ›begnadete Interpret‹ auch im Stande gesehen wurde, das ›Seelische‹ eines Werkes bzw. das Werk ›intuitiv‹ zu erfassen.[492] Die Begriffe ›Seele‹, ›Geist‹ und ›Intuition‹, die zunächst auf eine Gefühlsästhetik verwiesen, erhielten nach 1933 eine neue Akzentuierung, indem sie nur einigen auserwählten Künstlern als Privileg zugeschrieben wurden. Vorläufer der Bestimmung von ›Intuition‹ finden sich bereits vor 1933, u. a. im Begriff ›Inspiration‹ bei Hans Pfitzner.[493]

II. 4.3 Exkurs: Musikalische Aufführung und der nationalsozialistische ›Glaube‹

Der Kontext der nationalsozialistischen Idee von ›Volkstum‹ und ›Rassenlehre‹ sowie deren musikalische Umsetzung sollen in diesem Exkurs – soweit sie das Thema dieser Arbeit berühren – erörtert werden.

Alfred Rosenberg schrieb 1930 zur Bedeutung von »Volkstum«:

> »Wir setzen folgend lebensgesetzliche Gliederung: 1. Rassenseele, 2. Volkstum, 3. Persönlichkeit, 4. Kulturkreis, wobei wir nicht an eine Stufenleiter von oben nach unten denken, sondern an einen durchpulsten Kreislauf. Die Rassenseele ist nicht mit Händen greifbar und doch dargestellt im blutgebundenen Volkstum, ge-

---

[492] In der *Berliner Börsen-Zeitung* hieß es im Februar 1940 zu Furtwänglers Tätigkeit als Dirigent und Komponist: »Was wir künstlerisches Erleben nennen, ist die Erfassung dessen, das mit unserer Ratio allein nicht zu erfassen ist. Wir suchen dieses Erleben, damit die seelische Seite unserer Wesenstotalität, darin die Welt des rätselhaft Intuitiven eingeschlossen ist, nicht verkümmere, und wer uns diese Welt im Werke schaffend oder nachschaffend erschließt, den verehren wir als einen Begnadeten und Beglückenden. Daß der Dirigent Furtwängler unter ihnen höchsten Rang einnimmt, weiß man bis weit über die Grenzen unseres Reiches hinaus. Um so größer ist das Interesse, wenn sich dieser große Werkmittler seit wenigen Jahren auch als Werkschöpfer zu beweisen sucht.« »Aus der Welt des Intuitiven. Furtwänglers neue Violinsonate«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 21.2.1940.

[493] Vgl. Hans Pfitzner, *Über musikalische Inspiration*, Berlin: Fürstner, 1940.

krönt und gleichnishaft zusammengeballt in den großen Persönlichkeiten, die schöpferisch wirkend einen Kulturkreis erzeugen, der wiederum von Rasse und Rassenseele getragen wird.«[494]

Dieses Dokument manifestiert, was von internationalen Historikern im Allgemeinen als »politische Religion«, von deutschen Historikern meistens als Ersatzreligion bezeichnet wird.[495] Es geht um eine Weltsicht, die das gesamte Leben umfasste und in Geschichtsschreibung, Mystik, Spiritualität sowie in der Ästhetik ihren Niederschlag fand. Der Begriff »politische Religion«[496] beschreibt dabei, wie der Alltag durch für heilig befundene Symbole definiert wurde und wie das religiöse Erlebnis und seine Symbole, Zeichen und Begriffe ein Weltanschauungssystem festigten. Die Symbole werden, so der Politikwissenschaftler Eric Voegelin in seinem Buch *Die politischen Religionen* (1938), »fanatisch als ›richtige‹ Ordnung des Seins verteidigt«.[497] Rasse und Blut sowie Volksgemeinschaft und Reich boten hierbei im Nationalsozialismus das gedankliche Gerüst.[498]

---

494 Alfred Rosenberg, *Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltungskämpfe unserer Zeit*, München: Hoheneichen, 37/381934, S. 697, zitiert nach: Schmitz-Berning, *Vokabular des Nationalsozialismus*, S. 522.

495 Vgl. Vondung, *Deutsche Wege zur Erlösung*, S. 25.

496 Vgl. ebd.; sowie: Jürgen Schreiber, *Politische Religion. Geschichtswissenschaftliche Perspektiven und Kritik eines interdisziplinären Konzepts zur Erforschung des Nationalsozialismus*, Marburg: Tectum, 2009; sowie: Claus-Ekkehard Bärsch, *Die politische Religion des Nationalsozialismus. Die religiösen Dimensionen der NS-Ideologie in den Schriften von Dietrich Eckart, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg und Adolf Hitler*, München: Fink, 2002; sowie: *Volkes Stimme. Skepsis und Führervertrauen im Nationalsozialismus*, hrsg. von Götz Aly, Frankfurt a. M.: Fischer, 2006 (Die Zeit des Nationalsozialsmus).

497 Vgl. Eric Voegelin, *Die politischen Religionen* [1938], München: Fink, 21996, zit. nach: Vondung, *Deutsche Wege zur Erlösung*, S. 28.

498 Vgl. Vondung, *Deutsche Wege zur Erlösung*, S. 29f. In diesem Zusammenhang wies Cornelia Schmitz-Berning darauf hin, dass der Begriff ›Glaube‹ im Nationalsozialismus zunächst so viel wie ›politischer Glaube‹ bedeutete, weiterhin eine »innere Haltung«, die auf Hingebung und Vertrauen auf den Nationalsozialismus und den ›Führer‹ zielte, dann eine »quasireligiöse Hingabe an die neue Heilslehre des Nationalsozialismus und den Krieg und den gottgesandten Führer« und schließlich die »arteigene Religion« des »nordischen Blutes«. Die Akzentuierungen des »politischen Glaubens« und der »inneren Haltung« bezogen sich u. a. auch auf die Begründung des Krieges, so hieß es bei Goebbels (1944): »In diesem Krieg kann sich nur ein Volk behaupten, das auf dem Boden eines klaren unumstößlichen, weltanschaulich begründeten politischen Glaubens steht. Der Krieg selbst ist ein Glaubensbekenntnis der Waffen.« J. Goebbels, in: *Das Reich*, 14.5.1944, S. 2, zit. nach: Schmitz-Berning, *Vokabular des Nationalsozialismus*, S. 276.

Die folgenden Ausführungen legen dar, dass sich der soeben knapp umrissene nationalsozialistische ›Glaube‹ auch in den Begriffen der musikalischen Aufführung niederschlug. Dies kann zuallererst in Bezug auf den ›begnadeten‹ Interpreten, wie er in Kapitel II, 4.2 bereits beschrieben wurde, bezogen werden. Analogien zu dem bereits zitierten Text Rosenbergs liegen hier auf der Hand. Rosenberg sprach von den »großen Persönlichkeiten, die schöpferisch wirkend einen Kulturkreis erzeugen« und sinngemäß gilt der ›begnadete‹ Interpret in propagandistischer Ausdeutung als derjenige, der die ›deutsche Musik‹ im Besonderen hervorbringe und ins Ausland trage. Die Begriffe ›begnadet‹ und ›gottbegnadet‹ verwiesen ebenso auf diesen quasi-religiösen Zusammenhang, insofern der Begriff ›gottbegnadet‹ in Analogie zum Begriff ›gottgläubig‹ verstanden werden kann. ›Gottgläubig‹ wurde seit einem »Erlaß des Reichsministers des Innern« vom November 1936 für aus der Kirche Ausgetretene benutzt, die sich einer »Frömmigkeit des deutschen Wesens«, entsprechend dem nationalsozialistischen Ansatz, verschrieben.[499] Die Formulierung »Frömmigkeit des deutschen Wesens« bezieht sich unmissverständlich auf den bereits erörterten »Glauben« an die Volksgemeinschaft, die im Kontext musikalischer Aufführung vielfach zitiert wurde.

In zahlreichen Quellen nahm zunächst der Begriff ›völkisch‹ eine zentrale Stellung ein. Dies betraf sowohl die Musik bei Festakten, Feiern, Appellen und Weihen als auch bürgerliche Konzerte. Beispielsweise bildete die »Volksgemeinschaft im Geiste« eine der Grundlagen nationalsozialistischen Glaubens, der sich auf die Zugehörigkeit zu einer ›Rasse‹ und ihrer ›Kultur‹ berief.[500]

Am deutlichsten belegt dies das Propagieren der ›Volkskunst‹: Ernste Musik und Volkslied wurden als verwandt – bezüglich der Bestimmung des Deutschen als Bestimmung des ›Völkischen‹ – thematisiert, wobei ›Seele‹ im Sinne von ›deutsche Seele‹ einen zentralen Topos darstellte.[501]

---

[499] »Zur weltanschaulichen Lage«, in: *NS-Monatshefte*, August 1937, S. 61f., zit. nach Schmitz-Berning, *Vokabular des Nationalsozialismus*, S. 206. Vgl. ebd., S. 280–282.

[500] Wie z. B. in folgendem Beleg: »Schuberts Welt war die Musik und reiner Gesang war ihr Ausdruck. […] Dieser Geist-Triumph des Gesanges schuf die deutsche Volksgemeinschaft im Geiste, das rein deutsche Phänomen unter allen Völkern, die Vereinigung von Geist und Natur: die Volkskultur.« Rohr, *Die Musik im Geistesleben des deutschen Volkes,* S. 18.

[501] Im Jahresbericht des Konservatoriums 1941 lesen wir über den populären Anteil der Musik: Musik sei mehr als nur für wenige Fachleute, sondern Musik sei für das Volk, wobei die »Seelenregung«, der »klingende Widerhall im unverbildeten Menschen« angesprochen wurden: »Im Seelenleben des Volkes erhält sie [die Musik] ihren klingenden Ausdruck im Volkslied, das

Der enge Zusammenhang von Musik und Seele wurde mit der nationalsozialistischen Idee von Rasse und Volk verknüpft. Musik betraf eine breite Masse bzw. den Staat oder die Volksgemeinschaft, wobei – wie im Jahresbericht des Konservatoriums 1938 zu lesen ist – die »Rassenlehre« die Grundlage lieferte für die Deutung von »rassischen Seeleneigenschaften« und des »menschlichen Innenlebens«.[502]

Dass diese »rassischen Seeleneigenschaften« Grundlage des nationalsozialistischen Glaubens waren, veranschaulicht auch der Text »Von deutscher Seele«, der die Bedeutung Deutschlands als politische und kulturelle Größe darlegt und dies zunächst mit einem Hölderlinzitat einleitet: »O heilig Herz der Völker, o Vaterland! […] Du Land des hohen, ernsten Genius«, um dann auf die Herrschaftshäuser deutschen Ursprungs im Ausland zu verweisen, Königin Victoria, Admiral Don Juan d'Austria, König Karl XII., Ludwig XIV. Die deutsche Lebensart und Kunst ins Ausland zu tragen, wurde zum »Schicksal« verklärt, d. h. zur eigentlichen Bestimmung des Deutschen.[503] Bezug genommen wurde hier auf eine »Kraft der Ordnung«, die den Deutschen in der Musik zu Eigen sei. Die Aufgabe des Begabten bestünde darin, deutsche Kultur ins Ausland zu bringen und damit die rassische Überlegenheit praktisch umzusetzen. Friedrich Blume ging in seinem Aufsatz »Die Formung der Musikgeschichte« in ähnlicher Weise von einer deutschen Besonderheit aus, wobei »Sprache und Kultur«

---

gerade bei uns Deutschen eine ungeheure Vielfalt aufweisen kann. In ihm findet jegliche Seelenregung des einfachen, unverbildeten Menschen ihren klingenden Widerhall.« *Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin. Jahresbericht vom 1.4.1938 bis 31.3.1941*, S. 8.

[502] »Grundbedingung ist die seelische Haltung, das Bewußtsein, daß Musik nicht um ihretwillen für einige wenige im Volke zu denken ist, sondern daß sie in einem Staate, der die Pflege der rassischen Seeleneigenschaften fordert, überzeugender Ausdruck des menschlichen Innenlebens sein muß, wenn sie überhaupt Wert für die Volksgemeinschaft haben soll. Die deutsche Musik muß ein getreues Spiegelbild des wahren Volkscharakters darstellen.« *Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin, Jahresbericht vom 1.2.1936 bis 31.3.1938*, S. 5.

[503] »Wer hat wie unser Volk so seine Kraft für die anderen Völker verschwendet? […] Ja, schwankend und wild [aus Hölderlinzitat] den eigenen Boden umirren, in dem ein Uebermaß an Begabung den einzelnen Menschen nicht zur Entfaltung kommen läßt, und in fremden Boden verpflanzt, so reiche Früchte zu tragen, war lange Jahrhunderte unser von der ganzen Welt erkanntes und von uns selbst übersehenes Schicksal.« Für die deutsche Musik galt entsprechend diese Zuschreibung von Größe, die »Ordnung« und die »Gesetze der Welt« wiederspiegelten: »Die Kraft der Ordnung ist es, die diesem Volk vom Anbeginn an zuteil geworden ist und die nirgendwo so ihre Verklärung und ihren reinsten Ausdruck findet, wie in der körperlosen, sich nicht auf den Menschen, sondern auf die ewigen Gesetze selbst beziehende Kunst der Töne.« Bruno Brehm, »Von deutscher Seele«, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 13.10.1940.

eine »geistige Erbmasse« bildeten.[504] Ein solches deutsches »Erbe«, wie es Blume hier artikuliert, lieferte den naheliegenden Vorwand für den Ausschluss aller »nicht-arischen« Musiker. Uneingeschränkt wirken sollten die mittels der nationalsozialistischen Sprache konstruierten angeblichen ›Helden‹, um das beschriebene deutsche Kulturgut (»Erbe«, »Seele«) in die Welt zu tragen.

Die Zuschreibung von Seele und Innenleben war, wie bereits dargestellt, zentral für die Beschreibung der Aufführung des ›begnadeten‹ Musikers, insbesondere wenn die Aufführung als sakral galt und ›deutsche‹ Musik erklang.[505] Dort wurde im Sinne der »heiligen deutschen Kunst« in der Vorstellung des Nationalsozialismus – wie im folgenden Beispiel – die deutsche Musik als »transzendent« gedeutet. Aber auch hier hatte der – wie im folgenden Zitat – als »begnadet« beschriebene Musiker auf das Werk zu achten. Hanns Rohr schrieb mit Verweis auf eine Aufführung von Johann Sebastian Bachs »Kunst der Fuge« 1939 im Residenzsaal in München:

> »Künstler wissen, daß sie begnadet sind mit einem Amte, und daß nur das Werk selbst sie so erhebt und erhöht. […] Nur im gemeinsamen Aufblick zum Werke selbst verbindet sich der Künstler mit einer im deutschen Volke nicht abreißenden Kette anonymer Freunde, bringt er jene unaussprechlich beglückende Solidarität und Einheit adliger Menschen zustande, die unsichtbar immer vorhanden, sich dieses Prädikat niemals beilegt, von jeher aber Ursprung höchsten kulturellen Aufschwungs war und für welche das deutsche Volk weiter alle Vorbedingung und Vorbestimmung in sich trägt.«[506]

An anderer Stelle wurden der Musik durch Worte wie »ewig« und »unfaßbar« geradezu mystische Eigenschaften zuerkannt.[507] Diesen Eigenschaf-

---

504 »Körperliches und seelisches Erbgut prägen unsere Erscheinung und unser Wesen. Sprache und Kultur bilden eine geistige Erbmasse. Sie formt uns zum Volk. Das Individuum ist nicht zu denken ohne seine ontogenetischen und phylogenetischen Voraussetzungen. Das Volk nicht ohne seine Geschichte. In ihr leben und sind wir.« Friedrich Blume, »Die Formung der Musikgeschichte«, in: *Deutsche Musikkultur* 5 (1940/41), S. 1–8, hier S. 1.

505 Die mystische Überhöhung wird erneut deutlich in den Wendungen »Gesang der letzten Sphäre«, »Gesang der Seele« sowie in den metaphorischen Ausdrücken »durchleuchten« oder »Geistesoffenbarung«. Diese mystischen Überhöhungen wurden als aus dem Volk selbst hervorgebracht definiert, bzw. als aus dem »deutschen Volkslied« entsprungen.

506 Rohr, *Die Musik im Geistesleben des deutschen Volkes*, S. 19f.

507 »Musik ist ewig und umfaßt das Unfaßbare. Steigt man auf der Leiter dieses Begreifens nur wenig herunter, so steht man unter dem Niveau, von dem allein man noch frei und ungetrübt den Blick zur Gottheit erheben kann und darf.« Ebd., S. 9.

ten näherte sich der ›begnadete‹ Künstler in seiner musikalischen Umsetzung an. Der Musiker habe der »geheiligten« Musik zu »dienen«.[508]

Die ›deutsche Musik‹ wurde zum »Heilserlebnis« überhöht und zu dem gezählt, was den ›deutschen Glauben‹ ausmache. Dies fügt sich ein in eine Ideologie, die versuchte, Religion durch den ›Glauben‹ an den Nationalsozialismus zu ersetzen. Der Begriff ›heilig‹ erhielt eine ganz eigene Färbung, indem er sich nicht auf kirchliche Elemente, sondern auf den nationalsozialistischen Glauben und seine Wurzeln im Germanentum bezog.[509] So schrieb Rohr z. B., Bachs Musik habe sich vom Kultus der Kirche emanzipiert, sei aber »darum nicht minder heilig«.[510]

Den Begriff ›Interpretation‹ betraf dieser ›Glauben‹ insofern, da die Aufgabe des Künstlers darin bestehen sollte, sich innerhalb dieser Ideologie zu verorten und ›deutsche‹ Kunst entsprechend den Vorstellungen einer ›sakralen‹, ›heiligen‹ Kunst ›werkgetreu‹ aufzuführen. Begriffe wie ›deutsche Seele‹ und ›deutscher Geist‹, die bereits in der romantischen Musikästhetik und auch im Zuge der Neupositionierung dieser Ausdrucksästhetik bis in die 1920er-Jahre vorkamen, erhielten nun eine herausgehobene Bedeutung innerhalb des nationalsozialistischen ›Glaubens‹.

Bei der Verortung der nationalsozialistischen Ideologie in der Welt insgesamt handelte es sich um ein Prinzip der ›Ausdeutung‹, das mit den Begriffen ›Weltauslegung‹ und ›Weltanschauung‹ beschrieben wurde. Denn auch der Begriff ›Weltanschauung‹ erhielt entsprechend seiner Vereinnahmung für die Ersatzreligion des Nationalsozialismus eine neue Prägung. Wo

---

508 »Sie [die Musik] ist vielmehr die Sprache Gottes und damit geheiligt. Ihr hat man zu dienen. Als schöpferischer Mensch ebenso, wie als nachschaffender Musiker und vollends als Hörer, als Empfangender.« Ebd.

509 Vgl. auch Wolfgang Tilgner, *Volksnomostheologie und Schöpfungsglaube*, Göttingen: Vandenhoeck, 1966 (Arbeiten zur Geschichte des Kirchenkampfes, Bd. 16); sowie: Anton Grabner-Haider und Peter Strasser, *Hitlers mythische Religion. Theologische Denklinien und NS-Ideologie*, Wien u. a.: Böhlau, 2007.

510 »Es ist abwegig Bach zum Protestanten zu stempeln, auch wenn diese Färbung des Christentums als sein Glaube seiner Schöpfung zu Grunde liegt. [….] In Bachs Passionen und Kantaten und in seiner H-Moll-Messe wie in der ›Missa solemnis‹ des sog. Katholiken Beethoven läßt die geistige Universalität dieser beiden Deutschen, in denen die germanischen Grundelemente ihre höchste Inkarnation fanden, alles Dogmatische weit hinter sich. Theologische Irre und Dürre sind versunken. […] Der Sinn der Worte in Arie und Chören ist in die Transzendenz der Bachschen Tonwelt entrückt. Mit seinen instrumentalen Werken, den Werken für Klavier, Orgel und Orchester mit oder ohne Soloinstrumente emanzipiert sich Bachs Musik völlig vom Kultus der Kirche. Sie ist darum nicht minder heilig.« Rohr, *Die Musik im Geistesleben des deutschen Volkes,* S. 12.

Begriffe wie ›Weltanschauung‹ oder ›Offenbarung‹ sowie das Adjektiv ›völkisch‹ in einen Zusammenhang gestellt wurden mit aufführungsbezogenen Begriffen, wurde auch das Musikmachen in diesen Kontext überführt.

Bereits im 19. Jahrhundert waren die Begriffe ›deutsche‹ ›Weltanschauung‹ oder ›deutscher Geist‹, wie sie u. a. in der Musik und in den Texten Richard Wagners oder Carl Maria von Webers zu finden sind, gängiges Vokabular – mit einer besonderen Fixierung auf Nationales.[511] Diese aus dem 19. Jahrhundert stammende ›Weltanschauung‹ wurde aber erst im Ersten Weltkrieg und vor allem nach 1933 verstärkt mit Vorstellungen von Krieg durchsetzt. Dass Begriffe wie ›Glaube‹, ›Weltanschauung‹ etc. diese militärische Bedeutung trugen und das – problematische – Konzept der Nation des 19. Jahrhunderts mit der Ideen eines ›auserwählten Volkes‹ und seiner angeblich notwendigen Expansion vermengt wurde, ist grundlegender Bestandteil der nationalsozialistischen Ideologie.[512]

Darüber hinaus lässt sich diese Vorstellung einer Expansion ›deutscher Kultur‹ auch anhand des Begriffs ›Gestaltung‹ ablesen. Aufgabe des Musikers wurde es, sich für die ›Gestaltung‹ dieser ›Weltanschauung‹ einzusetzen. Der sogenannte Reichsleiter Alfred Rosenberg sprach im Dezember 1939 in seiner Rede bei der »Leserstunde der NSDAP« im Berliner Schillertheater davon, dass die nationalsozialistische »Weltanschauung« »gesprochen, gelehrt, gestaltet und erkämpft werden muß«.[513] Die Sänger und Dichter müssten durch die »Kraft der Gestaltung« auf die Welt Einfluss nehmen.[514]

---

511 Hermann Danuser definiert den Begriff »Weltanschauung« in dieser zu differenzierenden Bedeutung. Vgl. Danuser, »Heil'ge deutsche Kunst«? Über den Zusammenhang von Nationalidee und Kunstreligion«, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hrsg. von dems. und Herfried Münkler, Schliengen: Edition Argus 2001, S. 222–241.

512 Vgl. die Begriffe »Land« und »Boden«, in: Vondung, *Deutsche Wege zur Erlösung*.

513 »Wir wissen, daß die Tat, wenn sie wirklich groß ist, nie eine vereinzelte Kraftäußerung, sondern die Darstellung eines tiefen Lebensinstinktes oder eines diesem Leben verbundenen Ideals ist. Und wir wissen weiter, daß eine solche Idee, eine solche Weltanschauung gesprochen, gelehrt, gestaltet und erkämpft werden muß, wenn sie Tat von geschichtlicher Dauer sein will.« »Alfred Rosenberg über unsere kulturelle Verpflichtung«, in: *Die Musik* 32 (1939/40), S. 109f., hier S. 109.

514 »Wir wissen somit, daß eine in das Leben gestellte Schöpfung tiefes Bewußtsein der von ihr betroffenen Menschen werden muß, daß Wort und Schrift, die von ihr melden, nicht nur Chroniken darstellen dürfen, die nach den Ereignissen die großen Taten bloß verzeichnen, sondern daß Sänger und Dichter durch die Kraft der Gestaltung die Antriebe zu ihnen, den Lebenswillen, das Ideal in immer neu beflügelnder Form prägen.« Ebd.

Der Begriff ›Gestaltung‹ erscheint hier in der Bedeutung einer aktiven Teilhabe zunächst bekannt, wie er bereits um 1925 verwendet wurde. Allerdings benannte er nun genaugenommen die ›Gestaltung‹ einer nationalsozialistischen ›Weltanschauung‹ durch den Musiker.[515]

Bezugnehmend auf Rosenbergs Ansprache konkretisiert der nachfolgend zitierte Bericht die Rolle, die das ›Genie‹ bei der Gestaltung der Welt einnehmen sollte. Neben dem Begriff »Weltanschauung« wurde erneut die ›deutsche Seele‹, hier »Volksseele«, beschworen. Anhand des Beispiels Hölderlin bemühte der Autor den Verweis auf das »Genie«, das allein in der Lage dazu sei, auch »in schweren Tagen Kraft [zu geben]«, um sich somit »mutig dem großen Schicksal zu stellen«.

> »Die Volksseele ist eine nicht weiter erklärbare, nur in der Kraft der großen Tat und in der Kunst des Genies auftauchende beispielgebende Wesenheit, welche das Gemüt auch des Alltagsmenschen bewegt und in schweren Tagen auch seiner Seele die Kraft gibt, sich mutig einem großen Schicksal zu stellen. Der kämpfende deutsche Mensch soll diese Kraft aus den vielgestaltigen Werken des deutschen Volkstums ziehen.«[516]

Alfred Rosenberg wird weiter zitiert:

> »Er [der deutsche Musiker] mag, wenn er ganz groß ist, an alles das denken, was in vieltausendjährigem Ringen an Macht und Größe als ein Erbe zu uns herübergekommen ist, das zu verteidigen und zu vergrößern jene Pflicht darstellt, die wir auf unseren Lebensweg mitbekommen haben.«[517]

Zusammenfassen lässt sich somit, dass der Musiker im Nationalsozialismus an der ›Gestaltung‹ der Welt teilhaben sollte, wobei dem ›Genie‹ in der Zuweisung des Begriffs ›Interpretation‹ ein größerer Freiraum zuerkannt wurde. Der Begriff ›Interpretation‹ wurde im Sinne einer subjektiven Ausdeutung nur auf einen auserwählten Kreis von Künstlern angewendet (vgl. Kap. II, 4.2). Aber auch diese als ›begnadet‹ bezeichneten Musiker

---

515 Z. B. in folgendem Beleg: »Der Musiker von heute darf nicht mehr als der Träumer und Außenseiter von ehedem gelten. Er soll mitten in seiner Zeit stehen und an ihrer Gestaltung tätigen Anteil nehmen. Eine wichtige Aufgabe fällt hier der Gruppe des NSD-Studentenbundes zu, die Studierende und Lehrer umfaßt. Sie sorgt für die weltanschauliche Schulung wie für die sportliche Betätigung und führt regelmäßig Arbeitsgemeinschaften durch.« *Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin. Jahresbericht vom 1. April 1938 bis 31. März 1941*, S. 6.

516 »Alfred Rosenberg über unsere kulturelle Verpflichtung«, S. 109.

517 Ebd.

mussten sich dem Werk sowie einem ›Glauben‹ unterordnen, nach welchem es die deutsche Musik als ›Heilsbotschaft‹ zu verbreiten galt. Während von weiter unten in der Hierarchie stehenden Musikern eine ›sorgsame‹ oder ›zuchtvolle‹ ›Ausdeutung‹ verlangt wurde, bildete das auserwählte ›Genie‹ dagegen die Ausnahme.

II. 5 Schreiben jenseits der Zensur

II. 5.1 Gegensätze

In den hier untersuchten Musikberichten finden sich äußerst selten Stimmen, die die nationalistische Zensur zu unterlaufen oder ihr etwas entgegenzusetzen versuchten. Auch eine gemäßigtere Sprache, die von Übertreibung und Heroisierung absah, taucht um 1940 äußerst selten auf. Anhand einiger Beispiele lässt sich jedoch zeigen, dass graduelle Abweichungen bezüglich der sprachlichen und inhaltlichen Zustimmung zum Nationalsozialismus möglich waren. Die übertreibende und heroisierende Sprache, die den Idealen des ›Völkischen‹ und Nationalen und der nationalsozialistischen Rassenlehre diente, wurde in wenigen, inhaltlich und sprachlich gemäßigteren Schriften vermieden bzw. durchbrochen.

Die für diese Studie herangezogenen Berliner Quellen dokumentieren, dass die Entscheidung darüber, welche Künstler der NS-Ästhetik und -Ideologie entsprachen und welche nicht, bzw. die hierbei geltenden Kriterien – vor allem im Bereich der ernsten Musik – nicht immer von vornherein festgeschrieben waren. So verzeichnete z. B. die Zeitschrift *Neues Musikblatt* Igor Strawinsky und Paul Hindemith 1937 noch als zentrale Komponisten der Gegenwart, obwohl diese durch die offizielle Ideologie zu diesem Zeitpunkt längst verfemt worden waren. Ein prominentes Beispiel ist darüber hinaus die Verteidigung Hindemiths 1934 durch den Dirigenten Wilhelm Furtwängler,[518] der aber dennoch als Aushängeschild des nationalsozialistischen Deutschlands benutzt wurde.

Der aus Belgien stammende und in Deutschland tätige Komponist und Musikschriftsteller Robert Oboussier ist in diesem Zusammenhang eine besondere Figur, da er dem Nationalsozialismus nicht direkt zuarbeitete, aber dennoch 1933 bis 1938 in Deutschland publizierte, bis er 1938 – sein Vater war Schweizer – nach Zürich übersiedelte. Oboussier war in Berlin als Korrespondent für die *Frankfurter Zeitung* und seit 1933 als Musikredakteur der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* tätig. Die Durchsicht seiner im Nationalsozialismus erschienenen Artikel lässt erkennen, dass es Spielräume im Grad der Anpassung an die nationalsozialistische Ideologie gab. Die Artikel weisen einen von der nationalsozialistischen Ideologie und Sprache relativ unabhängigen Duktus auf, ja Oboussier opponierte sogar: Er ver-

[518] Vgl. Wilhelm Furtwängler, »Der Fall Hindemith«, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 25.11.1934.

teidigte Hindemiths Symphonie *Mathis der Maler* in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* im März 1934,[519] besprach Komponisten wie Franz Schreker, Felix Mendelssohn Bartholdy sowie Arnold Schönberg und rückte sie positiv in den Fokus. Die Aufführung von Mendelssohns Werken war zwar bis 1936 erlaubt und somit verstieß der Artikel Oboussiers in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* von 1934 nicht gegen die Vorgaben; der Autor unterstrich jedoch die Wertschätzung der Mendelssohnschen Musik, indem er den »minutenlangen Beifall« hervorhob, was in anderen, dem nationalsozialistischen Sprachduktus näherstehenden Texten über Komponisten mit jüdischen Wurzeln nicht der Fall war.[520]

Auch über den jüdischen Musiker Siegfried Ochs, dessen Dirigentenklasse Oboussier Anfang der 1920er-Jahre besucht hatte, schrieb dieser positiv. Gleiches gilt für den wegen seiner Avantgardetendenzen von den Nazis abgelehnten Alban Berg, den Oboussier 1935 mit dem Artikel »Alban Berg gestorben« würdigt.[521] Zu Arnold Schönbergs sechzigstem Geburtstag schrieb er über dessen Relevanz für die weitere Musikentwicklung:

> »Er [Arnold Schönberg] ist nicht Ausgangspunkt heutigen Musizierens, sondern er hat diesem auf seinem Gange einen Aufenthalt bereitet, der für dessen Fortschreiten relevant gewesen ist.«[522]

In Oboussiers Artikeln fehlt des Weiteren die für die nationalsozialistische Sprache typische Emphase mit den entsprechenden Übertreibungen, Superlativ- und Klimaxbildungen. Oboussiers Sprache unterscheidet sich weitreichend von der Sprache, wie sie Joseph Goebbels vorgab und ehrgeizige Akteure wie Fritz Stein überzeugt vertraten. Die Zustimmung zur nationalsozialistischen Ideologie trat bei einigen Autoren stark, bei anderen wiederum kaum zum Vorschein. Musiker und Rezensenten, die während des Nationalsozialismus in Deutschland blieben und weiter publizierten,

---

519 Robert Oboussier, »Uraufführung von Hindemiths ›Symphonie Mathis der Maler‹«, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 13.3.1934, auch in: Robert Oboussier, *Berliner Musik-Chronik 1930–1938. Ausgewählte Rezensionen und Essays,* Zürich: Atlantis, 1969, S. 68–71.

520 »Der minutenlange Beifall nach der Sommernachtstraum-Musik war zugleich eine spontane Huldigung zum Gedächtnis Mendelssohns.« Robert Oboussier. »Zu Mendelssohns 125. Geburtstag«, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 13.2.1934, auch in: ders., *Berliner Musik-Chronik*, S. 67f., hier S. 68.

521 Robert Oboussier, »Alban Berg gestorben«, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung,* 27.12.1935, auch in: ders., *Berliner Musik-Chronik*, S. 101.

522 Robert Oboussier, »Schönberg sechzig Jahre«, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 14.9.1934, auch in: Oboussier, *Berliner Musik-Chronik*, S. 74–76, hier S. 76.

ohne den strikten sprachlichen und inhaltlichen Vorgaben zu folgen, waren jedoch selten oder verließen wie Oboussier 1938 Deutschland.

Autoren, die in Deutschland öffentlich tätig waren, mussten sich mehr oder minder der Zensur fügen und regimekritische Gedanken verschweigen. Dies stellte für all jene ein Dilemma dar, die sich während der Zeit des Nationalsozialismus unpolitisch verhalten und lediglich ihrer Arbeit als Autoren oder Musiker nachgehen wollten. Kurt Sanderling verwies darauf, dass es auch nicht-antisemitische Musiker gab, die sich dennoch bewusst in den Dienst des NS-Regimes stellten. Er beschrieb in seinen Erinnerungen, dass Musiker häufig nicht aus Überzeugung, sondern aus Opportunismus in die Partei eingetreten waren.[523] Interessant ist Sanderlings Selbsteinschätzung hinsichtlich des mangelnden Interesses an der Politik, das so auch auf andere Künstler (»wir«) zugetroffen habe: »Politik, das ist etwas, was unser Leben bestimmt. Das haben wir nicht gewusst. Wir lebten nicht im Elfenbeinturm, sondern in einer Welt der Kunst, es war weitaus interessanter zu wissen, welcher Dirigent wo Chef wurde, als welcher Staatsmann Reichskanzler geworden ist.«[524]

II. 5.2 Der Jüdische Kulturbund

Dem Nationalsozialismus und dessen Mitteln der Zensur stand eine Opposition von jüdischen oder politisch verfolgten Autoren entgegen. Ihre Texte thematisierten allerdings weniger die konkreten Aufführungen als vielmehr die politischen Zuspitzungen, welche die Aufführungsbedingungen betrafen. Die Lage dieser Musiker und Autoren war so prekär geworden, dass für die eigentlichen musikalischen Fragen zur Aufführung häufig wenig Raum blieb.

Zu den Entwicklungen im Nationalsozialismus gehörte die Ghettoisierung, die auch die Aufführungskultur im Kulturbund deutscher Juden betraf und im Jüdischen Kulturbund diskutiert wurde. Für die Nationalsozialisten hatte die Schaffung eines Kulturbundes deutscher Juden den Zweck der Kontrollausübung; Hans Hinkel, der im Juli 1933 auf Anordnung Joseph Goebbels' in das »Reichsministerium für Volksaufklärung und Propagan-

---

523 Kurt Sanderling, in: *»Andere machten Geschichte, ich machte Musik.« Kurt Sanderling, Die Lebensgeschichte des Dirigenten in Gesprächen und Dokumenten*, hrsg. von Ulrich Roloff-Momin, Berlin: Parthas Verlag, ²2012, S. 64.

524 Ebd., S. 77.

da« als »Sonderbeauftragter« für »die Überwachung und Beaufsichtigung der Betätigung aller im deutschen Reichsgebiet lebenden nichtarischen Staatsangehörigen auf künstlerischem und geistigem Gebiet« wechselte, beschrieb 1935 als Grund für die Zulassung der Jüdischen Kulturbünde »neben außenpolitischen Absichten« die »Möglichkeit der Überwachung und Zusammendrängung des geistig-künstlerischen Judentums in einer Organisation«.[525]

Die Mitglieder des Jüdischen Kulturbundes äußerten folglich, dass der Kulturbund einen verordneten ›Ghetto-Charakter‹ besitzt. Die Mitgliedschaft war auf Juden beschränkt, Anzeigen durften ausschließlich in der jüdischen Presse erscheinen und Karten nicht öffentlich verkauft werden.[526] Mit dem Begriff ›Ghetto‹ bezeichneten die Mitglieder des Kulturbundes die Einschränkung der Aufführungen und der Musiker auf einen vorgegebenen, begrenzten Ort. Vom Aufführungsverbot, das die jüdischen Musiker in Deutschland nach dem »Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« vom April 1933 betraf, waren nur Musikgruppen ausgenommen, die »intern« aufführten, wie das Orchester des Jüdischen Kulturbundes.[527] Der preußische Theaterausschuss musste die Veranstaltungen und Programme genehmigen und die Gestapo überwachte die Aktivitäten.[528] Den Ghettocharakter realisierte der Mitbegründer des Bundes Julius Bab bereits im Juni 1933, also vor dessen eigentlicher Gründung:

> »Es bleibt doch eine bittere Sache, ein Ghetto-Unternehmen, das wir freilich so gut machen wollen, dass sich die Deutschen schämen müssen.«[529]

Hingegen lesen wir im Gründungsdokument des Kulturbundes:

---

[525] »Maßgebend waren hierfür [für die Zulassung der ›Jüdischen Kulturbünde‹] neben außenpolitischen Absichten die einfachere Möglichkeit der Überwachung und die Zusammendrängung des geistig-künstlerischen Judentums in einer Organisation.« Brief Hinkels vom 28.5.1935, zit. in: Bergmeier u. a. (Hrsg.), *Vorbei… Anthologie des jüdischen Musiklebens in Berlin 1933–1938,* S. 80–84, hier S. 84.

[526] Vgl. Traber, *Stimmen der Großstadt*, S. 137–181, hier S. 140.

[527] NS-Zensoren verboten ab 1935 jedoch die Aufführung einiger »besonders deutscher« Werke. 1937 wurde Beethoven, 1938 Mozart verboten. Vgl. Bergmeier u. a. (Hrsg.), *Vorbei… Anthologie des jüdischen Musiklebens in Berlin 1933–1938,* S. 80.

[528] Vgl. ebd., S. 4.

[529] Julius Bab in einem Brief an Fritz Wisten vom 9. Juni 1933, in: ebd., S. 58.

»Die Veranstaltungen, in denen Juden für Juden Schauspiel und Oper, Musik und bildende Kunst und Vorträge bringen wollen, sie werden doch nicht die Wiederkehr eines Ghettos bedeuten, in dem jüdisches Wesen sich vor der Lebensgemeinschaft seiner deutschen Heimat und großen Welt absperrt.«[530]

Diese Frage, ob der Kulturbund eine Insel des Möglichen war oder die Ausgrenzung, Überwachung und Zusammendrängung der Juden bedeutete, wie sie die Nationalsozialisten im Sinn hatten, führte zu Auseinandersetzungen. Der Dirigent Kurt Sanderling, der ab 1933 im Jüdischen Kulturbund Künstler in Konzerten begleitete,[531] beschrieb die Anfangsjahre des Kulturbundes im Sinne der Motivation, bestärkt zu »Überwintern«, da das Ausmaß des Nationalsozialismus nicht absehbar gewesen sei.[532]

Aber auch Sanderling, der als grundlegende Empfindung der damaligen Mitglieder die Dankbarkeit darüber benannte, ihren Beruf überhaupt, »wenn auch unter unwürdigen Umständen«, weiterführen zu können, verwies auf die Einkesselung und gebrauchte den Begriff »Ghetto« in diesem Zusammenhang:

»Das Gefühl von Getto hatten, glaube ich, alle mit Recht«.[533]

Sanderling verwies aber gleich im Anschluss auf die Kehrseite der Betrachtung:

»Er [der Kulturbund] war für alle ein Stück Heimat, wo man sozusagen gefahrlos über die Straße gehen konnte, um diese Metapher zu gebrauchen.«[534]

---

530 Vgl. das Gründungsdokument des jüdischen Kulturbunds, in: ebd., S. 64.

531 Vgl. Roloff-Momin (Hrsg.), *»Andere machten Geschichte, ich machte Musik.« Kurt Sanderling*, S. 72–79.

532 »Insofern war auch der Jüdische Kulturbund, indem ich war, im Grunde genommen ein Institut zum Überwintern, den Winter musste man überstehen. Irgendwann wird es sich schon totlaufen.« Vgl. ebd., S. 64.

533 »Das Gefühl von Getto hatten, glaube ich, alle mit Recht, aber durchaus auch das Gefühl von Dankbarkeit, dass man das überhaupt noch machen kann. Aber alle Versuche, es hochzustilisiern als Tempel der Kunst, das ist, glaube ich, nicht ganz richtig; es ist doch vor allem als wunderbare Möglichkeit empfunden worden, seinen Beruf, wenn auch unter unwürdigen Umständen, so doch irgendwie weiterzuführen und zu überwintern, zu warten, bis es auch mal wieder anders kommt, wobei ich eben nur die guten Jahre, nur die leichten Jahre des Kulturbundes erlebt habe.« Ebd., S. 74.

534 »Der Kulturbund war der einzige Ort auf der Welt, wo man sagen konnte: Hier bin ich Mensch, hier darf ich sein. Nirgends sonst in der Welt, in der deutschen Welt, konnte man das

Einige Künstler brachten sich angesichts der zunehmenden Verschärfung der Situation in Folge der Nazigesetzgebung in Sicherheit.[535] In der Zeit um die Pogromnacht Anfang November 1938 wurden etwa 30.000 Juden aus Berlin deportiert. Im Dezember 1938 wurde der »Reichsverband der Jüdischen Kulturbünde in Deutschland« aufgelöst, ausgenommen der Berliner Kulturbund, der in »Jüdischer Kulturbund in Deutschland e.V.« umbenannt wurde. Ab 1939/40 waren nur noch wenige Mitglieder im Chor und Orchester des Kulturbundes vertreten, sie mussten sich ab Oktober 1939 zur Zwangsarbeit melden.[536] Der Jüdische Kulturbund wurde in Deutschland im September 1941 verboten, die Mitarbeiter verhaftet. Der Mitbegründer des Kulturbundes Kurt Singer starb im Februar 1944 in Theresienstadt.[537]

Anhand der musikalischen Schriften der Mitglieder im Kulturbund kann die andere Seite des Schreibens über musikalische Aufführungen, jenseits der nationalsozialistischen Zensur, beschrieben werden. Die Musikwissenschaftlerin Anneliese Landau setzte sich z. B. für die Stärkung einer jüdischen Musik ein.[538]

Über die desolate Lage der jüdischen Musiker im Nationalsozialismus urteilt sie nach 1935:

> »Jeder Musiker und jeder Sprechende, der sich in einem jüdischen Kreise zum Thema eines Abends ›Unsere Gegenwart‹ wählt, begeht auf grausame Art Selbst-

---

sagen. Insofern war es schon, trotz aller räumlichen und materiellen Beschränktheit, ein Zuhause. Er war für alle ein Stück Heimat, wo man sozusagen gefahrlos über die Straße gehen konnte, um diese Metapher zu gebrauchen.« Ebd., S. 75.

535 Vgl. Bergmeier u. a. (Hrsg.), *Vorbei… Anthologie des jüdischen Musiklebens in Berlin 1933–1938*, S. 102.

536 Vgl. ebd., S. 108ff.

537 Vgl. ebd., S. 116.

538 Sie thematisierte bereits früh den Antisemitismus nach 1933. Bereits 1933 lesen wir in einem ihrer Manuskripte: »Seit einigen Monaten haben sich die Worte: Rasse, völkisch, nationale Eigenart in allen Dingen, die wir beginnen, ein primäres Monopolrecht angeeignet.« Anneliese Landau, »Völker singen« [1933], Manuskript, Akademie der Künste (Berlin), Anneliese-Landau-Archiv Dokument Nr. 4. Vgl. hierzu auch: Till H. Lorenz, *Von der »jüdischen Renaissance« ins Exil. Der Lebensweg Anneliese Landaus bis 1939 und ihr Begriff einer »jüdischen Musik«*, Neumünster: Bockel, 2009 (Musik im »Dritten Reich« und im Exil, Bd. 14).

> mord. […] Und trotzdem! Gerade wir Juden müssen immer wieder von Neuem beweisen, dass wir uns nicht fürchten!«[539]

Künstler und Musiker sollen »sich nicht fürchten« – beklemmender kann Musikausübung kaum geschildert werden. Die Aufgabe des Jüdischen Kulturbundes sei jedoch, so Landau, die »Vermittlung jüdischer Musik«,[540] wie sie in der Publikation des Jüdischen Kulturbundes 1937 darlegte:

> »Aber wichtiger als all dies ist die andere erzieherische Aufgabe, die speziell uns gestellt ist: Vermittlung des Werkes jüdischer Musiker. ›Vermittlung‹, denn unsere Aufgabe ist nichts anderes als ein vermitteln zwischen dem Komponisten und seinen Zuhörern. Kein Urteilen, kein Zensieren, lediglich ein Bekanntmachen, damit wir Zuhörer wissen: dies und das ist für uns geschrieben worden, und damit die Komponisten wissen: hier ist unser Forum, unser Echo.«[541]

In verschiedenen Dokumenten, die sich der nationalsozialistischen Zensur entzogen, wurden die Einschränkungen, der sich jüdische Aufführende zu stellen hatten, thematisiert. Hans Heinz Stuckenschmidt schrieb in seinem Artikel »Under the Swastika« in der New Yorker Zeitschrift *Modern Music* im Winter 1933 über die Situation der jüdischen Musiker:

> »As to the race problem, it is now apparent that even in music the influence of Jewish artists has been reduced to a minimum.«[542]

Stuckenschmidt beschrieb den kulturellen Verfall im Dritten Reich, der bedingt war durch die Entlassung bedeutender Komponisten und Musiker wie u. a. Anfang der 1930er-Jahre Franz Schreker.[543]

---

539 Anneliese Landau, »Jüdische Musiker IV: Unsere Gegenwart‹, für den 8. und 15. März. Jüdischer Kulturbund« [nach 1935], Akademie der Künste (Berlin), Anneliese-Landau-Archiv Dokument Nr. 527.

540 Neben vergangenen Werken verstand Landau unter jüdischer Musik vor allem die aus Palästina stammende synagogale Musik, also vorrangig Chorwerke sowie die Pflege geistlicher Musik außerhalb der Synagoge. Landau nannte u. a. Rosy Geiger-Kullmann, Heinrich Schalit, James Rothstein, Erich Walther Sternberg, Jakob Schönberg und Bernhard Sekles als Exponenten derselben. Vgl. ebd.

541 Anneliese Landau, »Vermittlung der Werke jüdischer Musiker‹, Zeitschriftenseite, Publ. Jüdischer Kulturbund« [vermutlich 1937], Akademie der Künste (Berlin), Anneliese-Landau-Archiv Dokument Nr. 474.

542 Hans Heinz Stuckenschmidt, »Under the Swastika« [1933], in: *Hans Heinz Stuckenschmidt. Der Deutsche im Konzertsaal*, hrsg. von Werner Grünzweig und Christiane Niklew, Hofheim: Wolke, 2010 (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts, Bd. 10), S. 59–61, hier S. 59.

II. 6 Fazit Fallstudie II

Um 1940 blieben zwar dieselben Termini bedeutend, die bereits um 1925 zur Anwendung kamen, z. B. die Begriffe ›Interpretation‹, ›Vortrag‹ oder ›Musizieren‹, jedoch unterlagen diese nun einer sprachlichen Normierung, die eine für die 1920er-Jahre typische Vielfalt der Bedeutungsebenen aufhob. Der Verlust der Bedeutungsvielfalt der hier untersuchten Begriffe geschah zugunsten einer Normierung der Begriffe auf Bedeutungsebenen, wie sie den nationalsozialistischen Idealen in der Aufführung entsprachen. Diese Normierung erfolgte weniger explizit, sondern vielmehr indem die Musiker der Avantgarde und Reformer innerhalb der Umstrukturierungen der Hochschule sowie der Konzerthäuser und Orchester nach 1933 mit Berufsverboten belegt und vertrieben worden waren. Entsprechend der neuen Gesetzeslage griff nun die Zensur vehement in die Berichterstattung über musikalische Aufführungen ein.

Die Kriegspropaganda nahm einen signifikanten Einfluss auf die Konzertberichte und auf die aufführungsbezogenen Begriffe. Das diesbezügliche Vokabular diente nicht nur dazu, die eigene Kulturpolitik zu stärken, sondern wies darüber hinaus auf nationale und kulturelle Expansionsvorstellungen. Es kam zu einer entsprechenden Neubesetzung der Begriffe. Zu beobachten ist hierbei, dass die aufführungsbezogene Terminologie häufig durch beigefügte militärische Attribute eingefärbt wurde. Diese ideologische Vermengung von Kunst und Krieg führte zu aufführungsbezogenen Typisierungen, wie ›kämpferisch‹, ›sieghaft‹ oder ›triumphal‹.

Eine massive Indoktrination, die den einzelnen Künstler vollständig dem nationalsozialistischen Ideal unterzuordnen suchte und in diesem Sinne auch auf dessen Freizeit zurückzugreifen beanspruchte, zeugt von einer totalitären Dynamik der Kunst- und Kulturpolitik durch die zuständigen staatlichen Organisationen, etwa durch die Organisation »Kraft durch Freude« (»KdF«), die sowohl die professionelle wie auch die Laien-Musikausübung zu beherrschen versuchten. Die Sprache orientierte sich an der Herrschaftsideologie, wie sie in der Hierarchisierung der Musikgruppen durch die Organisation »KdF« vertreten wurde. Begriffe wie ›Musizieren‹ oder ›Zusammenspiel‹ sowie die Bestimmung einer ›Leistung‹ oder ›Ge-

---

543 »Über Franz Schreker« [1938], in: *Hans Heinz Stuckenschmidt. Der Deutsche im Konzertsaal*, hrsg. von Werner Grünzweig und Christiane Niklew, Hofheim: Wolke, 2010 (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts, Bd. 10), S. 74.

meinschaftsleistung‹ verwiesen auf die Zusammengehörigkeit einer Gruppe, die, entsprechend den nationalsozialistischen Vorstellungen, gemeinsam nach außen agierte. Der Einzelne trat zurück hinter das Ganze. Wie bei den Begriffen ›zuchtvoll‹ oder ›diszipliniert‹ wurden hiermit allgemein propagierte nationalsozialistische Tugenden auf das Musikmachen übertragen, die Sprache der Aufführungsbeschreibung entsprach auch hier – wie für alle anderen Lebensbereiche verbindlich genormt – genau den Grundsätzen der nationalsozialistischen Ideologie.

Bei den Auslandsauftritten der Berliner Orchester verschob sich der Fokus in der Berichterstattung weg von ästhetischen Fragestellungen und zugunsten der Beschreibung des Musikereignisses selbst, so dass durch Begriffe wie ›Erfolg‹ oder ›Beifallsturm‹ oder durch Emphasen in der Beschreibung des Zuhörer-›Erlebnisses‹ die Konzertsituation, u. a. das Verhalten im Konzertsaal, in den Mittelpunkt gerückt wurde. Diese Überhöhungen in der Darstellung von Erfolg und nicht enden wollendem Beifall dienten in Verbindung mit einem dramatischen Textaufbau und einer sehr bildhaften Sprache dazu, den Leser emotional einzunehmen, so z. B. indem formuliert wurde, dass ein ›Beifallsturm‹ den Dirigenten ›umbraust‹. Die passive Formulierung, wie »ein Konzert wird erfolgreich dargeboten«, diente zudem als gängiges Stilmittel, um die Wirkung und die Publikumsreaktion, die nun zentrale, standardisierte Gesichtspunkte der Kritik darstellten, hervorzuheben.

Eine Kontinuität der Termini zeigt sich u. a. dort, wo der Begriff ›Interpretation‹ zunächst zwei seiner bekannten Bestimmungen beibehielt, wie sie in *Hugo Riemanns Musiklexikon* von 1929 gelistet waren: erstens die Einbringung der Subjektivität des Musikers und zweitens die Annäherung an die Notenvorlage. Eine an der Notenvorlage orientierte Umsetzung innerhalb der Elemente Agogik, Dynamik, Tempo und Phrasierung betraf sowohl den Begriff ›Interpretation‹ als auch den Begriff ›Vortrag‹. Beide Begriffe wurden nun aber verstärkt mit Werktreue konnotiert. Hier wurde – wie bereits bei Pfitzner um 1925 – die Hinwendung zur Intention des Komponisten über das eigenständigere künstlerische Gestalten des Musikers gestellt sowie eine Selbstdarstellung des Musikers auf der Bühne abgelehnt. Die Aufgabe des Künstlers als ›Mittler‹ stand im Vordergrund. Die Situation des ›Vortrags‹ implizierte zudem, dass der einzelne Musiker hinter den Anlass des Konzertes oder die Werkzusammenstellung zurücktrat, wobei letzteres auch durch den häufig verwendeten Begriff ›Vortragsfolge‹ betont wurde. Sowohl der Begriff ›Vortrag‹ als auch ›Vortragsfolge‹ lenkten die Aufmerksamkeit auf die Wahl der Inhalte und ihre Funktionalität im Zusammenhang des Deutsch-Nationalen. Auch wurde

der Begriff ›Vortrag‹ hierbei zu Gunsten der Suggestion der nationalsozialistischen Gesellschaftsordnung gedehnt. Der Vortragende hatte hier ausschließlich seine ›Pflicht‹ zu erfüllen, wo die nationalsozialistische Idee einer Überlegenheit ›deutscher Musik‹ an die Treue gegenüber den deutschen Meistern gekoppelt war.

Eine Sonderstellung hinsichtlich einer subjektiven ›Interpretation‹ oblag dem ›Genie‹. Nur einigen wenigen ausgesuchten Musikern, die besonders herausragende Leistungen zeigten, wurde Subjektivität und subjektive ›Interpretation‹ zuerkannt. Einerseits besaßen diese Musiker tatsächlich außergewöhnliche Talente, andererseits stilisierte sie die nationalsozialistische Presse darüber hinaus für den Zweck der Heldenverehrung. Nur dem musikalisch besonders talentierten Interpreten, der sich zudem ›deutschen‹ Werken zuwandte und diese mit besonderem Publikumserfolg im Ausland aufführte, wurde die ›Interpretation‹ zuerkannt. In diesem Sinne tauchen die Formulierung ›subjektive Art‹ oder der Begriff ›Intuition‹ in Bezug auf Wilhelm Furtwänglers Tätigkeit als Dirigent auf. Einige herausragende Künstler wurden hierbei auch als ›begnadet‹ tituliert, während die Berichte ihre ›Interpretation‹ im Zuge der Idee einer deutschen Musik als ›Heilsbotschaft‹ stilisierten.

Sowie in der Musik für das Konzerthaus als auch in der Volkskunst bildeten nun die Begriffe ›völkisch‹, ›Volkstum‹, ›Rasse‹ sowie ›deutsche Seele‹, ›deutscher Geist‹ oder ›deutsche Weltanschauung‹ wichtige vereinheitlichende Motive der NS-Ideologie. Es zeigt sich, dass auch das Konzerthaus im engeren Sinne hinsichtlich der nationalen und rassistischen Tendenz, wie sie insgesamt mit der Auswahl von Künstlern bzw. der Diffamierung jüdischer oder oppositioneller Musik stattfand, dominierte. Zwar gehörten die Begriffe ›Seele‹ und ›Geist‹ – in Bezug auf ein gefühlhaftes ›Interpretieren‹ – bereits um 1925 in den Kontext des Begriffs ›Interpretation‹. Die Begriffe ›deutsche Seele‹, ›deutscher Geist‹ und ›deutsche Weltanschauung‹ waren jedoch im nationalsozialistischen Modell von einer weiterreichenden Bedeutung. Diese erfuhr ihre Zuspitzung z. B. im neuen ›Glauben‹ und deutete auch auf die kulturelle Expansion im Kontext des Krieges hin, in dem die ›Weltanschauung‹ von Musikern ›gestaltet‹ und ›erkämpft‹ werden sollte.

Die Berichterstattung über musikalische Aufführung, die sich nicht an der nationalsozialistischen Vorstellung orientierte, war dadurch gekennzeichnet, dass sie den Schrecken und den Verfall, die die Berliner Musiklandschaft nach 1933 trafen, dokumentierte. Die Suche nach Möglichkeiten, überhaupt öffentlich zu musizieren, die Auseinandersetzung mit Emigra-

tion und ›Ghettoisierung‹ sowie die Vertreibung von den Arbeitsstätten und Bühnen zwang die betroffenen Musiker dazu, über existentielle Fragen nachzudenken. In diesem Zusammenhang verfasste Texte reflektierten die Situation der Einengung und Verfolgung, wenn etwa der Begriff ›Ghetto‹ für die Aufführungsstätte Jüdischer Kulturbund gewählt wurde. Die aufführungsbezogenen Begriffe spiegeln die extreme Situation wider.

III. Berlin um 1975

III. 1 Einleitung

III. 1.1 Die kulturelle Blüte einer geteilten Stadt

Berlin um 1975 war eine Stadt, die internationale Künstler anzog, und das obwohl – oder gerade weil – sie die gegenseitige Abgrenzung zwischen dem Ost- und Westteil in politischer und kultureller Hinsicht prägte. Der Mauerbau, der im August 1961 begann, hatte die gegenseitigen politischen und kulturpolitischen Grenzziehungen der beiden Teile endgültig besiegelt. Trotz einer phasenweisen Entspannungspolitik des Westens unter der Regierung Willi Brandts, die sich in der Anerkennung der Ostverträge Anfang der 1970er-Jahre artikulierte, blieben Abschottung und gegenseitige Polemik vorherrschend. Die DDR grenzte sich mit der Parole des »Antifaschismus« vom Westen ab, im Westen stand dieser Abgrenzung das Modell des Wirtschaftswunders gegenüber.[544] Der Chronotopos Berlin um 1975 als dritte Fallstudie dieser Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, ob sich die politische Abgrenzung auch in einer begrifflichen Abgrenzung bei der Beschreibung musikalischer Aufführungen widerspiegelte oder ob die begrifflichen Gemeinsamkeiten in den Dokumenten Ost- und Westberlins überwiegen.

Blicken wir einleitend zunächst auf das Musikleben im Ostteil der Stadt, der nicht nur militärisch und politisch, sondern auch kulturell mit dem sowjetischen Sektor strukturiert war: Verschiedene Veranstaltungen boten die Möglichkeit, sich sowohl innerhalb der DDR als auch international zu vernetzen. Die Internationalität zahlreicher Aufführungsforen war vorrangig durch die intensiven Beziehungen zu den sozialistischen Partnerländern gegeben. Ein gutes Beispiel ist die Berliner Musik-Biennale, die seit 1967 stattfand und sich in einem zehntägigen Programm sowohl der zeitgenössischen Instrumentalmusik als auch dem zeitgenössischen Musiktheater widmete.[545] An den sich mit der Musik-Biennale abwechselnden DDR-Musiktagen wurden Werke von ostdeutschen Komponisten aufgeführt.[546]

---

544 Vgl. Ulrich Herbert, *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*, 2014, S. 747f.

545 Vgl. Horst Seeger und Ulrich Bökel, *Musikstadt Berlin*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1974, S. 117; sowie: Allihn, *Berlin: historische Stationen des Musiklebens,* S. 59.

546 Vgl. »DDR-Musiktage«, in: *Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik 1945–1976*, hrsg. von Heinz Alfred Brockhaus und Konrad Niemann, Berlin: Verlag Neue Musik, 1979

Musikern aus der DDR und Musikern, die aus kommunistischen Ländern anreisten, standen in Ostberlin verschiedene Kulturstätten zur Verfügung. Neben historischen Aufführungsorten im Zentrum wie dem Schauspielhaus am Gendarmenmarkt (heute: Konzerthaus) und der Staatsoper Unter den Linden waren Mitte der 1970er-Jahre neue hinzugekommen, so z. B. das »Theater im Palast« im Palast der Republik, in dem das Parlament der DDR tagte. Das Gebäude bot im Foyer Raum für Kammer- und Unterhaltungsmusik. Im großen Saal, der über mehrere tausend Plätze verfügte, fanden Konzerte der Berliner Festtage, der Musik-Biennale und der DDR-Musiktage statt.[547]

Auch prägten zahlreiche Orchester, die eine lange, vor die Zeit der deutschen Teilung reichende Tradition hatten, das Musikleben des Ostteils der Stadt. Dazu zählte zum Beispiel das Berliner Symphonieorchester (BSO), das neben den offiziellen Konzertstätten auch den Schlüterhof im Museum für Deutsche Geschichte in der Straße Unter den Linden für Sommerkonzerte nutzte. Das Orchester bereiste neben Ungarn, der ČSSR sowie der UdSSR u. a. auch Frankreich, Italien und die Bundesrepublik. Zu den Kammermusikvereinigungen des BSO gehörten das Berliner Oktett, das Bläserquintett des BSO und das Niedermayr-Quartett. Das Berliner Kammersextett widmete sich der barocken Musik.[548]

Das Rundfunk-Sinfonieorchester, das bereits seit 1923 existierte und unter der Leitung von Heinz Rögner ab 1973 in der DDR und in den Ländern des Ostblocks, aber auch in Westdeutschland, England und Japan auftrat,[549] legte den Fokus auf zeitgenössische Musik der DDR, die vom Rundfunk gefördert wurde.[550] Hier kamen nun auch Kompositionen der in den 1960er-Jahren aufkommenden Generation,[551] die ihren Lehrern Hanns Eisler, Paul Dessau und Wagner-Régeny nachfolgte, zur Auffüh-

---

(Sammelbände zur Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik, Bd. 5), S. 339 bis 340, hier S. 339.

547 Vgl. u. a. »Neue Konzertsäle und Einrichtungen«, in: ebd., S. 340.

548 Vgl. Kapitel »Grundlagen unserer sozialistischen Musikkultur«, in: Seeger und Bökel (Hrsg.), *Musikstadt Berlin*, S. 161–163.

549 Vgl. Matthias Meyer, »Dirigentenporträt«, in: Bard und Meyer (Hrsg.), *Rundfunk Sinfonieorchester Berlin 1923–1998,* S. 107–110; sowie Silke Uhlig, »Reisen einst und jetzt«, in: ebd., S. 96–115, hier S. 113.

550 Vgl. Dieter Boeck, »Im Auge des Sturms«, in: ebd., S. 104.

551 Vgl. zum Begriff ›mittlere Generation‹: Noeske, *Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR*, S. 34–38.

rung. Möglichkeiten der Aufführung ihrer Werke hatte es zuvor eher selten gegeben,[552] meist nur zu Sonderveranstaltungen wie den Konzerten der Akademie der Künste oder der von Siegfried Matthus an der Berliner Komischen Oper geleiteten Reihe »Kammermusik im Gespräch«.[553] Auch die in der Staatsoper veranstaltete Reihe »Neues im Apollosaal« präsentierte nun die neuen Stücke dieser Generation.[554]

Neue kompositorische Ansätze prägten die Werke der jungen Komponistengeneration: Jazz und Beat wurden einbezogen[555] oder es entstanden Werke mit elektronischen Anteilen.[556] Musiker der neuen Kammermusik suchten die Annäherung an den Westen.[557] Dass es um 1975 in Ostberlin neben einer vorrangig traditionellen Musikkultur Musiker gab, die sich der zeitgenössischen, experimentellen Musik widmeten und hierbei auch den ungern gesehenen Einfluss der westlichen Avantgarde nicht scheuten, ist von besonderem Interesse für die vorliegende begriffsgeschichtliche

---

552 Vgl. Frank Schneider, »Kommentar«, in: Dibelus und ders. (Hrsg.), *Neue Musik im geteilten Deutschland*, Bd. 2, S. 224–225.

553 Vgl. ebd., S. 346.

554 Wie z. B. Paul-Heinz Dittrichs *Aktion-Reaktion* für Oboe, Tonband und Synthesizer. Vgl. Paul-Heinz Dittrich, »›Aktion-Reaktion‹ für Oboe, Tonband und Synthesizer«, Programmhefttext, in: Programmheft vom 10. Oktober 1975 der Konzertreihe *Neues im Apollo-Saal* zum 11. Konzert *Kontraste mit Oboe,* Teilnachdruck in: *DSNM*, Bd. 3, S. 272.

555 Wie z. B. in Schenkers *Electrization* für Jazzgruppe und Orchester von 1975.

556 Beispielsweise in Zusammenarbeit mit dem Rundfunk der DDR, dem Experimentalstudio für elektronische Musik beim Polnischen Rundfunk in Warschau und dem Experimentalstudio des tschechoslowakischen Rundfunks in Bratislava Katzers *Bevor Ariadne kommt* von 1976 in Bratislava. Vgl. Dittrich, »›Aktion-Reaktion‹ für Oboe, Tonband und Synthesizer«, Programmhefttext, S. 272. Das Stück ist ein Beispiel der gegenseitigen Wahrnehmung von musikalischen Werken in Ost und West: Es gewann bei einem Wettbewerb im französischen Bourges einen Preis, woraufhin Katzer dort 1977 sein *Stille, doch manchmal spürest du noch einen Hauch* produzierte. Vgl. Frank Schneider, *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR*, Leipzig: Reclam, 1979, S. 119f.

557 Vgl. Schneider, »Kommentar«, in: *DSNM*, Bd. 2, S. 89–92, hier S. 90 und S. 406–424. Friedrich Goldmann setzte sich z. B. in den 1970er-Jahren in seiner Erarbeitung des ›Postserialismus‹ mit den Werken von Henri Pousseur und Pierre Boulez auseinander. Vgl. Schneider, *Momentaufnahme*, S. 89–91. Auch beschäftigte er sich mit den Werken Luigi Nonos, der seit 1966 »korrespondierendes Mitglied« in der Ostberliner Akademie der Künste war und als Marxist in der DDR auch staatliche Anerkennung erfahren hatte. Vgl. Nina Noeske, »Ein Streifzug durch die Akademie-Diskurse der 70er und 80er Jahre«, in: *Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates*, hrsg. von Matthias Tischer, Berlin: Ernst Kuhn, 2005, S. 127–151.

Studie, in der Ost- und Westberliner Dokumente verglichen werden sollen (vgl. Kap. III, 3).

Bereits Ende der 1960er-Jahre gründeten sich zahlreiche Ensembles für zeitgenössische Musik und einzelne Verlage wandten sich nun auch den jüngeren Komponisten zu. Als Berliner Ensemble, das sich speziell der Neue Musik widmete, entstand z. B. 1967 die Bläservereinigung Berlin, die sich aus fünf Bläsern und einem Pianisten zusammensetzte. In den 1970er-Jahren präsentierte sich dieses Ensemble, das durch den Verlag VEB Edition Peters, den Berliner Magistrat und das Ministerium für Kultur finanziell unterstützt wurde, auch international, u. a. mit Auftritten in der UdSSR, der ČSSR, Kuba, Frankreich und der Bundesrepublik.[558]

Die Hauptstadt der DDR zog aber auch Musiker Neuer Musik aus anderen Städten zu regelmäßigen Gastauftritten an, beispielsweise die 1970 vom Oboisten Burkhard Glaetzner und dem Posaunisten und Komponisten Friedrich Schenker gegründete Gruppe Neue Musik »Hanns Eisler« aus Leipzig. Eine selbständige Formation innerhalb dieses Ensembles bildete seit 1968 das Kammertrio Aulos. Der Schwerpunkt von Aulos wie auch der Gruppe Neue Musik »Hanns Eisler« lag auf der neuen instrumentalen Kammermusik der DDR.[559]

Während sich einige Musiker der experimentellen Musik und den Entwicklungen der westlichen Avantgarde zuwandten, blieben dennoch die strikten Vorgaben der Einheitspartei in der DDR für Künstler richtungsweisend.[560] Linientreue ostdeutsche Musikwissenschaftler lehnten – entgegen der Tendenzen in der experimentellen Kammermusik – die westliche Avantgarde konsequent ab. Was 1964 auf der kulturpolitischen Konferenz in Bitterfeld artikuliert worden war, erfuhr nun eine erneute Bekräftigung: Experimente und Serialismus in der Musik wurden verurteilt und Musiker, die sich diesen Tendenzen zuwandten, wie die Gruppe Neue Musik »Hanns Eisler«, gerieten in die Kritik.[561] Kulturpolitische Richtlinien, wie

---

[558] Schneider, *Momentaufnahme,* S. 283f.

[559] Auftragswerke entstanden, wie für das Trio z. B. 1972 Reiner Bredemeyers *Serenade 3 (für H. E.)* oder 1977 Friedrich Goldmanns *Konzert für Posaune und drei Instrumentalgruppen*. Vgl. Frank Schneider, »Die Gruppe Neue Musik ›Hanns Eisler‹«, in: *Musik und Gesellschaft* 28 (1978), S. 422–425, vgl. auch ders., »Interpreten neuer Musik (1): Gruppe Neue Musik ›Hanns Eisler‹«, in: ders., *Momentaufnahme,* S. 198–204.

[560] Vgl. *DSNM*, Bd. 3, S. 439f.

[561] Irmgard Jungmann, *Kalter Krieg in der Musik. Eine Geschichte deutsch-deutscher Musikideologien*, Köln u. a.: Böhlau, 2011 (KlangZeiten, Bd. 9). Sowie vgl. Dibelius und Schneider, in: *DSNM*, Bd. 1, 1993, S. 154, sowie: Bd. 2, S. 406–424. Vgl. hierzu auch: Stöck, *Musiktheater in der DDR*,

sie im »XI. Plenum des Zentralkomitees der SED« im Dezember 1965 artikuliert worden waren, behielten somit in den 1970er-Jahren weiterhin ihre Gültigkeit. In dieser Zeit wurden Schriftsteller, Filmleute und namentlich zum ersten Mal der Liedermacher Wolf Biermann, wie Frank Schneider später festhielt, »wegen eines falschen, korrumpierten, man kann sagen demoralisierenden Sozialismusbildes« öffentlich kritisiert.[562] Biermann wurde 1976 wegen seiner kritischen Lieder ausgebürgert, was zeigt, dass die Staatsführung direkte Kritik am Regime weiterhin nicht duldete.[563]

Im Zentrum der Fallstudie III steht, wie dies auf alle drei Studien zutrifft, die begriffliche Auswertung der Dokumente zur musikalischen Aufführung. Historiografische Gegebenheiten, wie sie hier einleitend beschrieben wurden, dienen dabei der Einordnung in den Kontext, sind jedoch nicht von vorrangigem Interesse. Die sprachlichen Unterschiede der Lager können anhand von allgemeineren Erkenntnissen zu musikgeschichtlichen Gegebenheiten näher eingeordnet werden. Da im Zentrum dieser dritten Fallstudie der Vergleich von West- mit Ostberliner Dokumenten steht, sind die gegenseitigen Annäherungen und Abschottungen von besonderem Interesse für die Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung. Texte, wie sie z. B. in der Ostberliner Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* erschienen, artikulierten vor allem die Abgrenzung gegenüber Experimenten und Einflüssen der westlichen Avantgarde. Demgegenüber steht die Tendenz einer gegenseitigen Wahrnehmung, von der die Rezeption der westlichen Avantgarde durch einige Musiker in Ostberlin zeugt.[564] Die Begriffe zur Rezeption der neuen Kammermusik (vgl. die Analyse in Kap. III, 3) können hier mit den Begriffen, die zur Abgrenzung dienten, und mit Begriffen zur Beschreibung der vorwiegend traditionellen Aufführungskultur (vgl. Kap. III, 2) verglichen werden.

Der Westteil der Stadt, der mit dem amerikanischen, britischen und französischen Sektor strukturiert war, stellte trotz seiner Insellage einen starken

---

S. 81–85. Sowie: Christiane Sporn, *Musik unter politischen Vorzeichen. Parteiherrschaft und Instrumentalmusik in der DDR seit dem Mauerbau. Werk- und Kontextanalysen*, Saarbrücken: Pfau, 2007, S. 227–247, hier S. 227.

562 Vgl. *DSNM*, Bd. 2, S. 306.

563 Vgl. hierzu auch Wolf Biermann»Ausbürgerung«, in: *Die Ausbürgerung. Anfang vom Ende der DDR*, hrsg. von Fritz Pleitgen, München: Ullstein, 2001, S. 25–74.

564 So führte beispielsweise Aulos das Klavierkonzert von John Cage auf und im Apollo-Saal wurden Karlheinz Stockhausens Werke *Hymnen* und *Prozession* gespielt. Vgl. Hans Heinrich Raab, »Musikhochschulen zu Gast im Apollo-Saal«, in: *Musik und Gesellschaft* 28 (1978), S. 631, Teilnachdruck in: *DSNM*, Bd. 3, S. 280f.

kulturellen Magnet dar. Hier garantierten u. a. die Berliner Philharmoniker unter ihrem Chefdirigenten Herbert von Karajan ein hohes Niveau, das sie vor allem auch durch zahlreiche Auslandsreisen, u. a. in die USA, international bekannt machte.[565] Mitte der 1970er-Jahre spielte das Orchester zusätzlich zu seinen Auftritten in deutschen Städten z. B. auch bei den Internationalen Musikfestwochen in Luzern sowie in Washington, Chicago, Boston und New York. Bei den Salzburger Festspielen, die eigentlich eine Bastion der Wiener Philharmoniker waren, konnten sich die Berliner Philharmoniker darüber hinaus etablieren.[566]

Viele weitere Orchester und Ensembles trugen zum kulturellen Reichtum Westberlins bei. Unter den Berliner Philharmonikern existierten kleinere Ensemblevereinigungen wie das Philharmonische Kontrabass-Sextett, die 12 Cellisten und ab 1976 das Brandis Quartett.[567] Eine Besonderheit in Westberlin stellte außerdem das RIAS-Symphonie-Orchester dar. Zahlreiche bedeutende Einspielungen entstanden, beispielsweise von den Werken Mozarts unter Ferenc Fricsay sowie, in Zusammenarbeit mit Lorin Maazel, von den Werken Mahlers.[568]

Auf der anderen Seite nahmen Aufführungen Neuer Musik eine exponierte Stellung ein. An der Hochschule für Musik und an der Deutschen Oper wurden Reihen neuer Kammermusik veranstaltet[569] und namhafte Ensembles und Musiker Neuer Musik gastierten im Westteil der Stadt. Hier spielten später das Arditti-Quartet genauso wie das Ensemble Intercontemporain unter Pierre Boulez. Die amerikanische Avantgarde war u. a. 1972 mit John Cage vertreten. Ferner formierte sich im Westberlin der späten 1960er-Jahre die Gruppe Neue Musik Berlin, die Musiker aus drei großen Berliner Orchestern rekrutierte. An den in diesem Rahmen von Josef Rufer abgehaltenen Kursen nahmen Komponisten wie Gerald Humel, Karl Heinz Wahren, Wilhelm Dieter Siebert und Erhard Großkopf

565 Vgl. *Variationen mit Orchester. 125 Jahre Berliner Philharmoniker*, Bd. 1, hrsg. von der Stiftung Berliner Philharmoniker, Berlin: Henschel, 2007, S. 222–309.

566 Vgl. Peter Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester*, Bd. 3, S. 422–428.

567 Vgl. *Variationen mit Orchester*, Bd. 1, S. 262–269.

568 Vgl. Herbert Kundler, *RIAS Berlin. Eine Radio-Station in einer geteilten Stadt*, Berlin: Dietrich Reimer, 1994, S. 1–111, S. 144–160.

569 Vgl. Siegfried Borris, »Kammermusik in Berlin. Vortrag, gehalten am 27. Mai 1984 in der Berliner Philharmonie«, Jahresgabe 1984 der Gesellschaft der Freunde der Berliner Philharmoniker e. V., S. 14.

teil. Zudem wurden regelmäßig Konzerte innerhalb der Berliner Festwochen gegeben.[570]

Das klassische Konzertformat wurde zum Teil zur Disposition gestellt: Konzerte fanden z. B. außerhalb des Konzerthauses, in Museen oder auf der Straße, statt. Der zeitgenössischen Musik widmete man sich in dieser Form z. B. während des Westberliner Metamusik-Festivals, das 1974 und 1976 jeweils drei Wochen lang in der Nationalgalerie stattfand. Neben zeitgenössischer ernster Musik wurde u. a. auch Musik aus aller Welt präsentiert, beispielsweise Musik von tibetischen Mönchen, sowie Gruppen aus dem Pop-Bereich, beispielweise das Electronic-Rock-Ensemble Tangerine Dream.

Um eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung der beiden Teile der Stadt um 1975 zu beschreiben, richtet die folgende Fallstudie den Blick einerseits auf die zahlreichen Berichte zur Aufführung klassisch-romantischer Musik, andererseits auch speziell auf den Bereich der zeitgenössischen Musik. Neue, experimentelle Aufführungsformate wurden in Tageszeitungen zwar zunehmend rezipiert, das Hauptaugenmerk lag dennoch auf Konzerten mit einem klassisch-romantischen Programm.

III. 1.2 Methode, Forschungsstand und Quellenüberblick

Die Besonderheit dieser Fallstudie leitet sich aus der Tatsache ab, dass die Begriffe musikalischer Aufführung in zwei politisch und kulturpolitisch voneinander streng abgegrenzten Räumen untersucht werden, die wiederum weitere zu differenzierende Gruppen beinhalten. Für die Begriffsgeschichte der Zeit um 1975 gilt somit in besonderem Maße, was in der Einleitung zu dieser Arbeit mit Verweis auf Reinhart Kosellecks und Dietrich Busses begriffsgeschichtliche Ansätze beschrieben wurde: Die Verortung der zu untersuchenden Begriffe innerhalb unterschiedlicher Sprachräume und Sprechsituationen ist für die Analyse von großer Bedeutung.[571] Um die Unterschiede in den Sprachgruppen zu verstehen, gilt es zunächst die unterschiedlichen politischen und gesellschaftlichen Einflüsse auf die Berichterstattung darzulegen. Unterlag das Schreiben in Ostberlin

---

[570] Aufgeführt wurden 1971 das »50. Konzert der Gruppe« u. a. mit Christian Wolffs *Pairs*, Mauricio Kagels *Atem* und Luc Ferraris *Ballett auf einer Bastmatte*. Vgl. Gottfried Eberle, »Gruppe Neue Musik Berlin«, in: *Melos* 39 (1972), S. 273–277, hier S. 276.

[571] Vgl. Koselleck, »Einleitung«, S. XIII–XXVII; sowie: Busse, »Begriffsgeschichte oder Diskursgeschichte?«, S. 17–38.

der Zensur durch Organe der DDR-Regierung, so waren im Westen hingegen freie Meinungsäußerung und Pressefreiheit im Grundgesetz verankert. Während Komponisten und Musiker im Ostteil mit einer konservativen Musikkritik umzugehen hatten, gab es im Westteil der Stadt häufiger Artikel, die auch kontroverse Tendenzen in der Komposition und Aufführung würdigten.

Auch in der Bundesrepublik gab es programmatische Begriffe, die entsprechend der jeweiligen politischen Modelle der Parteien oder außerparlamentarischen Bewegungen benutzt wurden und einen Einfluss auf das journalistische Schreiben sowie auf die Beziehung der beiden deutschen Staaten, auch im kulturellen Bereich, hatten. Jedoch war der Einfluss, den die Politik auf das Schreiben ausübte, im demokratischen Westen weniger deutlich spürbar als im Osten. Politische Begriffe waren aber auch in Westdeutschland nicht nur beschreibende Vokabeln, sondern spiegelten ein politisches und kulturpolitisches Streben wider.[572] Dies bestimmte den offiziellen Sprachgebrauch, obwohl in der Zeit der Großen Koalition von 1966 bis 1969 bereits Anzeichen einer »sprachgeschichtlichen Zäsur«[573] vorhanden waren, als Politiker der SPD damit begannen, das Ignorieren des Staates DDR aufzuweichen. So sprach der damalige Bundeskanzler Willi Brandt 1969 von ›zwei Staaten in Deutschland‹.[574] Außenpolitisch bestimmten nun Formulierungen wie ›Aussöhnung‹ oder ›Interessenausgleich‹ den Diskurs.[575] Die bundesdeutsche Politik grenzte sich mittels der Sprache dennoch vorrangig bewusst von der DDR ab. In den 1970er-Jahren manifestierte sich diese Abgrenzung etwa im Ausdruck ›Freiheit oder Sozialismus‹[576] oder in der Vermeidung des Begriffs ›DDR‹.[577]

In Ostberlin wurde die sozialistische Ausrichtung des kulturellen Lebens, wie es den Vorstellungen der Partei entsprechen sollte, vor allem durch die Zensur der entsprechenden Organe der DDR-Regierung gewährleistet. Um 1975 waren die Beschlüsse des 6. bis 8. Plenums des Zentralkomitees

---

572 Vgl. *Kontroverse Begriffe. Geschichte des öffentlichen Sprachgebrauchs in der Bundesrepublik Deutschland*, hrsg. von Georg Stötzel und Martin Wengeler, Berlin und New York: de Gruyter, 1995 (Sprache, Politik, Öffentlichkeit, Bd. 4), S. 312–317.

573 Vgl. ebd., das entsprechende Kapitel »1968‹ als sprachgeschichtliche Zäsur«, S. 383–404.

574 Vgl. Georg Stötzel, *Eine kommunikationsgeschichtliche Analyse zur Sprache in der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn: Zeitungs-Verlag, 1996, S. 14.

575 Vgl. Stötzel und Wengeler (Hrsg.), *Kontroverse Begriffe*, S. 388.

576 Vgl. ebd., S. 72–77, hier S. 73.

577 Vgl. ebd., S. 294–297.

(ZK) der SED relevant.[578] Auf musikalischem Gebiet wurde der 1972 in Berlin stattfindende »II. Musikkongreß der DDR« richtungsweisend, veranstaltet vom »Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR«, der über die »Realisierung der Beschlüsse des VIII. Parteitages der SED auf musikkulturellem Gebiet« beriet. Im Mittelpunkt stand das Anliegen, Musik als »Bereicherung der Persönlichkeit in der sozialistischen Gesellschaft« zu verstehen.[579] Wichtige Aufgaben erhielten in diesem Zusammenhang verstärkt die Bezirksverbände, die in den Bezirksmusikkonferenzen zusammentraten.[580]

Auch die Musikkritik beeinflussten die Beschlüsse des 6. bis 8. Plenums des Zentralkomitees, ebenso wie der Beschluss der KPdSU vom Januar 1972.[581] Druckerzeugnisse durften von nun an nur mit einer Lizenz veröffentlicht werden, die aber ausschließlich Parteien, Massenorganisationen oder staatliche Organe und deren Verlage erhielten.[582] Kurzfassungen von Sendebeiträgen mussten dem staatlichen Komitee zur Kontrolle vorgelegt werden.[583] Das bedeutete auch, dass sprachliche »Schablonen«[584] schwer zu umgehen oder zu modifizieren waren, was dazu führte, dass die Musikkritik der Zeitungen bezüglich des Sprachstils und Inhalts sehr gleichförmig daherkam. Wie bei den Festreden selbst wurden in der Berichterstattung, z. B. vom »Tag der Befreiung vom Hitlerfaschismus«, die sozialistische Ausrichtung und die von der Partei geforderte Nähe zur Sowjetunion anhand des entsprechenden floskelhaften Vokabulars betont.

---

578 Vgl. »Bericht d. Zentralkomitees d. Sozialist. Einheitspartei Deutschlands an d. IX. Parteitag d. SED«, Berichterstatter: Erich Honecker, Berlin 1976, S. 102 und S. 105, zit. in: Brockhaus und Niemann (Hrsg.), *Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik 1945–1976*, S. 332.

579 Vgl. »II. Musikkongreß der DDR«, in: ebd., S. 329–340, hier S. 329.

580 Vgl. ebd., S. 330.

581 Vgl. Markowski, Liesel: »Musik und Kritik«, in: *Musik und Gesellschaft* 25 (1975), S. 584–593, hier S. 584; sowie: »Gesellschaftliche Entwicklung und Musikpolitik«, in: Brockhaus und Niemann (Hrsg.), *Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik 1945–1976*, S. 327f.

582 Vgl. Michaela de Groot, *Wortsemantische Divergenz und Konvergenz im Sprachgebrauch. Vergleichende Untersuchung zur DDR-/BRD-Inhaltsspezifik vor und während des Umschwungs in der DDR*, Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 1992 (Deutsche Sprache und Literatur), S. 29–31, hier S. 30.

583 Vgl. Steffen Pappert, *Politische Sprachspiele in der DDR. Kommunikative Entdifferenzierungsprozesse und ihre Auswirkungen auf den öffentlichen Sprachgebrauch*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 2003 (Leipziger Arbeiten zur Sprach- und Kommunikationsgeschichte, Bd. 11), S. 85–92.

584 Vgl. Christan Bergmann, »Parteisprache und Parteidenken. Zum Sprachgebrauch des ZK der SED«, in: *Sprachgebrauch im Wandel. Anmerkungen zur Kommunikationskultur in der DDR vor und nach der Wende*, hrsg. von Gotthard Lerchner, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1992, S. 65–84, hier S. 66.

Aber auch in den Besprechungen von Konzerten der Symphonieorchester, Kammerorchester und Ensembles unabhängigeren Charakters traten – wenn auch nicht so aufdringlich wie in den Berichten über Festakte – die Sprachregelungen der SED immer wieder deutlich hervor. Eine gute Kritik war für den Musikkritiker der Zeitung *Neues Deutschland* Hansjürgen Schaefer z. B. daran zu erkennen, dass sie gleichermaßen »parteilich und sachlich« ausfällt.[585] Presse, Rundfunk und Fernsehen in der DDR waren strukturell und inhaltlich der SED, d. h. konkret den Abteilungen »Agitation« und »Propaganda« unterstellt. Die entsprechende Koordination fiel unter die Zuständigkeit des Presseamts beim Ministerrat der DDR. Die Informationsverbreitung wurde von der Nachrichten- und Bildagentur ADN gehandhabt.[586]

Bei dem Quellenkorpus, der für diese Fallstudie ausgewertet wird, handelt es sich zunächst um Material aus den Ostberliner Tageszeitungen *Neues Deutschland*, *Berliner Zeitung* und *Neue Zeit*. Die Tageszeitung *Neues Deutschland* war das »Parteiorgan (Zentralorgan) der SED« und somit an der marxistisch-leninistischen Weltanschauung[587] der SED ausgerichtet. Die Themensetzung des *Neuen Deutschlands* erfolgte unter einschränkenden Prämissen, da in erster Linie über parteinahe Veranstaltungen berichtet wurde. Berichte von Aufführungen z. B. der Militärmusikkapellen der Nationalen Volksarmee (NVA) betonten besonders die damit in Verbindung stehenden Parteiziele. Zeitungen wie *Neues Deutschland*, aber auch jene, die in geringerem Maße der einseitig ideologisch motivierten Sichtweise verpflichtet waren, folgten den Richtlinien des Presseamtes, was sich im überwiegend ideologisch gefärbten Vokabular widerspiegelte;[588] so z. B. wurde regelmäßig der ›Internationalismus‹ (eine Sprachregelung, die auf die Idee einer kommunistischen Weltrevolution/Weltherrschaft und

---

585 »Parteilich und sachlich setzt sich die Kritik für Kunst und Kunstübung ein, die unserer Gesellschaft ethisch und ästhetisch nützt, hilft sie, diese Kunst zu verbreiten. Ebenso parteilich und sachlich setzt sie sich mit allem auseinander, was unserer gesellschaftlichen Entwicklung fremd ist.« Hansjürgen Schaefer, »Aufgaben und Probleme der Musikkritik«, in: *Musik und Gesellschaft* 25 (1975), S. 585–593, hier S. 585.

586 Vgl. Pappert, *Politische Sprachspiele in der DDR*, Schaubild auf S. 86.

587 Vgl. Artikel »marxistisch-leninistisch«, in: Hellmann, *Wörter und Wortgebrauch in Ost und West*, S. 763.

588 Strasdas vermerkte: »Das Neue Deutschland setzte Maßstäbe, nach denen sich die Bezirksblätter richteten.« Doreen Strasdas, »Nachrichten und Ritualität. Eine Untersuchung anhand der DDR-Tageszeitung Neues Deutschland«, in: *Ritualität in der Kommunikation der DDR*, hrsg. von Ulla Fix, Frankfurt a. M.: Lang 1998 (Leipziger Arbeiten zur Sprach- und Kommunikationsgeschichte, Bd. 6), S. 369–398, hier S. 371.

des Zusammenschlusses aller sozialistischer Länder und Parteien verwies)[589] betont.[590]

Die Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* zeigte sich bezüglich einer Nähe zur Parteisprache uneinheitlich: So finden sich hier aufgeschlossene Berichte über Aufführungen zeitgenössischer Werke, die diese positiv hervorkehrten. Zugleich wurden auch konservative Stimmen laut, die scharfe Kritik an der experimentellen Musik übten oder die z. B. positiv Stellung zu den restriktiven Beschlüssen der kulturpolitischen Konferenz in Bitterfeld von 1964 bezogen.[591]

Einen Gegensatz zu den Polemiken der parteinahen Texte bildeten Texte auf einem höheren fachlichen Niveau, z. B. die Sammelbände *Beiträge zur Musikwissenschaft*, *Arbeitshefte der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik* und *Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik*. Wenngleich diese Texte eine weniger restriktive Sprache als die parteinahen Zeitungen aufwiesen und auch progressivere Komponisten besprochen wurden – die hier zudem selbst zu Wort kamen –, blieb dennoch die Verortung im Sozialismus für manche Texte maßgeblich.[592] Ange-

---

589 Z. B. »Internationale marxistische Seminare«, in: Brockhaus und Niemann (Hrsg.), *Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik 1945–1976*, S. 331–332, hier S. 331. Vgl. hierzu auch den Artikel »Internationalismus«, in: Hellmann, *Wörter und Wortgebrauch in Ost und West*, S. 590.

590 Auch Manfred Hellmanns Forschungsergebnisse, nach welchen die politische Willensbildung und veröffentlichte Sprache in engem Zusammenhang stehen, wiesen in diese Richtung. Vgl. u. a. Manfred Hellmann, *Das einigende Band. Beiträge zum sprachlichen Ost-West-Problem im geteilten und im wiedervereinigten Deutschland*, Tübingen: Narr, 2008 (Studien zur Deutschen Sprache. Forschungen des Instituts für deutsche Sprache, Bd. 43). Zu nennen ist in diesem Zusammenhang auch das Forschungsprojekt unter der Leitung von Hellmann, das die Sprachunterschiede zwischen Ost (*Neues Deutschland*) und West (*Die Welt*) im Zeitraum von 1949 bis 1974 in der ehemaligen Forschungsstelle für öffentlichen Sprachgebrauch (Bonn) des Instituts für deutsche Sprache (IDS) untersuchte. Die Auswertung der Quellen *Neues Deutschland* und *Die Welt* liegt in Wörterbuchform vor. Vgl. Hellmann, *Wörter und Wortgebrauch in Ost und West*.

591 Vgl. u. a. Walther Siegmund-Schultze, »Der Bitterfelder Weg und die Musik«, in: *Musik und Gesellschaft* 18 (1968), S. 651–655.

592 Steffen Pappert erkennt in seiner Studie *Politische Sprachspiele in der DDR* den Grund hierfür darin, dass auch wissenschaftliche Texte sich dem Parteidiktat beugen mussten, da seit dem 8. Parteitag der SED, d. h. der Machtübernahme durch Honecker, die Partei verstärkt bemüht war, die Wissenschaft in ihren Dienst zu stellen. Diese »Instrumentalisierung der Wissenschaft« (Pappert) habe die »Trennung der gesellschaftlichen Domänen Ideologie, Politik und Wissenschaft« aufgehoben, ein »Entdifferenzierungsprozess« sei die Folge gewesen. Nach Sigrid Meuschel, *Legitimation und Parteiherrschaft. Zum Paradox von Stabilität und Revolution in der*

sichts der »Entdifferenzierungs«-Tendenz der offiziellen Sprache in der DDR, wie sie sich in den steten Verweisen auf die ›Arbeiterklasse‹, den ›Sozialismus‹ und den ›Internationalismus‹ etc. zeigte, gilt es aber dennoch, »feine Unterschiede« im Besonderen herauszuarbeiten; dies erscheint gerade mit Bezug auf die Sprache über Musikausübung – im Unterschied vor allem zu Aussagen über Politik – durchaus angebracht.

Eine vorsichtig-differenzierende Herangehensweise soll bei der Auswertung der Fallstudie III methodisch Berücksichtigung finden; das bedeutet konkret im Hinblick auf die aufführungsbezogenen Begriffe, dass hier nicht nur die Sprache der Partei, sondern auch eigenständige ästhetische Ansätze herauskristallisiert werden sollen.[593] Den Hauptteil der Fallstudie III bildet damit einerseits die Analyse des offiziellen, öffentlichen Diskurses, andererseits aber die Analyse einzelner Schriften von Musiktheoretikern, die diesen teilweise konterkarierten, wie etwa Frank Schneiders *Momentaufnahme*.[594]

Die Quellen zur Westberliner Begriffsgeschichte bilden die Tageszeitung *Der Tagesspiegel* sowie die Musikzeitschriften *Melos*, *Neue Zeitschrift für Musik* und *Das Orchester*. Die Berichte in den Tageszeitungen unterscheiden sich hinsichtlich des Sprachniveaus von den wissenschaftlichen Texten in den Fachzeitschriften: In den Tageszeitungen wurden Begriffe z. B. in einem kurzen Bericht verwendet, in den Fachzeitschriften definierten die Autoren Begriffe ästhetisch ausdifferenziert und umfassender entsprechend ihrer theoretischen Überlegungen.

DDR 1945–1989, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992, zit. nach: Pappert, *Politische Sprachspiele in der DDR*, S. 80.

593 Auch Michaela de Groot verwies auf »Homogenitätstendenzen« in der DDR, wie sie Strauß/Zifonun mit dem »offiziell verbindlichen Anschauungssystem« in der DDR im Gegensatz zu einem »ideologischen Pluralismus« in der Bundesrepublik Deutschland erklärten. De Groot warnte zugleich aber vor einer Überzeichnung dieser These, da es neben »zentraldirigistischen Lenkungsmaßnahmen« auch andere Faktoren der sprachlichen Entwicklungen in der DDR zu erkennen gelte. Vgl. de Groot, *Wortsemantische Divergenz und Konvergenz im Sprachgebrauch*, S. 75f.

594 Frank Schneider, »Vom Reden und Schweigen. Über Neue Musik im Bannkreis real-sozialistischer Ästhetik«, in: *Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien und Graz: Universal Edition, 1994 (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 28), S. 92–102, hier S. 100. Vgl. Nina Noeske, »Autorität und Differenz – Musikalische Dekonstruktion in der DDR«, in: *Musik in der DDR*, S. 93–104, hier S. 96f. Dass auch in solchen Schriften progressiver Musiker und Musikwissenschaftler um 1975 sich dennoch staatlich sanktionierte Doktrinen wiederfinden, erklärt Nina Noeske als »taktische Bemerkungen«. Schneider spricht später selbst davon, dass diese dazu dienten, den »offiziellen Tugendwächtern« den Wind aus den Segeln zu nehmen.

Für den Ausblick auf die Begriffe ›Performance‹ und ›Performanz‹ in Kapitel III, 4 wurden des Weiteren vor allem Lexika herangezogen, darunter der Band 7 des *Historischen Wörterbuchs der Philosophie* (1989), Band 18 des *Meyers Enzyklopädisches Lexikon* (9. Aufl., 1976), *Der Große Coron* (1992) und das *Metzler Lexikon Philosophie* (2008), so dass ein grober Vergleich der Fallstudie III um 1975 mit aktuelleren Quellen gezogen werden kann. Darüber hinaus erfolgen Querverweise zu Fachzeitschriften aus dem Bereich der Bildenden Kunst, wie z. B. zu der internationalen Kunstzeitschrift *Kunst heute*, die mit gleichem Inhalt zeitgleich in Italienisch und Englisch unter dem Titel *Flash Art* herausgegeben wurde.

Allenfalls am Rande wird in der vorliegenden Studie auf die gegenseitige Berichterstattung verwiesen, da diesbezügliche Texte nur wenige Informationen über Ähnlichkeiten oder Differenzen der untersuchten Begriffe lieferten, die jene Artikel über die jeweils eigenen Aufführungen oder aufführungsbezogenen Themen allemal konkreter artikulierten. Der Vollständigkeit halber werden weitere Quellen außerhalb des Spektrums Ost- und Westberliner Zeitungen und Zeitschriften hinzugezogen. Die Teilnachdrucke von Berichten und Aufsätzen in den von Ulrich Dibelius und Frank Schneider herausgegebenen Bänden *Neue Musik im geteilten Deutschland*[595] konnten hierzu herangezogen werden.[596]

---

595 *DSNM*, Bd. 1: 1993, Bd. 2: 1995, Bd. 3: 1997, Bd. 4: 1999.

596 Vgl. hierzu auch die CD-Edition des Deutschen Musikrates, »Musik in Deutschland, 1950-2000«, hrsg. von Frank Schneider und Hermann Danuser.

III. 2 Begriffliche Unterschiede zwischen Ost- und Westberlin

III. 2.1 Musikaufführungen im Zeichen des Sozialismus

Die Analyse aufführungsbezogener Begriffe in Berichten zu Festakten sowie Konzerten im Ostteil der Stadt macht deutlich, dass vor allem Parteiziele und -werte hervorgehoben wurden. Das sozialistische Musikideal, wie es in der DDR vertreten wurde, beinhaltete hierbei zunächst eine pauschale Abwendung von als bürgerlich geltenden Vorstellungen. Im anti-bürgerlichen Musikverständnis sollte Musik nicht mehr nur einer privilegierten Bevölkerungsschicht zugänglich sein, sondern der breiten Masse.[597] Innerhalb dieses Konzepts sozialistischer Prägung kam der Arbeiterliedbewegung eine Schlüsselbedeutung hinsichtlich der Rolle des Interpreten zu. Er war einerseits Laie, wie der Arbeiterchorsänger, andererseits wirkte er zentral am kulturellen Aufbau mit. Hierbei wird die Verwobenheit von Kultur und Bekenntnis des Arbeiters deutlich, der sein Mitwirken am Aufbau des Sozialismus auch in kulturellen Belangen zeigen sollte.

Die Verpflichtung des Arbeiters, sich kulturell zu betätigen, sowie die Verpflichtung des professionellen Musikers, sich innerhalb der Arbeiterkultur zu definieren, bzw. seine Teilhabe an einer »sozialistischen Nationalkultur«, wie sie in der Verfassung der DDR verankert war, im Zusammenhang von »humanistischen Werten« und als »Sache des ganzen Volkes«,[598] prägten die aufführungsbezogenen Begriffe. Als nahezu syno-

---

[597] In der *Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik*, wurde dies etwa bereits im Vorwort suggeriert: »Die Musikgeschichte der DDR fand ihre Haupttriebkraft in der Entwicklung sozialistischer musikkultureller Verhältnisse, in der allmählichen Überwindung jener Widersprüche des Kunstprozesses, die sich in der bürgerlichen Gesellschaftsformation herausgebildet hatten und auch in der Übergangsperiode zum Sozialismus/Kommunismus noch nachwirken.« Brockhaus und Niemann, »Vorwort«, in: dies. (Hrsg.), *Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik 1945–1976*, S. XV–XVI, hier S. XV.

[598] »Sie [die DDR] fördert das kulturelle Leben der Werktätigen, pflegt alle humanistischen Werte des nationalen Kulturerbes und der Weltkultur und entwickelt die sozialistische Nationalkultur als Sache des ganzen Volkes.« Verfassung der DDR, § 18, zit. in: Lothar Schubert, »Musikerziehung an den allgemeinbildenden polytechnischen Oberschulen«, in: *Forum: Musik in der DDR,* hrsg. von Dietrich Brennecke und Mathias Hansen, Berlin: Henschel, 1972 (Arbeitshefte der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Bd. 9,1), S. 36–51, hier S. 36. Vgl. auch: Artikel »Kultur«, in: Hellmann, *Wörter und Wortgebrauch in Ost und West*, S. 699.

nym für den Interpreten überhaupt stand die immer wiederkehrende Bezeichnung ›sozialistische Musikerpersönlichkeit‹. Auch die Prospekte der Hochschule beinhalteten fortwährend diese Formulierung. Eine wissenschaftliche Konferenz im März 1975 trug den Titel »Zur Persönlichkeitsentwicklung junger sozialistischer Musiker«[599]. In *Musik und Gesellschaft* wird die Frage: »Was zeichnet eine sozialistische Musikerpersönlichkeit aus?« folgendermaßen beantwortet:

> »Ein fester Klassenstandpunkt, musikalisches Können und fundiertes Wissen, der Wille zur aktiven Mitgestaltung unserer neuen Musikkultur.«[600]

Entsprechende Wettbewerbe der Hochschule »Hanns Eisler« standen im Zeichen dieses Verständnisses einer aktiven gesellschaftlichen Teilhabe, etwa zum »25. Jahrestag der DDR« oder »zu Ehren des IX. Parteitags der SED und des X. Parlaments der FDJ«.[601]

Auch die Begriffe ›dienen‹, ›wirken‹ oder ›durchführen‹, die sehr häufig herangezogen wurden, um das Konzertgeschehen zu beschreiben, verwiesen auf diese Funktionalisierung. Diese Begriffe waren geeignet, neben der Beschreibung des musikalischen Ereignisses selbst, die Parteiziele und -werte auszudrücken. Eine Veranstaltung »dient« z. B. der öffentlichen sozialistischen Verlautbarung.[602] Das Ziel der Veranstaltung stand im Fokus der Wortwahl, z. B. hieß es über die Bulgarischen Musiktage in der DDR, sie ›dienten‹ der »wachsenden kulturellen Integration sozialistischer Länder«.[603]

Der Zweck einer Aufführung wurde neben dem Begriff ›dienen‹ mit dem ebenso häufig gebrauchten Begriff ›wirken‹ hervorgehoben. Beispielsweise wurde die »Herausbildung sozialistischer Normen« als Zweck des ›Wir-

---

599 Vera Reising, »25 Jahre Hochschule für Musik ›Hanns Eisler‹ Berlin«, in: *Musik und Gesellschaft* 25 (1975), S. 605–610, hier S. 607.

600 Ebd.

601 Vgl. ebd.

602 Z. B. in folgendem Beleg: »Eine Vielzahl von Kultur-Aktivitäten in den Bruderländern […] dienten der wachsenden Annäherung und dem besseren gegenseitigen Verständnis der Völker.« Liesel Markowski, »Im Blickpunkt: 30. Jahrestag der Befreiung vom Faschismus«, in: *Musik und Gesellschaft* 25 (1975), S. 1.

603 »[…] ein Ereignis, […] das auch der wachsenden kulturellen Integration sozialistischer Länder, dem gegenseitigen Verständnis nationaler Besonderheiten und genereller Gemeinsamkeiten dienen sollte.« Hannelore Gerlach, »Bulgarische Musiktage in der DDR«, in: *Musik und Gesellschaft* 25 (1975), S. 27.

kens‹ im Kontext einer Kulturarbeit der Betriebe herausgestellt.[604] Der immer wieder auftauchende Begriff ›durchführen‹ erlaubte es hingegen zu beschreiben, wer ein Fest veranstaltete, wie z. B. die entsprechenden Organe der Partei: Eine Veranstaltung wurde von entsprechenden Parteiorganen »durchgeführt«.[605] Die beständig benutzten Begriffe ›dienen‹, ›wirken‹ oder ›durchführen‹ sollten somit das staatliche Interesse an der Kultur in Ausrichtung auf den Sozialismus kenntlich machen.

Häufig nachzuweisen sind darüber hinaus die Begriffe ›geben‹, ›bieten‹ und ›zu Gehör bringen‹ in Zusammenhängen wie ›ein Konzert geben‹ oder auch einfach nur ein Werk ›geben‹.[606] ›Geboten‹ wurden zumeist Lieder.[607] Das Musikmachen selbst wurde als positiv im Sinne von etwas hervorbringen bzw. überreichen thematisiert, wo auch vom DDR-Bürger das aktive Teilhaben an den Kulturveranstaltungen erwartet wurde. Eine ähnliche Konnotation im Sinne von »an etwas teilhaben« enthält der Ausdruck ›zu Gehör bringen‹.[608] Mit ihm verwies der Autor, genauso wie mit ›geben‹ (das das ›nehmen‹ voraussetzt), nicht nur auf einen aktiven (›bringen‹), sondern auch auf einen passiven Anteil (›zu Gehör‹). Wie das Verb ›wirken‹ so betonten auch ›geben‹ und ›zu Gehör bringen‹ die Aktivität von Seiten der Künstler im Sinne des Nutzens für den Rezipienten. Das Miteinander von Aufführenden und Publikum wurde bekräftigt, auch beim Begriff ›erklingen‹. Es hieß, man »vereinige sich«, um Werke »sozialisti-

---

604 »Mit ihren Auftritten fügen sie [›Volkskunstensembles‹] sich in das Musikleben der Stadt ein, wirken aber vor allem auch im Rahmen der Kulturarbeit der Betriebe und haben damit eine wichtige Funktion bei der Herausbildung sozialistischer Normen unseres gesellschaftlichen Lebens in Arbeit und Freizeit.« Seeger und Bökel (Hrsg.), *Musikstadt Berlin*, S. 112f.

605 Z. B. in folgendem Beleg: »Bei den Konzerten, die mit Unterstützung des Magistrats der Hauptstadt und des Ministeriums für Kultur durchgeführt werden, wirken namhafte Berliner Künstler mit«. *Neues Deutschland*, 19.6.1975.

606 Z. B. in folgendem Beleg: »Im Berliner Friedrichstadt-Palast gab am Silvesterabend das Rundfunksinfonieorchester Berlin vor fast 6000 Besuchern zwei Sonderkonzerte mit Beethovens 9. Sinfonie.« »Festlicher Jahresausklang mit Beethovens 9. Sinfonie«, in: *Neues Deutschland*, 1.1.1975.

607 Z. B. in folgendem Beleg: »Christiane Laube (Mezzosopran) bot Lieder vom selben Komponisten und von Symanowski.« »Serenaden im Schlüterhof – Auftakt zur traditionellen Sommerkonzertreihe«, in: *Berliner Zeitung*, 17.6.1975.

608 Z. B. in folgendem Beleg: »Lothar Friedrich (Violine) und Herbert Kaliga brachten Werke für diese Duo-Besetzung zu Gehör, wobei der Klavierpart in der Sonatine op. 137. Nr. 3 von Franz Schubert besonders schön und eindrucksvoll gestaltet wurde. Das Publikum zeigte sich erfreut und sehr dankbar, sparte nicht mit Applaus.« Ebd.

schen Musikschaffens […] erklingen zu lassen«.[609] ›Erklingen‹ stand somit im Gegensatz zu der introvertierteren und aktiveren Bedeutungsebene der Verben ›spielen‹ und ›musizieren‹, Verben, welche eher die Umsetzung von der Musikerseite aus ansprachen.

In Presseberichten tauchten die Verben ›spielen‹ und ›musizieren‹ sehr oft auf. Das Verb ›spielen‹ bezog sich vor allem auf Solodarbietungen (Klavierstücke werden ›gespielt‹), aber auch auf größere Besetzungen (wie auf die Aufführung von Symphonien).[610] Das Verb ›musizieren‹ wurde im Zusammenhang mit gemeinschaftlichen Akten des Musikmachens gebraucht. In der Bedeutung einer kollektiven Gemeinschaftstätigkeit knüpft der Begriff somit an eine Bedeutungsebene an, wie sie uns bereits um 1925 bei Paul Hindemith begegnet ist, der damit sowohl auf die Kollektivität als auch auf die Einbeziehung des Laienmusikers verwies. Ebenso zeigt sich eine begriffliche Parallele zur Fallstudie um 1940: Auch hier wurde der gemeinschaftliche Aspekt in den häufigen Begriffen ›Zusammenspiel‹ und ›Musizieren‹ herangezogen, um Aufführungen in den freizeitgestaltenden Gruppen zu beschreiben. Zusätzlich zum »Musizieren« fand um 1975 dann die substantivische Zusammensetzung mit »Musizier-« regelmäßig Verwendung. Bereits in der Überschrift der Rezension eines volkstümlichen Konzerts wird dies deutlich in der Formulierung »Musizierelan«: »Volkstümliches Konzert mit viel Musizierelan – Ausklang der zehnten Berolina-Konzertreihe«[611]. Als weitere Wortverbindung findet sich auch die »Musizierlust«, u. a. mit Bezug auf die ernste Musik.[612]

---

[609] »Auch anläßlich der X. Weltfestspiele, 1973, vereinigten sich die Berliner Chöre zu einem festlichen Chorkonzert vor dem Alten Museum, an traditionsreicher Stätte also, um Werke des musikalischen Erbes, Kampflieder und Beispiele des sozialistischen Musikschaffens in machtvollen Dimensionen erklingen zu lassen.« Seeger und Bökel (Hrsg.), *Musikstadt Berlin*, S. 114.

[610] Z. B. in folgendem Beleg: »Unter der Leitung von Igor Oistrach spielte die Moskauer Philharmonie die ›Trauersinfonie‹ von Joseph Haydn und Werke von Bach und Mozart.« »Moskauer Gedenkkonzert für David Oistrach«, in: *Neues Deutschland* u. *Berliner Zeitung*, 10.1.1975.

[611] Barbara Murach, »Volkstümliches Konzert mit viel Musizierelan – Ausklang der zehnten Berolina-Konzertreihe«, in: *Neues Deutschland*, 4.6.1975.

[612] Z. B. in folgendem Beleg: »Kurt Sanderling bescherte uns in einem BSO-Konzert die Ouvertüre zu ›Neues vom Tage‹ mit Konzertschluß, und zwar in einer so absolut treffsicheren, prickelnd-präzisen, von ansteckender Musizierlust durchpulsten Interpretation, daß man ein denkbar glänzendes Bild von diesem angriffslustigen Hindemith erhielt.« »Zauberhaft-freche Musik – Sanderling-Konzert mit Werken von Hindemith, Mozart und Strawinsky«, in: *Neue Zeit*, 10.6.1975.

Die Berichte in Tageszeitungen und Zeitschriften greifen mit Begriffen wie beispielsweise ›geben‹ und ›zu Gehör bringen‹ auf einen altmodischen – fast veraltet wirkenden – Begriffsfundus zurück. Da keine neuen Begriffe in den Berichten der Tageszeitungen aufgenommen wurden, zeigt sich auch eine gewisse Einschränkung im Vokabular. Sprachliche »Variationsarmut« der SED-nahen Schriftenreihen – die darauf zurückgeführt werden kann, dass eine Partei mit ihren »Vorgaben, Zielen und Wertungen die offizielle Kommunikation in Inhalt und Form prägte« (Reiher/Baumann)[613] –, traf hierbei vor allem auf die Konzertberichte in *Neues Deutschland* zu. Diese vernachlässigten außerdem oder vermieden sogar gänzlich die ästhetischen Bestimmungen meist zugunsten der Beschreibung der Funktion, der eine Veranstaltung zukam.[614] Eine differenzierte Einschätzung der musikalischen Umsetzung, auch kritisch bezüglich eines Abgleichs mit den Erwartungen des Autors – mit Blick auf Klangfarbe, Technik, Form etc. –, trat hinter die Beschreibung des Ereignisses als solches – im Sinne einer Zusammenkunft – zurück, was sich auch in den aufführungsbezogenen Begriffen widerspiegelte. Betont wurde das Miteinander unter den Musikern beim ›musizieren‹ und ›spielen‹, das Miteinander von Musikern und Zuschauern bei der Wendung ›zu Gehör bringen‹ oder ›wirken‹ oder das Miteinander von Organisatoren und Musikern beim Verb ›durchführen‹. Die Sprache in den Tageszeitungen erscheint dadurch von äußerster Sachlichkeit geprägt, dass ästhetische Bestimmungen oder feinere Ausführungen zum Charakter einer Interpretation meist fehlten, vielmehr im Wesentlichen äußerliche Informationen vermittelt wurden. Im Zentrum stand hierbei der Internationalismus der Musikausübung, u. a. im Zusammenhang mit Konzerttagen, bei denen die sogenannten ›Bruderstaaten‹, also die verbündeten sozialistischen Länder, repräsentiert wurden.[615] Zwar finden sich vereinzelt Beschreibungen von Publikumsreaktionen auf die Festakte, aber eben immer in der vorgegebenen, recht sachlich-funktionalen Schablone.[616]

Einen Gegensatz zu den parteinahen Kritiken bildeten jedoch viele wissenschaftliche Texte, bei denen zwar auffällt, dass die Autoren sich auch

---

613 Vgl. Ruth Reiher und Antje Baumann, »DDR-Deutsch – Wendedeutsch – Westdeutsch als Gesamtdeutsch. Der Wandel des Sprachgebrauchs in den neuen Bundesländern«, in: *German as a Foreign Language* 5 (2004), H. 2, S. 1–14, hier S. 10.

614 Vgl. Bergmann, »Parteisprache und Parteidenken«, S. 65–84.

615 Vgl. Pappert, *Politische Sprachspiele in der DDR*, S. 76–80.

616 Bergmann beschreibt dies vergleichsweise mit einer »Emotionslosigkeit« der Sprache der SED. Vgl. Bergmann, »Parteisprache und Parteidenken«, S. 69.

hier derselben bekannten Begriffe wie ›spielen‹ und ›musizieren‹ bedienten. Entsprechend der Intentionen des Autors wurden Begriffe hier jedoch genauer differenziert, um konkrete Sinnzusammenhänge mit ihnen zu benennen. So finden sich z. B. Wortverbindung mit ›Musizier-‹ auch in den wissenschaftlichen Texten, wie z. B. Peter Gülkes Analyse »Zu Toscaninis Interpretation des ersten Satzes von Beethovens V. Sinfonie« von 1977.[617] Während die Vokabeln in den Presseberichten weniger auf eine konkrete Bedeutungsdifferenz außerhalb ihrer Funktionalisierung für den Sozialismus verwiesen, benannte Gülke mit »musizieren« eine für den Begriff konkrete Bedeutungsebene, indem er auf die musikalische Kennerschaft Toscaninis verwies und weiterreichende Fragen zu Tonscaninis ›Interpretation‹ aufwirft. Eine ähnliche Bedeutung des Begriffs ›Musizieren‹ im Sinne eines ausgewiesenen Könnens existiert bereits um 1925 in Heinrich Strobels Monografie zu Paul Hindemith in der Einschätzung des Kompositions- und Interpretationsstils mittels des Begriffs »Musizierfreudigkeit«[618].

Während die Sprache in den ostberliner Konzertkritiken um 1975 wenig individuell war und häufig nur den Zweck einer musikalischen Aufführung beschrieb, nicht aber das »Wie« der Umsetzung reflektierte, dienten dieselben Begriffe in wissenschaftlichen Publikationen zur Darlegung musik- bzw. aufführungstheoretischer Einschätzungen. Hinzu kommt, wie es auch hier im Beispiel von Gülke der Fall ist, dass eine parteigestützte etablierte Sprache der Tageszeitungen einer neuen Sprache gegenübersteht, wie sie etwa von einem klug reflektierenden Musikologen entfaltet wird. Diese Tatsache lässt sich in Gülkes Text auch für den häufig verwendeten Begriff ›Realisierung‹ aufzeigen: Während in der Tagespresse mit dem Begriff ›Realisierung‹ lediglich ein Zustandekommen gemeint war, diente der Begriff in Fachtexten der ästhetischen Stellungnahme. Gülke beschrieb mit dem Begriff ›Realisation‹ u. a. die physische Anstrengung des Musikers bei der Aufführung von Beethovens Werken.[619] Er sprach hier von einer

---

[617] »Zu oft in seiner [Toscaninis] Interpretation verbinden sich musizierpraktische Rücksichtnahme, möglicherweise wenig reflektierte, überkommene Usancen und alte, künstlerisch hochkompetente Musiziererfahrungen so innig, daß Mahlers Wort von der ›Tradition als Schlamperei‹ nicht verfängt.« Peter Gülke, »Zu Toscaninis Interpretation des ersten Satzes von Beethovens V. Sinfonie« [1977], in: ders., *Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation*, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2006, S. 119–123, hier S. 122.

[618] Strobel, *Paul Hindemith*, S. 8. Vgl. Kap. I, 3.1.

[619] »Nicht im philosophischen Sinne rein instrumental, nicht als nur vollstreckende Instanz erscheint die Sphäre der Realisierung bei Beethoven, sondern steht in produktiver Spannung zum Werk, insofern, als die Art und Weise und das Ausmaß, in denen das Intendierte sich in Klang umsetzen läßt, selbst zum Bestandteil der Komposition werden; ohne ein Moment

»Überforderung«, die z. B. das Spiel der *Eroica* zu Beginn für die Musiker bedeutet hatte.[620] Mit denselben aufführungsbezogenen Begriffen, z. B. ›musizieren‹ oder ›Realisierung‹, wurden somit in Fachtexten wissenschaftliche Fragestellungen angesprochen, die weniger stark als in den Berichten der Tageszeitungen in den Kontext der sozialistischen Kulturarbeit der DDR gestellt wurden.

III. 2.2 ›Gestalten‹, ›Vortrag‹ und ›Reproduktion‹ im Arbeiterlied

Die folgenden Ausführungen erörtern im Zusammenhang mit dem Arbeiterlied stehende aufführungsbezogene Begriffe. Dem Arbeiterlied kam in der DDR eine Schlüsselrolle zu, denn insbesondere was den Typus des Arbeiterliedes und des politischen Liedes anbelangte, hatte der Künstler die Aufgabe, an der Gestaltung einer sozialistischen Musikkultur mitzuwirken. Hierbei stach das Begriffspaar ›singen und kämpfen‹ hervor. Die Wahl dieser Begriffe und ihre Situierung im Kontext einer sozialistischen Musikkultur offenbart eine Kontinuität zur Arbeiterliedtradition der 1920er-Jahre. ›Singen und kämpfen‹ taucht bereits um 1925 im Agitprop auf, so u. a. bei Bertolt Brecht und Hanns Eisler.[621] In den *Arbeitsheften der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin* lesen wir bezüglich der »Traditionen des Arbeiterliedes«:

> »An ihnen [den Arbeitervolksliedern] läßt sich die Dialektik von künstlerischer Widerspiegelung revolutionärer Ereignisse und operativem Einwirken auf die politische Situation mittels der kämpfenden und singenden Arbeiter deutlich nachweisen.«[622]

Das Adjektiv ›kämpfend‹, wie es in der Quelle verwendet wird, steht auch in Bezug zum ›Arbeiterkampflied‹, das in der DDR auf sogenannten

---

äußerster Anstrengung zum Beispiel ist das Pathos des Freudenfinales nicht denkbar und erreichbar.« Peter Gülke, »Zum Verhältnis von Intention und Realisierung bei Beethoven« [1971], in: ders., *Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation*, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2006, S. 54–72, hier S. 55.

620 Vgl. ebd., S. 56.

621 Vgl. Kap. I, 2.1.

622 Inge Lammel, »Traditionen des Arbeiterliedes«, in: *Forum: Musik in der DDR,* hrsg. von Dietrich Brennecke und Mathias Hansen, Berlin: Henschel, 1972 (Arbeitshefte der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Bd. 9,2), S. 53–61, hier S. 54.

Singefesten oder auf dem Festival des politischen Liedes in Berlin erhebliche Bedeutung erlangte und aber auch bereits um 1925 von Eisler verwendet wurde. »Kämpfen« wurde im Kontext einer Revolution des Proletariats verstanden, wobei der Musikaufführung eine wichtige Rolle in diesem revolutionären Prozess zugesprochen wurde.[623]

Eine Kontinuität zur Zeit um 1925, aber auch um 1940 zeigt sich weiterhin für die Begriffe ›Gestaltung‹ bzw. ›gestalten‹. Zunächst betraf dies rein klangliche Parameter: Konzerte wurden ›gestaltet‹ oder ›gestalterisch dargeboten‹.[624] Mit dem Adjektiv ›gestalterisch‹ wurde auf die klangliche Umsetzung verwiesen, wie in der Formulierung »gestalterisch überzeugend dargeboten«. Diese Ebene der ›Gestaltung‹ eines Musikstückes stand schließlich auch in Analogie zur Spieltechnik mit der wiederholten Wortbildung ›spielgestalterisch‹, so auch in der Formulierung ›spielgestaltende Kraft‹ – z. B. im Zusammenhang mit der Anschlagstechnik.[625]

Die Begriffe ›gestalten‹, ›Gestaltung‹ und ›Gestalter‹ waren in der Bedeutung einer klanglichen Umsetzung auf die individuelle, kreative Einbringung des Musikers bezogen, was auch um 1925 so der Fall war. Parallelen zu 1940 zeigten sich in dem Sinne, dass die Begriffe jeweils die Idee der

---

623 Das »Singen« in der FDJ wurde entsprechend mit dem Attribut »politisch motiviertes singen« belegt und das FDJ-Liederbuch im Gründungsjahr der DDR trug entsprechend den Titel »Leben, Singen, Kämpfen«. Der Imperativ des FDJ-Zentralrats war hierbei »Kämpft und singt mit uns!«. Vgl. Winfried Hoffmann, »Fünfundzwanzig Jahre sozialistische Singebewegung«, in: *Forum: Musik in der DDR,* hrsg. von Dietrich Brennecke und Mathias Hansen, Berlin: Henschel, 1972 (Arbeitshefte der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Bd. 9,2), S. 62–69, hier S. 62 und S. 68. Vgl. entsprechend auch den allgemeinen Begriff »Kampf«, in: Hellmann, *Wörter und Wortgebrauch in Ost und West*, S. 608: »Im Sinne einer grundsätzlichen politisch-ideologischen Auseinandersetzung kann K. [Kampf] Im marx.-len. Sprachgebrauch auch oft verkürzt für ›Klassenkampf‹ stehen. […] K. ist nach marx.-len. Auffassung das entscheidende Mittel, den Sozialismus zum Sieg zu bringen: K. Gegen den ›Kapitalismus‹/ ›Imperialismus‹, gegen Konterrevolution und Abweichungen, für Werte des ›Sozialismus‹, um Plan- und Wettbewerbsziele.«

624 Wie im folgenden Zitat die BSO-Sommerkonzerte Unter den Linden unter der künstlerischen Leitung Hans-Peter Franks: »Die Musiker des Berliner Sinfonieorchesters werden in den Monaten Juni und Juli sechs dieser alljährlichen, von vielen Berlinern und ihren Gästen gern besuchten Konzerte gestalten, […] Der Abend wurde mit Mozarts ›Linzer Sinfonie‹ KV 425 beschlossen, vom BSO klangfreudig und gestalterisch überzeugend dargeboten.« Hans-Peter Müller, »Auftakt für die Sommerkonzerte des Berliner Sinfonieorchesters«, in: *Berliner Zeitung,* 28.6.1975.

625 »Der noch sehr junge Jiři Skovajsa spielte es technisch tadellos, auch musikalisch kultiviert und geschmackvoll, nur die spielgestaltende Kraft, den persönlichen Anschlag vermißte man noch etwas.« Eckart Schwinger, »Kulturtage der ČSSR und Ungarns in der DDR – Konzerte in Berlin«, in: *Musik und Gesellschaft* 25 (1975), S. 426–427, hier S. 427.

»Gestaltung« einer entsprechend ideologisch geformten Kultur – entweder im Zeichen des Sozialismus oder des Nationalsozialismus – implizierten. Dem Musiker wie auch dem Arbeiter kam eine aktive Rolle in der Mitwirkung am kulturellen Aufbau zu.

Eine Kontinuität zu den Begriffen um 1925 zeigt sich auch in der häufigen Verwendung der Adjektive ›schöpferisch‹ bzw. ›künstlerisch‹, die diese soeben beschriebene Teilhabe ebenso zum Ausdruck brachten (vgl. auch Kap. I, 2.1 bis I, 2.3). Für diese Begriffe galt jedoch, dass sie stärker noch im Sinne einer Verbreitung der sozialistischen Kultur unter der Führung des Kulturbundes der DDR oder im Zuge eines Zusammentreffens mit Künstlern aus den ›Bruderstaaten‹ funktional eingesetzt wurden.[626] So wurde die ›schöpferische Aktivität‹ des Individuums beispielsweise innerhalb der »Verantwortung« für »das Ganze« bestimmt, wie z. B. in einem späten Beleg von 1988 zu Helmut Kochs Dirigiertätigkeit.[627]

Der Begriff ›schöpferisch‹, der auch um 1925 die kreative Teilhabe des Interpreten bezeichnete, wurde nun im Sinne der »sozialistischen Kulturarbeit« der DDR verwendet: als »aktive schöpferische Teilnahme aller Werktätigen am gesellschaftlichen Aufbau«, wie dies u. a. die *Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik* mit einem Verweis auf das Referat Günter Mayers auf dem II. Musikkongreß der DDR unter der Überschrift »Arbeiterklasse und Musik« beschrieb.[628]

Häufig enthalten Texte die Begriffskombination ›schöpferisch‹ und ›Arbeiterklasse‹ sowie ›Gestaltung‹ und ›Sozialismus‹. Auch der Kommentar zu einer Tagung in der Akademie der Künste der DDR unter dem Thema

---

[626] Vgl. »Konzertwesen«, in: Brockhaus und Niemann (Hrsg.), *Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik 1945–1976*, S. 338–339, hier S. 338.

[627] Mit Bezug auf die von ihm gegründete Solistenvereinigung hieß es: »Koch fordert die ganze Persönlichkeit des Sängers: Stimme, Phantasie, schöpferische Aktivität, die sich für das Ganze mit verantwortlich fühlt, disziplinierte Individualität innerhalb des kollektiven Musizierens.« Katarina Bormann, »Helmut Koch – Dirigent und Chorerzieher«, in: *Studien zur Berliner Musikgeschichte. Bestandsaufnahme*, hrsg. von Horst Seeger und Wolfgang Goldhan, Berlin: Henschel, 1988, S. 59–76, hier S. 65f.

[628] »Dieses Programm [für den Aufbau der entwickelten sozialistischen Gesellschaft] geht davon aus, daß die aktive schöpferische Teilnahme aller Werktätigen am gesellschaftlichen Aufbau, an der Regelung ihrer sozialen Beziehungen und die sinnvolle Einrichtung des eigenen Lebens jener, durch sozialistische Kulturarbeit organisierte, Selbsterziehungsprozeß ist, in welchem die neue Lebensweise entsteht.« Günter Mayer, »Zur Praxis und Orientierung sozialistischer Musikkultur: Diskussionsbeitrag zum II. Musikkongreß der DDR, in: *Bulletin*, Berlin, Oktober 1973, S. 43, zit. nach: Brockhaus und Niemann (Hrsg.), *Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik 1945–1976*, S. 332.

»Arbeiterklasse und Musik« im Dezember 1974 beinhaltete die Aufforderung zur »Gestaltung musikalischer Prozesse unter sozialistischen Verhältnissen«.[629] Sowohl der Interpret als auch der Musikkritiker sollten am sozialistischen Modell mitwirken. Der Kritiker der Tageszeitung *Neues Deutschland* Hansjürgen Schaefer lehnte entsprechend in Kunstkritik und Interpretation »unschöpferisches« Denken ab.[630]

Auf beiden Bedeutungsebenen von ›Gestaltung‹, einerseits die klangliche Formung, andererseits die Formung einer sozialistischen Kultur, fand der Begriff um 1975 Verwendung, wie er bereits um 1925 bedeutsam geworden war. In den entsprechenden Texten um 1975 wurde eigens auf die Verbindung zum Agitprop und zur Arbeitergesangsbewegung des frühen 20. Jahrhunderts verwiesen. Der Innovationswert sowohl dieser (»Neuen«) Musik der 1920er-Jahre als auch ihrer Umsetzung durch den Musiker bzw. die Abgrenzung zur Tradition der bürgerlichen Konzertmusik wurde betont. Das Arbeiterlied bildete hier den zentralen Bezugspunkt.[631]

Inwiefern sich beide Ebenen – der kreativen Teilhabe des Interpreten und der Darstellung der sozialistischen Aussage – auch überschnitten, zeigt ein Beispiel. Im Folgenden sei es der Autorin hierbei erlaubt anstelle der publizierten Form des Texts, das an der HU eingereichte, davon abweichende Original zu zitieren. Wie an anderer Stelle in dieser Studie wird somit ein unveröffentlichtes Manuskript zitiert, mit dem somit aber auch entsprechend kritisch zu verfahren bleibt. Der Titel des hier zitierten Texts

---

[629] »Sie [die Beiträge] dokumentieren die schöpferischen Potenzen der Arbeiterklasse unter kapitalistischen Bedingungen ebenso wie deren führende und anleitende Kraft bei der Gestaltung musikalischer Prozesse unter sozialistischen Verhältnissen.« Traude Ebert-Obermeier, »›Arbeiterklasse und Musik‹. Bemerkungen zur Tagung in der Akademie der Künste«, in: *Musik und Gesellschaft* 25 (1975), S. 70–73, hier S. 70.

[630] »Wir lehnen in Kunst und Kunsttheorie als Marxisten unschöpferisches Rezeptdenken ab. Und wir sollten als Kritiker nicht von der Wissenschaft Rezepte fordern.« Schaefer, »Aufgaben und Probleme der Musikkritik«, S. 590. Manfred Hellmann erörtert in seiner Studie *Wörter und Wortgebrauch in Ost und West* von 1992 entsprechend, der Begriff »schöpferisch« werde im »marxistischen-leninistischen« Sprachgebrauch verstanden, als »die Fähigkeit bzw. Leistung(en) […] einen eigenen vorwärtstreibenden Beitrag zur (historisch notwendigen und unvermeidlichen) Entwicklung des Sozialismus zu leisten.« Vgl. Artikel »schöpferisch« in: Hellmann, *Wörter und Wortgebrauch in Ost und West*, S. 997.

[631] Vielfach zitiert wurde weiterhin Eislers *Geschichte der deutschen Arbeitermusikbewegung von 1848*, die auf die Arbeiterliedbewegung seit dem 19. Jahrhundert verwies und dessen Stärkung in den 1920er-Jahren und bei Eisler thematisierte. Vgl. z. B. Inge Lammel, »Die beiden Berliner ›Scherchen-Chöre‹. Zur Situation in der deutschen Arbeitersängerbewegung«, in: *Studien zur Berliner Musikgeschichte. Eine Bestandsaufnahme*, hrsg. von Horst Seeger und Wolfgang Goldhan, Berlin: Henschel, 1988, S. 9–58, hier S. 9 und S. 12.

von Jürgen Elsner zu Ernst Buschs Tätigkeit stellt bereits die Verknüpfung her: »Arbeitersänger und schöpferischer Gestalter«. Hier wurde das Singen als »Produktion« thematisiert, indem der Autor Busch nicht als »Reproduzierenden« sondern als »Re-Produzierenden« charakterisiert, was er daran festmacht, dass Busch an seinen Vorlagen arbeite«:

> »Zu einer Melodie, einer Komposition verhält er [Busch] sich nicht als Interpret im Sinne eines Ausführenden, sondern eher als ein Re-Produzierender. Busch arbeitet an seinen Vorlagen. Er biegt sie so zurecht, daß sie ihm auf den Leib passen, in ihrer tonalen und melodisch-harmonischen Anlage wie in ihrem rhythmischen Ablauf, in ihrem Klangbild.«[632]

Es wird auf eine »wirksame Reproduktion« verwiesen, die im Zusammenhang mit der »Schärfung der Gesamtaussage«, aber auch funktional zu verstehen sei:

> »Auf diese Weise bringt er sich völlig in ihren Besitz, werden sie seine Lieder. Ihre Integration bildet eine der Voraussetzungen für ihre optimale wirksame Reproduktion. Neben diesen bewußt erarbeiteten Veränderungen passieren aber auch in der unmittelbaren klanglichen Realisation ständig Varianten, die im Sinne der alten Volksmusikpraktiken eine Adaption an Buschs musikalischen Sprachschatz bedeuten, zugleich aber auch die Schärfung der Gesamtaussage durch flüssigen, gängigeren Duktus der Musik bewirken.«[633]

›Produzieren‹ und ›wirken‹ sollen hier die Aufgabe des Künstlers betonen, die sozialistische Aussage eines Werkes herauszuarbeiten. Ein »produktives«, innovatives Sich-Einbringen des Künstlers wurde in zahlreichen Texten akzentuiert.

Wie mit den Begriffen ›gestalten‹ und ›schöpferisch‹ wurde auch mit dem Begriff ›Vortrag‹ die revolutionäre Tatkraft des Musikers beschrieben. Entsprechend betonte z. B. der Autor einer Aufführungsbesprechung der beiden Berliner Scherchen-Chöre 1988, dass für den »Vortrag« ein dem »revolutionär-offensiven Charakter« der Werke entsprechender Interpretationsstil von Nöten gewesen sei.[634] In Bezug auf Ernst Buschs Tätigkeit

---

[632] Jürgen Elsner, »Arbeitersänger und schöpferischer Gestalter. Zum 75. Geburtstag Ernst Buschs«, in: *Musik und Gesellschaft* 25 (1975), S. 3–6, hier S. 5.

[633] Ebd.

[634] »Für den Vortrag der neuen Musik war ein neuer, dem revolutionär-offensiven Charakter der Werke angemessener Interpretationsstil nötig.« Lammel, »Die beiden Berliner ›Scherchen-Chöre‹«, S. 12.

als Sänger, der eine sozialistische Liedkunst prägte, wurde um 1975 der Gesang insgesamt als »revolutionär« gefeiert.[635]

Die Hinwendung des Künstlers zum Sozialismus galt als Voraussetzung für die gelungene musikalische Umsetzung des Arbeiterliedes. Die folgende Textstelle belegt, dass immer wieder auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts verwiesen wurde. Eislers Text »Fortschritte in der Arbeitermusikbewegung« von 1931 und seine Verwendung der Begriffe ›vortragen‹ und »Wirkung« werden aufgegriffen, um herauszustellen, dass der Sänger nicht nur »Interpret« sein konnte, sondern »zu revolutionieren« war:

> »Es genügte uns nicht mehr, daß ein Stück, von einem Chor gut vorgetragen, auf den Zuhörer Wirkung ausübte, sondern wir mußten Methoden finden, auch den Sänger selbst nicht nur als Interpreten zu betrachten, sondern ihn zu revolutionieren‹, resümierte Hanns Eisler 1931.«[636]

Im Text »Arbeitersänger und schöpferischer Gestalter« beschrieb Jürgen Elsner Buschs Verinnerlichung der Arbeiterlieder und erklärt diese damit, dass Buschs Wirken von der Position »einer neuen gesellschaftlichen Haltung« bestimmt sei.[637] Die ›Gestaltungsweise‹ bezeichnete entsprechend auch einen Sänger, welcher dem Lied mit den entsprechenden eigenen musikalischen Mitteln Profil verlieh. Während der Interpret bei den »Vortragsmitteln der allgemeinen Charakteristik« sich »an die Erfordernisse der Kompositionssphäre zu halten« habe, genieße er durch sein »anderes Verhältnis zum Erkenntnisgegenstand« hingegen »relative Frei-

---

635 »[…] in Liedern historischer und neuer Aufnahmen der Aurora-Reihe der Akademie und des VEB Deutsche Schallplatten – zu hören vom Tonband und von einem Sänger, der in diesem Tagungs- und Festsaal ein Rednerpult zum Podium des revolutionären Gesangs machte.« K. »25 Jahre Akademie der Künste der DDR: Ereignisse und Ehrungen«, in: *Musik und Gesellschaft* 25 (1975), S. 374–375, hier S. 374. Ehrungen an Ernst Busch zu seinem 75. Geburtstag zeigen hierbei wie die Partei dessen Wirken innerhalb der Arbeiterliedbewegung als repräsentativ verstand. Vgl. u. a. Hans-Peter Müller, »Berlin. Ehrungen zum 75. Geburtstag von Ernst Busch«, in: *Musik und Gesellschaft* 25 (1975), S. 178f.

636 Hanns Eisler, »Fortschritte in der Arbeitermusikbewegung«, in: ders., *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1973 (Gesammelte Werke, Serie 3, Bd. 1), S. 113–115, hier S. 114, zit. nach: Lammel, »Die beiden Berliner ›Scherchen-Chöre‹«, S. 12.

637 »Im Grunde aber bewirkt diese neue gesellschaftliche Haltung, die sich in ihr ausspricht, daß sie nicht nur zu neuen Konfigurationen, sondern auch zu neuen stilistischen Eigenheiten gelangt. Es fällt nicht schwer zu begreifen, daß Buschs epochenmachende Leistung von seinem derartigen Verständnis der gesellschaftlichen Progression, durch sein Wirken von dieser Position bestimmt ist.« Elsner, »Arbeitersänger und schöpferischer Gestalter«, S. 3.

zügigkeit in der Detailgestaltung«,[638] so Elsner 1964, der hiermit auf die Bedeutung des individuellen Standpunkts des Interpreten, wie sie in den Begriffen ›schöpferisch‹ und ›künstlerisch‹ hervortrat, verweist.[639] Elsner betont hier erneut den Begriff ›produktiv‹ in der Bestimmung einer »produktiven Interpretation«[640], indem er feststellte, dass Busch Strophen, Melodien und Texte von Liedern umänderte.[641]

In diesem Zusammenhang wird der Unterschied der beiden Begriffe ›Vortrag‹ und ›Gestaltung‹ präzisiert. So ist auch an anderer Stelle vom »Gestaltwerden« der Kompositionen zu lesen, in dem Sinne, dass der Musiker die Idee ihres (revolutionären) Inhalts unterstrich. Während der ›Vortrag‹ auf den Inhalt des Liedes abzielte und als Vortrag von Text aufgefasst wurde, bedeutete »Gestalten«, diesen Inhalt mit den hierfür geeigneten musikalischen Mitteln darzulegen. Die »Gestaltung« kehrte somit die Funktion hervor (wie z. B. das »Anliegen« der Komposition).[642] Als Ideal galten der »neue Ton« der Arbeitermusik um 1930 und Eislers »Ratschläge zum Vortragsstil«.[643]

Für den Begriff ›Vortrag‹ stellten die Textverständlichkeit und die dienende Rolle der Musik für den Text bzw. die Forderung nach einer ›angewandten Musik‹, wie sie Brecht und Eisler bereits in den 1920er-Jahren artikuliert hatten, eine zentrale Prämisse dar.[644] Die Textverständlichkeit im ›Vortrag‹

---

638 Vgl. Jürgen Elsner, *Zur vokalsolistischen Vortragsweise der Kampfmusik Hanns Eislers*, Diss., Berlin: Humboldt-Universität, 1964.

639 »Auf die Interpretation bezogen bedeutet das, daß die Ersetzung der künstlerisch-schöpferischen Arbeit durch eingefahrene Schablonen oder Willkür die Qualität der zu vermittelnden Erkenntnis herabsetzt.« Ebd., S. 12.

640 Unter der Zwischenüberschrift »Produktive Interpretation« lesen wir: »Die Operativität seiner Interpretationen hat zweierlei Gründe: 1. Der Vortrag Buschs ist nicht auf die überlieferten, fest umrissenen stilistischen Prinzipien der artifiziellen Vortragspraxis gestützt, sondern steht in Opposition zu ihnen. Er befindet sich in einem stilistisch produktiven Stadium. Busch entwickelt mit seinem personellen Vortragsstil unter Auswertung des traditionellen Vortragsfonds und volkstümlicher Quellen einen allgemein neuen Vortragsstil.« Ebd., S. 159

641 Vgl. ebd., S. 159f.

642 »Beim politisch engagierten Laienmusizieren, das hauptsächlich vokale Genres pflegt, steht als zentrales Problem neben Inhalt und Textgestaltung besonders die musikalische Gestaltung des Anliegens.« Jürgen Elsner, »Zwei anregende Konzerte«, in: *Musik und Gesellschaft* 25 (1975), S. 73–75, hier S. 73.

643 Vgl. ebd.

644 Vgl. auch Dibelius und Schneider, »Schlußdiskussion«, in: *DSNM*, Bd. 3, S. 439–457.

diente dem Inhalt, das »musikalische Gestalten« diente der »künstlerischen Wirkung«; letztere nahm aber wiederum Einfluss auf die Übermittlung der Aussage an das Publikum. Als ›Kontrafaktur‹ konnte der Inhalt umgekehrt werden.[645] Es lässt sich an dieser Stelle zusammenfassen, dass die Forderung nach aktiver Teilhabe des Musikers am Aufbau des Sozialismus in den Begriffen ›Gestaltung‹, ›Gestalter‹, ›gestalten‹ sowie ›schöpferisch‹, ›künstlerisch‹ und ›produktiv‹ zum Ausdruck kam. Einerseits wird hier eine Parallele zu den Begriffen um 1925 deutlich. Andererseits zeigt sich in der Forderung an den Laien und den professionellen Musiker, aktiv an der ›Gestaltung‹ einer ideologisch geprägten Kultur teilzuhaben auch eine Analogie zu den Begriffen um 1940.

Der Begriff ›Gestaltung‹ bezog sich allerdings ausschließlich auf eine klangliche Formung durch den individuellen Musiker, ohne sich dabei auf den Text eines Stückes zu beziehen. Der Begriff ›Vortrag‹ akzentuierte demgegenüber häufig die Textverständlichkeit als wichtiges Element der musikalischen Aufführung. Der ›Vortrag‹ erfuhr zwar ebenso eine individuelle Prägung durch den Musiker, diente aber dazu, die politische Aussage des Arbeiterliedes zu schärfen. Damit stellte sich ein unverkennbarer Bezug zu den Begriffsbestimmungen Eislers und Brechts aus den 1920er-Jahre her.

III. 2.3 ›Interpretation‹ und ›Reproduktion‹ und der sozialistische Realismus

Jürgen Elsner hatte den Sänger Ernst Busch, wie in Kapitel III, 2.2 dargelegt, als »Re-Produzierenden« bezeichnet. Die Begriffe ›Reproduktion‹ sowie ›Interpretation‹ und ›Gestaltung‹ wurden in den Kontext der kreativen Teilhabe gestellt, wie dies Elsner mit dem »Produzieren« auch in der Formulierung »produktive Interpretation« ansprach, wobei die Verortung im sogenannten sozialistischen Realismus eine zentrale Bedeutung hatte.

Elsner verstand in seiner Dissertation *Zur vokalsolistischen Vortragsweise der Kampfmusik Hanns Eislers* (1964) den Begriff ›Interpretation‹ bereits als kreative (›produktive‹) Teilhabe des Interpreten, vor allem aber als »musikalische Kommunikation«, die »als eine Form der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit einer spezifischen Seite der Wirklichkeit aufzufassen

[645] Vgl. Elsner, »Arbeitersänger und schöpferischer Gestalter«, S. 4.

[sei]« und die zur »gesellschaftlichen Erkenntnis« führe.[646] Die ›Interpretation‹ in ihrer Bedeutung als »Kommunikation« diene der Beförderung von »Erkenntnis«.[647]

Mit »Erkenntnis« meinte Elsner, dass musikalische Aufführung sich immer im Kontext ihres historischen Rahmens begreifen lässt, also im Kontext der sozialistischen Gesellschaft. Elsner äußerte hierzu, dass die »musikalische Kommunikation« mit »der Entwicklung der menschlichen Gesellschaft verbunden [ist]«.[648]

Diese Verbindung zwischen ›Interpretation‹ (als »Kommunikation«) und »Erkenntnis« ist im Kontext der Theorie des sozialistischen Realismus zu verstehen. Sie fußte auf einem dialektischen, auf Prozessualität angelegten Verständnis der »Praxis« als einer Widerspiegelung von Wirklichkeit, wie es von Karl Marx hergeleitet worden war und sich in der DDR etabliert hatte. Bei Marx hieß es:

> »Die Frage, ob dem menschlichen Denken gegenständliche Wahrheit zukommt, ist keine Frage der Theorie, sondern eine praktische Frage. In der Praxis muß der Mensch die Wahrheit, d. h. die Wirklichkeit und Macht, die Diesseitigkeit seines Denkens beweisen.«[649]

---

646 »Die musikalische Kommunikation […] [‚die] als eine Form der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit einer spezifischen Seite der Wirklichkeit aufzufassen [ist] […] dient der gesellschaftlichen Erkenntnis, die als Wechselbeziehung von historisch-bedingter, individueller Erkenntnis und gesellschaftlicher Erkenntnisvermittlung bzw. als gesellschaftlicher Austausch und Ausgleich von historisch bedingten, individuellen Erkenntnissen existiert.« Elsner, *Zur vokalsolistischen Vortragsweise der Kampfmusik Hanns Eislers*, S. 10. Elsner schreibt dann für die ›Interpretation‹ entsprechend: »Insofern ist die Sphäre der Interpretation als integrierender Faktor der musikalisch-künstlerischen Erkenntnistätigkeit anzusehen.« Ebd., S. 12

647 »Ebenso wie die Sphäre der Komposition ist die Sphäre der Interpretation als Prozeß zu verstehen, dessen Resultat die kommunikative Form des Erkenntnisprodukts ist. Die Interpretation ist künstlerisch-schöpferische Tätigkeit, der die Erarbeitung des Erkenntnisproduktes und seine gestalterische Umsetzung obliegt.« Ebd., S. 19.

648 »Sie [die musikalische Kommunikation] ist mit der Entwicklung der menschlichen Gesellschaft verbunden; sie steht unter dem Einfluß ihrer historischen Veränderungen und beeinflußt diese ihrerseits.« Ebd., S. 11.

649 Karl Marx, »Thesen über Feuerbach« [Fassung 1888]; in: *Die deutsche Ideologie, Thesen über Feuerbach,* hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin 1959 (Marx-Engels-Werke, Bd. 3), S. 533–535, hier S. 533, zit. nach: Heinz Alfred Brockhaus, »Prinzipien der Musik des sozialistischen Realismus«, in: *Forum: Musik in der DDR,* hrsg. von Dietrich Brennecke und Mathias Hansen, Berlin: Henschel, 1972 (Arbeitshefte der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Bd. 9,1), S. 7–23, hier S. 15.

Die sogenannte ›Widerspiegelungstheorie‹ innerhalb der Theorie des sozialistischen Realismus – die Widerspiegelung der ›Wirklichkeit‹ und ›Wahrheit‹ in der Kunst[650] – betraf hierbei auch die Aufführung. Diese Theorie vertrat Heinz Alfred Brockhaus in seinem Text »Prinzipien der Musik des sozialistischen Realismus« (1972) und besagte damit zunächst nichts anderes, als dass die Komposition die »Wirklichkeit widerspiegeln« soll. Nach Brockhaus existiert ein Kontinuum zwischen »Realität – Künstler – Musik – Hörer« sowie zwischen »deren Beziehungen […] zur gesellschaftlichen Realität«.[651]

Eine zentrale Feststellung in den Texten um 1975 bestand darin, dass die Wirklichkeit nicht eins zu eins abgebildet werden kann, sondern dass das Musikschaffen immer den »Status quo« überschreite und »Elemente, die nicht aus der Realität als solcher erklärbar sind, sondern nur aus dem Bezug des Künstlers zur Realität« enthalte, wie Brockhaus 1972 artikulierte.[652] Mathias Hansen beschrieb im begleitenden »Exkurs« zu Brockhaus Text: »Die Funktion des künstlerischen Bewußtseins, der künstlerischen Phantasie im Widerspiegelungsprozeß wäre einem Katalysator zu vergleichen, der zwischen Wirklichkeit und Kunstprodukt eingeschaltet ist.«[653]

Diese individuelle Sicht des Künstlers – wie sie uns bereits in Elsners Text 1964 begegnet – betraf sowohl die Komposition als auch die ›Interpretation‹. Brockhaus hob die »Persönlichkeit des Interpreten« hervor in ausdrücklicher Abgrenzung zu den Modellen in der Sowjetunion (u. a. der sowjetischen Theoretiker W. W. Wanslow, Juli Kremljow oder G. Nedoschiwin), bei denen die Subjektivität noch keine Rolle gespielt habe.[654] Brockhaus betonte, dass eine von Erscheinungsform der Musik die »Realisierung des Werkes in der Interpretation« sei. Weiter »Es ist bekannt, daß

---

650 Vgl. Albrecht Riethmüller, *Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik*, Wiesbaden: Steiner, 1976 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 15); sowie: Jungmann, *Kalter Krieg in der Musik*, S. 86f.

651 Heinz Alfred Brockhaus »Prinzipien der Musik des sozialistischen Realismus«, S. 7.

652 »Dabei kommen Dinge ins Spiel, die in den Bereich der künstlerischen Phantasie, des schöpferischen Denkens gehören. Wir nennen ja nicht zufällig Musik das künstlerisch-schöpferische Produkt einer Persönlichkeit. Schöpfertum besagt also, daß Dinge ins Musikwerk mit- oder hineingestaltet sind, die a priori nicht vorhanden waren.« Ebd., S. 8.

653 Mathias Hansen, »Exkurs«, in: Ebd., S. 8–9, hier S. 8.

654 Vgl. ebd., S. 7; sowie: W. W. Wanslow, »Über die Widerspiegelung der Wirklichkeit in der Musik«, in: *Musik und Gesellschaft* 1 (1951), S. 1–16; sowie: Riethmüller, *Die Musik als Abbild der Realität*.

die Persönlichkeit des Interpreten auf die Gestaltung des Werkes erheblichen Einfluß hat.«[655]

Um 1975 wurden die Begriffsmerkmale des ›sozialistischen Realismus‹ neu artikuliert, was auch den Begriff ›Interpretation‹ beeinflusste.[656] Setzte sich in den Texten zum Thema sozialistischer Realismus der 1950er- und 1960er-Jahren zunächst noch die stalinistische Kulturpolitik fort bzw. waren die Vorgaben von Begriffen wie »Inhaltlichkeit«, »Ideengebundenheit« und »Volkstümlichkeit«[657] weiterhin prägend, schien sich dies Mitte der 1970er-Jahre gewandelt zu haben, wenngleich Erich Honeckers Kulturpolitik sich weiterhin – in alter Manier – gegen Einflüsse der westlichen Avantgarde richtete und einer endgültigen Annäherung im Wege stand.[658]

Offenkundig wird diese teilweise Liberalisierung im Vergleich des zitierten Texts von Brockhaus »Prinzipien der Musik des sozialistischen Realismus« von 1972 und einem früheren Text von Brockhaus, der unter dem Titel »Kriterien des sozialistischen Neuertums« als Einleitungsreferat zur Sektion Ästhetik am Musikkongress des Komponistenverbandes von 1969 entstanden war und in der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* abgedruckt wurde.[659] Im Text von 1969 kehrte Brockhaus entschieden den sozialistischen Standpunkt hervor und grenzte diesen stark gegenüber Tendenzen der westlichen Avantgarde ab. Der später entstandene Text positioniert sich hingegen weniger deutlich in dieser Richtung. Einerseits kann die divergierende Akzentsetzung in den beiden Texten mit den unterschiedlichen Textformaten eines Einleitungsreferats am Musikkongress 1969 und eines Fachtextes im Rahmen der Akademie der Künste 1972 begründet werden.[660] Andererseits war 1971 tatsächlich eine kulturpolitische Liberalisierung erfolgt, die sich auf die Inhalte des Brockhausschen Textes offen-

---

655 Ebd.

656 Vgl. hierzu auch Stöck, *Musiktheater in der DDR*, S. 85–89, hier S. 86.

657 Vgl. Detlef Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber: Laaber, 1980, S. 5–18, hier S. 6.

658 Vgl. Sporn, *Musik unter politischen Vorzeichen*, S. 227–247.

659 Vgl. Heinz Alfred Brockhaus, »Kriterien des sozialistischen Neuertums«, in: *Musik und Gesellschaft* 19 (1969), S. 24–35.

660 Zuletzt bleibt hier zu berücksichtigen, dass die stärkere oder weniger starke Betonung des sozialistischen Standpunkts auch im unterschiedlichen Textformat begründet lag. Beim Text von 1972 handelte es um einen Aufsatz in einem wissenschaftlichen Publikationsorgan wie den *Arbeitsheften der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin*, beim Text von 1969 um ein Einleitungsreferat zur Sektion Ästhetik beim Musikkongress des Komponistenverbandes, eine Textform also, in der parteinahe Situierungen typisch waren.

bar ausgewirkt hatte. Gleichzeitig vollzog sich – wie in der Einleitung zu dieser Fallstudie dargelegt – eine stärkere Akzeptanz experimenteller Musik.[661]

Dass sich die von Honecker angekündigte Liberalisierung nur sehr eingeschränkt erfüllte, davon zeugt der Umgang mit systemkritischen Musikern, wie etwa Wolf Biermann. Innerhalb dieser Fallstudie III gilt es dennoch zu erörtern, ob teilweise eine Erweiterung der künstlerischen Ansätze spürbar war, die aus einem progressiveren Denken hervorgingen und die möglicherweise auch bei den konservativen Vertretern Spuren hinterließen.

Im Brockhaus' Referat »Kriterien des sozialistischen Neuertums« von 1969 war die Stalinistische Kulturpolitik noch deutlich; so lehnte der Autor die Hinwendung zum Material in der Musik noch ab, da dies im »philosophischen Kern formalistischen Charakters« sei.[662] Brockhaus, der zwar im Begriff ›Interpretation‹ durchaus bereits die Subjektivität des Interpreten anerkannte, verwies hier vor allem aber hinsichtlich eines »musikalisch gestalterischen Aspekt[s]« auf den Zusammenhang von »Kollektivität« und »Individualität«.[663] Auch im Text von 1972 bestand der Grundgedanke darin, dass das »sozialistische« Modell seine Entsprechung in der gesellschaftlichen Verantwortung finde, die der Künstler übernehmen müsse; dieser »muß in die gesellschaftliche Realität gestellt« sein, wie es wörtlich hieß. Zentral sei dabei die Eislersche Maxime »Cui bono« – »Wem nützt

---

661 Irmgard Jungmann betonte in ihrem Buch *Kalter Krieg in der Musik* (2011), dass die kurz nach dessen Amtsantritt 1971 in der Tageszeitung *Neues Deutschland* erschienene Formulierung Honeckers, »auf dem Gebiet von Kunst und Literatur [dürfe es] keine Tabus mehr geben« (Erich Honecker, in: *Neues Deutschland*, 18.12.1971, vgl. Sporn, *Musik unter politischen Vorzeichen*, S. 227–247, hier S. 227), als Signal für eine größere Liberalität aufgefasst worden sei. Daraufhin hat Wolfgang Lesser, Erster Sekretär des Komponistenverbandes, bei der darauffolgenden Tagung des Zentralkomitees eine größere Freiheit im Umgang mit dem Material bzw. das »schöpferische Experiment« positiv angesprochen. Vgl. Jungmann, *Kalter Krieg in der Musik*, S. 100. Dass dennoch – wie Sporn in ihrer Studie Musik unter politischen Vorzeichen beschrieb – das Feindbild weiterhin benannt wurde, z. B. in den Bestimmungen von »bürgerlichen« oder »imperialistischen Kunstauffassungen« (Vgl. Sporn, *Musik unter politischen Vorzeichen*, S. 227–247, hier S. 227), zeigt zugleich, dass Liberalisierung hier nur relativ zu verstehen ist bzw. die kulturelle Abgrenzung gegenüber dem Westen weiterhin richtungsweisend innerhalb einer strikten Vorherrschaft der Politik der SED blieb.

662 Vgl. Brockhaus, »Kriterien des sozialistischen Neuertums«, S. 24.

663 »Diese dialektische Einheit von Individualität und Kollektivität ist nicht nur für die allgemeine kulturpolitische und ideologische Seite unserer sozialistischen Musikgesellschaft von entscheidender Bedeutung, sondern auch für den spezifischen, musikalisch gestalterischen Aspekt.« Ebd.

es?«.[664] Brockhaus hob jedoch nun die subjektiven Elemente in der Komposition und in der ›Interpretation‹ stärker hervor,[665] wobei der sozialistische Standpunkt im Vergleich zu seinem Text von 1969 weniger herausgekehrt wurde.

Auch wenn solche Entwicklungen durchaus vorhanden waren, wandelte sich die Sprache eines Musikwissenschaftlers, wie Brockhaus, der sich an bereits etablierten, vom Staat sanktionierten Begriffsbedeutungen orientierte, relativ geringfügig. Dies ist insbesondere im Vergleich mit der Sprache derjenigen eklatant, die sich unabhängiger von der Kulturdoktrin des Staates bewegten, inhaltlich und sprachlich neue, konträre Akzente setzten und eine stärkere Öffnung gegenüber Avantgardetendenzen befürworteten. Die Annahme, es handele sich auch bei dem linientreuen Musikwissenschaftler Brockhaus um einen – wenn auch vergleichsweise minimalen – sprachlichen Wandel, zeigt sich bestätigt. Die ›Widerspiegelungstheorie‹ verwies bezüglich der Forderung nach einer nicht-statischen, individuellen und kreativen Praxis in den 1970er-Jahren auf neu aufkommende Bedeutungsvalenzen, die dem Interpreten mehr Freiräume gewährten.

Die Sprache derjenigen, die sich unabhängiger von den kulturpolitischen Vorgaben äußerten, unterschied sich auch von der Sprache der Brockhaus-Texte aus den 1970er-Jahren deutlich. Und es bestand ein enormer Kontrast zwischen dieser neuen Sprache (vgl. Kap. III. 2) und der konservativen Sprache, mit der die älteren Modellen des sozialistischen Realismus beschrieben worden waren. Der Unterschied zeigte sich vor allem darin, dass in den älteren Modellen mit der Widerspiegelung der Wirklichkeit (Widerspiegelungstheorie) die Vertonung sozialistischer Texte und Inhalte im Vordergrund stand und man sich weiterhin auf Brecht, Eisler und Schostakowitsch berief. Die neueren sprachlichen Ansätze setzten sich demgegenüber mit neuem Material auseinander, das nun zum Ausgangspunkt des Realismus wurde. Diese neue Materialität brach provozierend mit Hörgewohnheiten und sollte somit der Darstellung der ungelösten Widersprüche der Welt dienen.[666] Entsprechend veränderte sich hier auch der Begriffsgebrauch, z. B. was den Begriff ›Realismus‹ anbelangt.

---

[664] Vgl. Hanns Eisler (Vortrag um 1932), »Für wen nützlich?«, in: Hanns Eisler, *Reden und Aufsätze*, hrsg. von Winfried Höntsch, Leipzig: Reclam, 1961, S. 54, zit. nach: Brockhaus, »Prinzipien der Musik des sozialistischen Realismus«, S. 16.

[665] Vgl. ebd., S. 8.

[666] Vgl. z. B. Paul Dessau, »Sozialistisch – Realistisch«, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 19 (1977), Teilnachdruck in: *DSNM*, Bd. 3, 1997, S. 64f., hier S. 64.

Von progressiven Wissenschaftlern wie Frank Schneider wurden die Begriffe ›Realismus‹, ›Wirklichkeit‹ und ›Widerspiegelung‹ im Sinne eines individuellen Standpunkts als in sich variabel aufgefasst. Im Kapitel »Das ästhetische und analytische Problem des musikalischen Wirklichkeitsverhältnisses« seiner Dissertation *Das Streichquartettschaffen in der DDR von 1945 bis 1970* von 1976 nahm Schneider auch Bezug auf die »Reproduktion«, die als Begriff hier innerhalb der Realismusdebatte verortet wurde und vor allem den ›schöpferischen‹ Aspekt der Teilhabe des Interpreten betonte:

> »Die marxistische Musikästhetik faßt die Musik in ihrer realen Entwicklungsdialektik sowohl als besondere Weise sinnlich-geistiger Produktion, Reproduktion und Aneignung, die im Rahmen gesamtgesellschaftlicher Praxis eigene Wirklichkeit schafft, als auch als spezifisch ästhetische Form eines Widerspiegelungsmediums, das sich, mehr oder weniger bewußt, auf künstlerisch gestaltete Ab- und Sinnbilder psychischer oder gedanklicher Prozesse, als schöpferisches Modell wirklicher und möglicher Realitätserfahrung versteht.«[667]

Dass aber progressivere und konservative Haltungen zeitgleich in Erscheinung traten, zeigt der folgende Zusammenhang: In einigen Texten wurde die Verortung der Aufführung innerhalb des sozialistischen Realismus als Ausgangspunkt der entsprechenden Theorien zur musikalischen Aufführung gesucht, während in den neueren Ansätzen dieses Modell häufig nur einen Teilaspekt der diskutierten Thematik über die aktuelle Musikpraxis ausmachte. Vor allem zeigte sich in den progressiven Texten die Tendenz zur Subjektivierung, wie sie Schneider z. B. mit der Formulierung »möglicher Realitätserfahrungen« einfließen ließ, die letztendlich den Realismus nicht nur von der äußeren Wirklichkeit abhängig machte, sondern auch auf den Bereich der Vorstellung des Musikers bezog.

Gegenüber der Hinwendung zu mehr Subjektivität sowie der Akzeptanz der experimentellen Musik zeigte sich in konservativeren Schriften hingegen eine Kontinuität der aufführungsbezogenen Begriffe dort, wo sie vorrangig innerhalb einer sozialistischen Kulturarbeit verortet wurden. Die Arbeit des Dirigenten Helmut Koch wurde gar als »Widerspiegelung der kulturpolitischen Entwicklung« gedeutet, da er durch Diskussionen »Verantwortung gegenüber der Gesellschaft« erkennen lasse.[668]

---

[667] Schneider, Kapitel »Das ästhetische und analytische Problem des musikalischen Wirklichkeitsverhältnisses«, in: *Das Streichquartettschaffen in der DDR von 1945 bis 1970*, S. 11–25, hier S. 11.

[668] »Er, der das Gespräch liebt, fruchtbare Diskussionen, die einen Wert für alle Beteiligten darstellen, erkennt, daß die Verantwortung gegenüber der Gesellschaft seiner künstlerischen

Die Verbindung des Interpretationsbegriffs mit der Verantwortung gegenüber der sozialistischen Musikkultur kam besonders stark in den Tageszeitungen zum Ausdruck. Der Begriff ›Interpretation‹ war in der parteinahen Sprache, wie sie Hansjürgen Schaefer im *Neuen Deutschland* verwendete, unmittelbar an den Leistungsbegriff gekoppelt:

> »Sie [die Tätigkeit des Kritikers] zielt auf den Interpreten, dessen Leistungen sie mißt an den Erfordernissen des interpretierten Werkes, dessen Leistungen sie sieht als Teil des Reifeprozesses, in dem der Interpret selbst steht, an dem er arbeitet und in dem jede Interpretation ihren positiven (oder negativen) Stellenwert hat.«[669]

Die ›Interpretation‹ hatte einen »positiven oder negativen Stellenwert«, unter den die jeweilige »Leistung« subsumiert wurde.

Es lässt sich zusammenfassen, dass für die aufführungsbezogenen Begriffe ›Interpretation‹ und ›Reproduktion‹ einerseits altbekannte Richtlinien einer sozialistisch-realistischen Musikanschauung bedeutsam waren, andererseits bezeichneten die Begriffe um 1975 nun verstärkt die Subjektivität des Interpreten. Anhand der Analyse von Begriffen wie ›singen und kämpfen‹ konnte bereits in Kapitel III, 2.2 erörtert werden, wie die aktive Teilhabe des Musikers an der Formung einer sozialistischen Welt zum Ausdruck gebracht wurde. Die Bezeichnung ›sozialistische Musikerpersönlichkeit‹ sowie das Verb ›gestalten‹ bedeuteten innerhalb dieser Funktionalisierung, dass der Musiker dazu aufgefordert war, sich persönlich zugunsten des Sozialismus zu positionieren. In dieser Forderung an den Laien und den professionellen Musiker, sich aktiv an einer ›Gestaltung‹ der Welt in Anbetracht einer bestimmten Anschauung zu beteiligen, zeigen sich Parallelen zum Begriff um 1925 und um 1940. Die Parallele zum Begriff um 1925 zeigte sich zuletzt auch in der Forderung nach einer aktiven Teilhabe des professionellen Musikers und Laienmusikers an der Gestaltung einer sozialistischen Welt, wie sie im Zuge des sozialistischen Realismus für die Begriffe ›Interpretation‹, ›Reproduktion‹ oder ›Gestaltung‹ artikuliert wurde. In den 1970er-Jahren verwiesen nun jedoch progressive Musiker und Theoretiker verstärkt auf das dialektische Verhältnis, in dem der Interpret seine eigenen Realitäten oder »möglichen Realitätserfahrungen« (Schneider) artikulierte. Neuere Ansätze nahmen ebenso auf den Realismus

---

Arbeit zielt und Richtung zu geben vermag. Die Aufgabenstellung des Rundfunks verschmilzt immer mehr mit seinen eigenen Vorstellungen, so daß seine berufliche Arbeit sowie ihr Ausstrahlungsvermögen zu einer Widerspiegelung der kulturpolitischen Entwicklung wird.« Bormann, »Helmut Koch – Dirigent und Chorerzieher«, S. 65.

669 Schaefer, »Aufgaben und Probleme der Musikkritik«, S. 585.

Bezug, aber beschrieben diesen in Bezug auf die Aufführung experimenteller Musik auch als ›Provokation‹ und Darstellung von ›Ungelöstheiten‹ in der Welt (Schneider). Texte, die in der Zeitung *Neues Deutschland* erschienen, waren hier weitaus weniger offen und vertraten den Standpunkt, dass der Interpret sich einer sozialistischen Kulturpolitik der Regierung unterzuordnen habe, die nicht hinterfragt oder als problematisch aufgefasst wurde.

Der sozialistische Realismus erstarrte zuletzt in einigen Konzertkritiken aber auch zur bloßen Formel, die in keiner Weise mehr näher Auskunft darüber gab, was hier eigentlich unter ›realistisch‹ verstanden wurde, wie es folgendes Beispiel zeigt: In Ernst Hermann Meyers Vortrag auf der Zentralen Delegiertenkonferenz des Verbands der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR (VKM) im Mai 1977 hieß es, es gelte »große Wahrheiten« und »Fragen der Welt« in der Komposition »überzeugend zu gestalten«.[670] Wie auf die ›Gestaltung‹ in der Komposition, so träfe es auch auf die ›Gestaltung‹ durch den Dirigenten zu, dass dieser die Realität abbilden solle.[671]

III. 2.4 Westberlin – die ›Interpretation‹ im Gegensatz zum ›interpretatorischen Antikonzept‹

Der Untersuchung von Berichten über Aufführungen alter und klassisch-romantischer Musik in Westberlin zeigt, dass das Vokabular in Westberlin im Vergleich zum Ostberliner Begriffsfundus wesentlich vielfältiger war.

---

[670] »Das ist das alte Problem künstlerischen Schaffens: dem Kunstaufnehmenden entgegenzukommen, ihm keine unlösbaren Aufgaben zu stellen und ihm wirklich Freude zu machen, doch zugleich auch neue Gefilde des Lebens zu erschließen, große Wahrheiten und auch Fragen unserer Zeit überzeugend zu gestalten.« Ernst Hermann Meyer, »Musikkultur in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft«, in: *Musik und Gesellschaft* 27 (1977), S. 392–402, hier S. 394, Teilnachdruck in: *DSNM*, Bd. 3, S. 79–82, hier S. 81.

[671] Häufig erschien der Verweis auf den Realismus in Konzertkritiken nun aber fast beiläufig, ohne eine nähere Bestimmung, was darunter eigentlich verstanden wurde. Dies zeigt noch ein spätes Beispiel – hier als Querverweis – etwa 1988 innerhalb der Wendung ›realistisches gestalten‹ in Lammels Umschreibung der Tätigkeit des Dirigenten Helmut Koch: »Die Rundfunkproduktionen folgen dicht aufeinander, über hundert Schallplatteneinspielungen liegen mit Passionen, Kantaten und Suiten Johann Sebastian Bachs sowie Georg Friedrich Händels vor, den beiden lebensbejahenden Komponisten, die der Dirigent zutiefst realistisch gestaltet.« Bormann, »Helmut Koch – Dirigent und Chorerzieher«, S. 72.

Es bezog individualsprachliche Ausdrücke der jeweiligen Autoren mit ein sowie bildliche, die Aufführung umschreibende Verben.

Eine breitgefächerte Begriffswahl wird insbesondere dort deutlich, wo mittels der Formulierungen entsprechende Herausstellungen einzelner Musiker oder Orchester stattfanden. Die Typisierung von Interpreten sowie das Attribut ›sensationell‹ spielten hierbei in Rezensionen Mitte der 1970er-Jahre in Westberliner Medien eine zentrale Rolle.[672] Hierbei konnte die Suggestion des Herausragenden einer Interpretation sowohl Dirigenten, Solisten, Orchester als auch Ensembles betreffen, z. B. in der Zuschreibung einer »exzellenten Interpretation« für die Junge Deutsche Philharmonie an den Berliner Festwochen 1983.[673] Diese Hervorhebung besonderer musikalischer Leistungen ging nicht selten mit einem durch Superlative gekennzeichneten sprachlichen Stil einher, wie er etwa auch für den amerikanischen Sprachgebrauch zu diesem Zeitpunkt typisch war. Die Auftritte der Berliner Philharmoniker überhöhte z. B. die *Chicago Tribune* als »World Series«, eine dem Baseball entnommene Bezeichnung für die besten Teams im Endspiel. Wolfgang Stresemann zitierte auch den Elativ in einer Überschrift der *New York Times*: »Karajan returns, a Great Legend Intact«.[674] Ähnliche Tendenzen der Überhöhung, eingebettet in eine individuelle Sprache, sind charakteristisch für die deutschen Kritiken. Auch Hans Heinz Stuckenschmidt erkannte das hohe Niveau der Berliner Philharmoniker unter Karajan an und schrieb von einer »Elite-Mannschaft«.[675] Die Analogie aus dem Bereich Sport wird deutlich so wie sich individualsprachliche Formulierungen in der Betitelung der 12 Cellisten als »Non-Plus-Ultra der Kammermusik« beispielsweise in einem Vortrag von Siegfried Borris wiederfinden.[676] Ebensolche Herausstellungen beinhaltete

---

[672] Z. B. in folgendem Beleg: »Und darum sei zuletzt vom ersten konzertierenden Kontakt der Berliner Philharmoniker mit dem jungen, in New York lebenden Geiger Itzhak Perlman die Rede, der sensationellen Charakter hatte.« Wolfgang Burde, »Berlin. Karlheinz Stockhausens ›Hymnen‹ und andere Ereignisse«, *Neue Zeitschrift für Musik* 133 (1972), S. 387–389, hier S. 389.

[673] »Zum anderen denk ich an die Berliner Festwochen '83, bei denen z. B. das ›ensemble modern‹ der ›Jungen Deutschen Philharmonie‹ für seine exzellente Interpretation von Weberns Kammermusik gefeiert wurde.« Borris, »Kammermusik in Berlin. Vortrag«, S. 15.

[674] *Boston Globe*, 7.11.1974, zit. nach: Wolfgang Stresemann, »Notizen von der Amerika-Reise der Berliner Philharmoniker«, in: *Das Orchester,* Febr. 1975, S. 93f.

[675] »Zwanzig Jahre nach Herbert von Karajans Berufung an die Spitze der Philharmoniker steht das Orchester als eine Elite-Mannschaft auf seinem internationalen Platz« H. H. Stuckenschmidt »20 Jahre mit Karajan«, in: *Das Orchester* 23 (1975), S. 452.

[676] »So sind bei den Berliner Philharmonikern die klassischen Formationen des Streichquartetts, – wie es das neue ›Philharmonia-Quartett‹ zeigt, – flankiert einerseits bis zum Duo,

die Darstellung des Dirigenten Lorin Maazel, der von Klaus Geitel als »mächtigster Mann zwischen Bismarckstraße und Masurenallee« beschrieben wurde.[677]

Der Ruhm Herbert von Karajans stand besonders im Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Bezeichnung ›Maestro‹ gehörte zum Standard einer Konzertbesprechung. Für die Begriffe ›Aufführung‹ und ›Interpretation‹ bedeutete dies, dass sie zunehmend in Verbindung mit entsprechenden Adjektiven gebraucht wurden. Dies zeigt z. B. die Umschreibung eines Konzerts unter Karajan als »beispielhafte Aufführung«, die »Maßstäbe der Interpretation« setze.[678] Die Formulierungen »exemplarische Interpretation« oder »optimale Wiedergabe« traten im Zusammenhang mit Karajan regelmäßig auf.[679] Ein bevorzugter Begriff, mit dem Karajans Tätigkeit beschrieben wurde, war darüber hinaus die ›Perfektion‹, der auch im Zusammenhang mit der Tatsache stand, dass Karajan als Dirigent den Aufführungen eine intensive Probenarbeit vorangehen ließ.[680] Kritiker kennzeichneten seine Dirigententätigkeit in dieser Bestimmung der detaillierten Einstudierung mit dem Adverb »sorgfältig«.[681] In den detaillierten

---

andererseits bis zum Oktett, zu dem die ›12 Cellisten‹ das in aller Welt gefeierte Non-plus-ultra der Kammermusik bilden.« Borris, »Kammermusik in Berlin. Vortrag« S. 14f.

677 »Ihm [Lorin Maazel] ist das Radio-Symphonie-Orchester unterstellt, die emsige Konkurrenz der Philharmoniker. Gleichzeitig ist er Generalmusikdirektor der Deutschen Oper Berlin, der mächtigste Mann zwischen Bismarkstraße und Masurenalle.« Klaus Geitel, »Die Philharmoniker«, in: *Berlin in Dur und Moll. Die Musiklandschaft der Stadt*, hrsg. von Felix Henseleit, Berlin: Axel Springer, 1970, S. 23–29, hier S. 25.

678 »In zwei Jahrzehnten, in denen er mehr als 900 Konzerte dirigierte, hat er [Karajan] die Berliner Philharmoniker zu höchsten Höhen geführt und mit beispielhaften Aufführungen von Werken der großen klassisch-romantischen Literatur, aber auch von modernen Kompositionen wie die der Wiener Schule, Maßstäbe des Orchesterklanges und der Interpretation gesetzt, die im In- und Ausland mit Bewunderung anerkannt werden.« Wolfgang Stresemann, »Den lieb ich, der Unmögliches begehrt‹ – Dank an Herbert von Karajan«, in: *Das Orchester* 23 (1975), S. 451f., hier S. 451.

679 Z. B. in folgendem Beleg: »Abgesehen davon, erwartete man von ihm [Karajan] selbstverständlich exemplarische Interpretationen.« Helmut Lohmüller, Schallplatten-Rezension: »Herbert von Karajan und die Berliner Philharmoniker. Deutsche Grammophon«, in: *Melos / NZ Neue Zeitschrift für Musik* 42 bzw. 136 (1975), S. 60–61, hier S. 60.

680 Vgl. Peter Gülke »Könner, Macher, Sphinx und Showstar: Herbert von Karajan«, in: ders., *Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation*, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2006, S. 167–173, hier S. 168.

681 »Wie sorgfältig Karajan gearbeitet hat, geht auch aus dem Hinweis hervor, daß er bei der Einspielung von Schönbergs Orchester-Variationen opus 31, jede einzelne Variation in einer anderen Aufstellung des Orchesters aufgenommen hat, um die jeweils entsprechende Präsenz der Instrumente abzusichern und ein in allen Stimmführungen genau durchschaubares

Vorbereitungen erkannte Stresemann »Willenskraft« und »Rastlosigkeit«.[682] Derartige Stilisierungen betrafen vor allem den Dirigenten. Carl Dahlhaus gab in seinem Text »Der Dirigent als Statthalter« von 1976 eine ästhetische Begründung für die zunehmende Aufmerksamkeit, die der künstlerischen Rolle des Dirigenten zukam: Den Dirigenten als »ästhetisches Subjekt von Orchestermusik« gelte es anzuerkennen, denn zum ästhetischen Sinn expressiver Musik gehöre »die Idee eines redenden Subjekts«.[683]

Neben den gebräuchlichen und überlieferten aufführungsbezogenen Begriffen und ihren Umschreibungen wurden Metaphern und ein plastisches Vokabular bezüglich des Musikmachens bedeutend. Die Konzertkritiken lassen hierbei die Tendenz erkennen, das Spezifische der betreffenden Musikerpersönlichkeit in den Blick zu nehmen und entsprechend die jeweiligen Interpretationen mit tendenziösen und antagonistischen Bedeutungen zu belegen – als Beispiel zu nennen ist etwa die Stilisierung des in Berlin konzertierenden Pianisten Michel Béroff als »pueril« und »introvertiert«.[684] Das vielfältige, individualisierte Vokabular der Autoren, die häufig eine sehr anschauliche, metaphorische Sprache wählten, diente aber auch dazu, ästhetische Unterschiede in der musikalischen Umsetzung zu markieren.

Wiederholt können hier die Rezensionen des Musikwissenschaftlers und Kritikers Wolfgang Burde als Beispiele zitiert werden. Die Konzentration auf einen Musikwissenschaftler ist darin begründet, dass Burde den für die Zeit um 1975 nicht unüblichen individualsprachlichen Typus sehr ausge-

---

Klangbild vorzustellen, wie es in diesem Falle seiner Meinung nach selbst in akustisch sehr guten Konzertsälen nicht möglich ist.« Ebd.

682 Vgl. Stresemann »Den lieb ich, der Unmögliches begehrt«, S. 451.

683 »Ist aber der Dirigent ästhetisches Subjekt von Orchestermusik, so lenkt die Aufmerksamkeit, die er auf sich zieht, nicht bloß von der Sache ab, sondern auch zu ihr hin, denn Musik besteht nicht allein im akustischen Sachverhalt, sondern auch in dessen ästhetischem Sinn, und zum ästhetischen Sinn expressiver Musik gehört die Idee eines redenden Subjekts.« Carl Dahlhaus, Der Dirigent als Statthalter« [1976], in: ders., *Allgemeine Theorie der Musik I,* hrsg. von Hermann Danuser, Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 2000 (Gesammelte Schriften, Bd. 1), S. 571–574, hier S. 574.

684 »Nun, an seinem Klavierabend, brillierte Béroff mit ungemein glanzvollen, stählernen Fortes, mit herrlich differenzierten Pianissimi, mit einem Klangsinn insgesamt, über dem hochapart ein Hauch pueriler Schwermut zu schweben schien. […] Hier nun, in Messiaens Klavier-Zyklus [*Vingt Regards sur l'enfant Jésus*], entfaltete Béroff aus einer grundsätzlich introvertierten Haltung heraus ein solches Maß an pianistischer, klug disponierender Souveränität, daß am Ende der vorzügliche Ruf des jungen Pianisten aufs faszinierendste eingelöst und bestätigt schien.« Wolfgang Burde, »Berichte – Berlin, Glätte und Routine bei den Festwochen«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 133 (1972), S. 637–641, hier S. 639.

prägt vertrat bzw. dieser Typus anhand von Burde besonders deutlich wird. Burde umschrieb beispielsweise Maurizio Pollinis Klavierspiel mit dem Verb »meißeln«[685] oder die Aufführung der Vokalistin Nicole Rzewski von Frederic Rzewskis *Two Poems by Otto René Castillo* (1972) für Klavier und Sprecher zur »Woche der Avantgardistischen Musik« in Berlin 1972 mit der Metapher »tröpfeln«.[686] Anhand dieses bildlichen Vokabulars wurden auch stilistische Richtungen unterschieden. So verwies das Verb ›meißeln‹ auf einen der Struktur der Komposition nahestehenden, im Ausdruck zurückgenommenen Stil Pollinis. Demgegenüber stand ein ›leidenschaftlicher‹ Interpretationsstil, wie er beispielsweise in Beschreibungen zu Aufführungen unter Karajan zu finden war. Das gängige Bedeutungsfeld, innerhalb dessen Karajan als Dirigent verortet wurde, war durch das Adjektiv ›temperamentvoll‹ charakterisiert; insgesamt stand hierbei das ›leidenschaftliche‹ Moment im Vordergrund.[687] Auch dem Geiger Itzhak Perlman attestierte Burde »Temperament«, so z. B. im Zusammenhang mit seiner Aufführung von Tschaikowskys Violinkonzert in Berlin.[688] Burde vermerkte, dass er freier phrasiert, freier Temporückungen spiele und somit wenig »partiturtreu«.[689]

---

[685] »Und als er [Pollini] in der Berliner Philharmonie einen Klavierabend mit Schuberts A-Dur-Klaviersonate Op. posth. gab, mit Schumanns C-Dur-Fantasie Op. 17 und nach der Pause Chopins ›Zwölf große Etüden‹ Op. 10 gewaltig meißelte, umgab ihn ein großes, begeisterungsfähiges Auditorium.« Ebd.

[686] »In die musikalischen Repetitions-Modelle, gelegentlich südamerikanisch-folkloristisch fermentiert, ließ Nicole Rzewski als Sprecherin die prägnanten, konzentrierten Formulierungen des Poeten und Revolutionärs aus Guatemala tröpfeln.« Wolfgang Burde, »Berlin – Woche der Avantgardistischen Musik 1972«, in: ebd., S. 518–521, hier S. 521.

[687] Z. B. in folgendem Beleg: »Zündend Karajans temperamentvolle beschwingte gestalterische Energie in den frühen Werken von Schönberg (Peleas und Melisande, Verklärte Nacht) und von Alban Berg (Lyrische Suite, Orchesterstücke opus 6). Charakteristisch für Karajans Verhältnis zur Wiener Schule aber auch seine Webern-Interpretation, die in der Passacaglia ein verhalten leidenschaftliches Moment betont, gleichsam wie eine Vorausahnung der zu aphoristischer Kürze verdichteten, meditativen Aussage in den späteren Werken.« Helmut Lohmüller, Schallplatten-Rezension: »Herbert von Karajan und die Berliner Philharmoniker. Deutsche Grammophon«, in: *Melos / NZ Neue Zeitschrift für Musik* 42 bzw. 136 (1975), S. 60–61, hier S. 60.

[688] »Sondern es ist hier ein geigerisches Temperament am Werk, das mit ungewöhnlicher Besessenheit, mit Force zu prägen und zu formulieren vermag und das dennoch ein Konzert lang den Eindruck nährte, als ob es eine große Melodie, einen großen Gesang in makelloser Schönheit, in Belcantomanier zu Ende zu bringen hätte.« Wolfgang Burde, »Berlin. Karlheinz Stockhausens ›Hymnen‹ und andere Ereignisse«, *Neue Zeitschrift für Musik* 133 (1972), S. 387–389, hier S. 389.

[689] »Freilich, es mag Geiger geben, die Tschaikowksys Violinkonzert detaillierter formulieren, die gewissenhafter phrasieren – das heißt partiturgetreuer, die sich weniger Temporückungen

Einerseits wirkten in Begriffen wie ›temperamentvoll‹ oder ›leidenschaftlich‹ interpretatorische Ideale grundsätzlich fort, wie sie bereits in der Fallstudie I für die Zeit um 1925 dargelegt wurden (vgl. Kap. I, 2.3), andererseits markierten Begriffe wie ›meißeln‹ oder ›tröpfeln‹ Brüche mit diesen Idealen. Hier erweist sich Dahlhaus Unterscheidung zwischen einem Fortschritts- und einem Verfallsschema als methodisch relevant.[690] Einerseits erfuhr ähnlich wie in den 1920er-Jahren die Gefühlsästhetik eine Wiederbelebung, andererseits wurde ein Strukturalismus bedeutsam, wie er bereits im genannten Zitat zu Pollini in der bildhaften Formulierung »meißeln« deutlich wurde. In Klaus Geitels Text »Die Philharmoniker« ist zu lesen, es sei ein »Orchester mit Seele«, dessen »Interpretationen« nichts »Maschinell-Automatenhaftes« aufwiesen, womit der Unterschied direkt artikuliert wurde.[691]

Vor allem die Kritiken des Berichterstatters Burde exemplifizieren die Gegenüberstellung des Leidenschaftlichen und des Sachlichen. Ein prominentes Beispiel waren die Aufführungen des Dirigenten Pierre Boulez, der um 1975 vielfach als Gast in Berlin auftrat und der sich – selbst ehemals serieller Komponist – vielfach Aufführungen serieller Musik widmete. Indem Burde schrieb, Boulez »koordiniere« mehr, als dass er »interpretiere«,[692] attestierte er Boulez eine Absage an »Interpretation« selbst. In Boulez Ablehnung einer Musik, die »Bravour«, »falschem Glanz« oder »Sensationellem« verschrieben wäre, erkannte Burde einen Gegensatz zum Konzept der ›Interpretation‹, das er als »interpretatorisches Antikonzept« bezeichnete:

> »Der Dirigent Boulez ist weiterhin der einzige der mittleren Dirigenten-Generation, der in der Lage war, dem herrschenden Trend zur Bravour, zum falschen Glanz, zur musikalischen Sensationsmache ein gänzlich aus der Struktur der Komposition

---

erlauben. Unvorstellbar ist indes nunmehr eine Interpretation, die leuchtender, die cantabler sich verausgabt«. Ebd.

690 Vgl. Carl Dahlhaus, »Zur Wirkungsgeschichte musikalischer Werke«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 134 (1973), S. 215f.

691 »Die Philharmoniker sind ein Orchester mit Seele. […] Nichts Maschinell-Automatenhaftes klebt diesen Interpretationen [der Berliner Philharmoniker unter Karajan] an. In ihren glücklichsten Augenblicken spielen die Philharmoniker die denkbar schönste Menschenmusik.« Geitel, »Die Philharmoniker«, S. 24.

692 »Pierre Boulez koordiniert mehr als Dirigent, als daß er im emphatischen Sinne interpretierte. Suggestion, Überredung, Leidenschaftlichkeit aber auch Charme oder sich selbst entäußernder musikalischer Witz sind seinen Darstellungen der musikalischen Texte fremd.« Wolfgang Burde, »Berlin: Pierre Boulez – zu Gast mit dem BBC Orchestra«, in: *Das Orchester* 22 (1974), S. 441–443, hier S. 442.

her gedachtes interpretatorisches Antikonzept entgegenzustellen und zu realisieren.«[693]

Was hier für den Auftritt des BBC-Orchesters galt – die Absage an eine ausdrucksvolle Interpretation bzw. an den Interpretationsbegriff insgesamt – zeigte sich auch für die im Ausdruck zurückgenommene Umsetzung von *Figures-Doubles-Prismes* unter Boulez. Burde beschrieb Boulez Dirigat mit »Härte«, »Schärfe«, »Direktheit«, »jenseits sich verausgabender Leidenschaftlichkeit« und dennoch mit »musikalischem Elan«.[694] Er verglich hier Boulez' Umsetzung seiner *Figures-Doubles-Prismes*, die selbst nicht serialistisch organisiert sind, wieder mit »gemeißelten Strukturen«.[695] »Nüchternheit« war Burdes zusammenfassende Begrifflichkeit für Boulez.[696]

Der Kritiker Burde berichtete auch über einen Klavierabend Pollinis in der Berliner Philharmonie zu den 26. Berliner Festwochen 1976, bei der Boulez zweite Klaviersonate aufgeführt wurde: Der Begriff »Exekution« wird dem Begriffspaar »dionysischer Farbenrausch« gegenübergestellt, im Sinne einer nüchtern zurückhaltenden Ausführung – entsprechend den Vorgaben Boulez' – im Gegensatz zu einer leidenschaftlichen Klangsprache.[697] Es erschließt sich an dieser Stelle eine Analogie zur sachlichen Tonsprache der 1920er-Jahre bzw. zu dem Begriff ›Exekution‹ in Strawinskys Neoklassizimus (vgl. Kap. I, 2.1).

---

693 Ebd.

694 »In dieser Interpretation nun war auch die einst an Boulez so geschätzte Härte, Schärfe und Direktheit des Klangs und seine Unbedingtheit im Ausleuchten von Klangstrukturen wieder spürbar, seine spezifische Weise also, jenseits sich verausgabender Leidenschaftlichkeit doch Engagement und musikalischen Elan zu beweisen.« Ebd.

695 »Sowie er einst im ›Sacre‹ den Stuck von der Partitur schlug, den expressionistischen Pomp fahren ließ und die reine Intensität des Werkes zum Leuchten brachte, so glühten die ›Figures‹ auf wie gemeißelte Strukturen.« Ebd.

696 Z. B. in folgendem Beleg: »Boulez fasziniert durch heilige Nüchternheit. Die musikalisch-interpretatorischen Resultate solcher Gesamthaltung, solcher veränderten Einstellung zur Musik, sind stets erregend. So klang selbst Beethovens Siebte Sinfonie unter Boulez' Händen bedenkenswert neu. Ich kenne keine Interpretation, in der die Forte-Partien derart hart, scharf, explosionsartig sich bemerkbar machen, in der das Periodenwesen der klassischen Musik so deutlich hervortritt.« Wolfgang Burde, »Berichte – Berlin Festwochen 1975«, in: *Melos / NZ Neue Zeitschrift für Musik* 42 bzw. 136 (1975), S. 465–467, hier S. 467.

697 »Was danach folgte, die dreißigminütige Boulez-Sonate, glich eher einem dionysischen Farbenrausch als der üblicherweise hier zu erwartenden Exekution musikalisch-materialer Konstellation.« Wolfgang Burde, »Berlin 26. Festwochen«, in: *Melos / NZ Neue Zeitschrift für Musik* 43 bzw. 137 (1976), S. 472–475, hier S. 475.

Im Serialismus der 1950er-Jahre hatte sich eine in den Gefühlsgehalten zurückgenommene Umsetzung weiterreichend etabliert. Wolf-Eberhard von Lewinski sprach davon, dass nach beiden Weltkriegen eine »Wendung zur Nüchternheit«, der man »Objektivität« als »glanzvolles Aushängeschild« beigab, in den »Wiedergaben« zu konstatieren gewesen sei. Der Autor konstatierte eine »computergenau ausgerechnete Konstruktion und Objektivität« oder »Steuerung«.[698] Die Extreme eines serialistischen Aufführungsmodells und einer Interpretationskultur klassisch-romantischer Prägung, wie sie sich in der Gegenüberstellung von determinierter ›Steuerung‹ und subjektiver Teilhabe des Interpreten im Begriff ›Interpretation‹ in den 1950er-Jahren artikuliert hatte, wirkte bis in die 1970er-Jahre fort; jedoch stellten sich um 1975 die beiden Extreme bereits als überwunden dar. Zwar betonte Burde beispielsweise, dass die für Boulez und die serielle Musik diagnostizierte Absage an die ›Interpretation‹ in den Aufführungen Pollinis präsent sei.[699] Doch betonte er auch Unterschiede: Pollini interpretiere z. B. nicht entsprechend der zu erwartenden »Exekution«, wie sie Boulez begründete, und verfolge eine eigene Klangsprache. Burde erkannte daher bei Pollini einen neuen Zugang (»Revision«) zur Interpretation serieller Musik.[700]

Die Polarisierung von Nüchternheit und Ausdrucksideal, wie sie mit dem Serialismus in den 1950er-Jahren den stärksten Gegensatz gefunden hatte, war in dieser Schärfe um 1975 bereits überwunden. Von Lewinski konstatierte entsprechend in den *Philharmonischen Blättern* 1974/75 einen »Ausgleich« der Extreme von Gefühlsausdruck und Nüchternheit.[701]

---

[698] Vgl. Wolf-Eberhard von Lewinski, »Glanz und Untergang der Objektivität. Fragen der Wandlung interpretatorischen Denkens«, in: *Das Orchester* 23 (1975), S. 480f., hier S. 481.

[699] »Darstellung aller Implikationen der Partitur mehr als Interpretation im emphatischen Sinne, ist Pollinis Vortrags-Position.« Wolfgang Burde, »Berichte – Berlin, Glätte und Routine bei den Festwochen«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 133 (1972), S. 637–641, hier S. 639.

[700] »Diese Interpretation Pollinis kam einer Revision unseres Bildes von serieller Gestik und vom integralen Kunstwerk gleich.« Wolfgang Burde, »Berlin 26. Festwochen«, in: *Melos / NZ Neue Zeitschrift für Musik* 43 bzw. 137 (1976), S. 472–475, hier S. 475.

[701] »Nun sieht es so aus, als ob sowohl von der kompositorischen als auch der interpretatorischen Seite eine Art Besinnung vorherrschen soll, mit der ein Ausgleich zwischen den mehrfach durchlebten Extremen denkbar wird. Wobei erfreulicherweise nicht eine vorausberechnete Einsicht und Steuerung, sondern eine Verbindung von ursprünglicher Emotion, musikalischem Verständnis und auch wissenschaftlichen Erkenntnissen zu einer selbstverständlich wirkenden Vereinigung der in jeder guten Interpretation wirksamen Elemente des objektiven Strebens und des subjektiven Willens, des sachlich klaren Belegens einer Komposition und des engagiert und also automatisch persönlich gefärbten Auslegens von statten geht.« Lewinski, »Glanz und Untergang der Objektivität«, S. 481.

Was Carl Dahlhaus 1983 mit der »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« betitelte, wird hier anschaulich: Frühere Aufführungsideale wurden von einem neuen Standpunkt aus reflektiert. Es ist das Zeichen der Postmoderne, deren Merkmal die Pluralität der Stile war, dass verschiedene Reflexionsebenen ineinandergriffen, seien es das Fortwirken serieller Tendenzen, wie es sich im Begriff ›Exekution‹ widerspiegelte, oder das Zurückgreifen auf traditionelle Muster, wie es der Interpretationsbegriff zeigt. Nicht zuletzt wurde diese Reflexionsebene auch in der Strömung der »Neuen Einfachheit« deutlich, in der Komponisten wie Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn und Hans-Jürgen Bose wieder zu traditionellen Formkonzepten, Tonalität und Expressivität in der Musik zurückkehrten,[702] jedoch innerhalb zeitgenössischer Debatten über Material und Form.[703]

Dahlhaus betonte entsprechend dieser stilistischen Pluralität, die sich aus der Möglichkeit zur Reflexion bestehender Stile in der Postmoderne ergab, 1973 in »Zur Wirkungsgeschichte musikalischer Werke«, dass nicht nur mehr Rekonstruktion und Historismus die Aufführung bestimme, sondern das ›musikalische Werk‹ als »Inbegriff von Möglichkeiten, die in der Wirkungsgeschichte nach und nach hervortreten«, erscheine.[704] Die aufführungsbezogenen Begriffe um 1975 waren folglich dadurch charakterisiert, dass sie diese Vielfalt widerspiegelten. Von Lewinski beschrieb diese Reflexionsebene 1975 in der Hinwendung zu alten Ausdruckswerten in der Nachkriegsgeneration, wenn er schrieb, dass dem »persönlichen Ausdruckswillen« nach einer Zeit, »in der Objektivität und Präzision als oberstes Interpretationsgebot galten«, wieder Raum gelassen werde, ohne jedoch etwas mit der »spätromantischen Willkür-Tendenz von Subjektivität«

---

[702] Hermann Danuser, »Zur Kritik der musikalischen Postmoderne«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 149 (1988), S. 4–9., hier S. 4f.

[703] Vgl. Carl Dahlhaus, »Die Krise des Experiments«, in: *Komponieren heute. Ästhetische, soziologische und pädagogische Fragen,* hrsg. von Ekkehard Jost, Mainz: Schott, 1983 (Veröffentlichung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 23), S. 80–94. Dahlhaus weist entsprechend darauf hin, dass der Avantgardebegriff in der Neuen Einfachheit abgelehnt bzw. das Konzept der Moderne und des Fortschritts für die Musik hinterfragt wurde. Vgl. ebd.; sowie: ders., »Tonalität als Provokation«, in: *Melos / NZ Neue Zeitschrift für Musik* 43 bzw. 137 (1976), S. 438. Das ›Ende der Avantgarde‹ wurde hier zusammen mit dem ›Ende der Moderne‹ verkündet, so Danuser, nämlich dort, wo sowohl serielle als auch postserielle Experimente als überwunden galten. Vgl. Danuser, »Zur Kritik der musikalischen Postmoderne«, S. 4f.

[704] Vgl. Dahlhaus, »Zur Wirkungsgeschichte musikalischer Werke«, S. 215.

gemein zu haben, da »technische Zuverlässigkeit« nun als Notwendigkeit anerkannt werde.[705]

Eine seit 1925 bestehende Kontinuität der aufführungsbezogenen Begriffe zeigt sich dennoch teilweise in der Gegenüberstellung eines ausdrucksstarken gegenüber einem sachlichen Stil, wie es die Kritiken von Burde belegen. Weitergeführt wurde diese Trennung in der Befürwortung des Begriffs ›Interpretation‹ in Verbindung mit einem ›leidenschaftlichen‹ Ausdrucksideal im Gegensatz zur Absage an den Interpretationsbegriff in einem sachlichen Stil.

III. 2.5 Fazit Kapitel 2

Betrachtet man den Vergleich zwischen Ost- und Westberliner Begriffen in Kapitel III, 2 im Überblick, so zeichnet sich das folgende Bild: Die Unterschiede zwischen Ost und West, wie sie in diesem Kapitel dargelegt wurden, waren davon gekennzeichnet, dass in Ostberlin ein vergleichsweise altes Vokabular verwendet und die Funktionalität einer Aufführung im Aufbau des Sozialismus hervorgehoben wurde, während in Westberlin die Sprache vielseitig und an individualsprachlichen Begriffen orientiert auftrat und es u. a. erlaubte, das Weiterwirken der seriellen und postseriellen Umsetzungsformen zu beschreiben. Im Unterschied zu den Berichten in sozialistischen Tageszeitungen wie dem *Neuen Deutschland*, die den Anlass einer Aufführung in den Vordergrund stellten, wurden in Westberliner Berichten ästhetische Aspekte der Umsetzungen diskutiert. So hob beispielsweise der Rezensent Wolfgang Burde mittels bildlicher, individualsprachlicher Formulierungen die Gegensätze eines ›meißelnden‹ Stils Maurizio Pollinis gegenüber einer ›leidenschaftlichen‹, ›schwelgenden‹ oder ›empfindsamen‹ Tonsprache Herbert von Karajans hervor. In Anbetracht der Kontinuität klassisch-romantischer Ausdruckswerte und der Befürwortung von Subjektivität wurde hier vor allem der Begriff ›Interpretation‹ weiter verwendet. Wo serielles Denken auch in den 1970er-Jahren weiterhin nachwirkte, wurde der Interpretationsbegriff hingegen abgelehnt. Auch

[705] »Einer Zeitspanne in diesem Jahrhundert, in der Objektivität und Präzision als oberstes Interpretationsgebot galten, folgte ein Pendelschlag, der nicht zu jener spätromantischen Willkür-Tendenz von Subjektivität zurückwenden ließ, sondern mit dem Wissen um die Notwendigkeit technischer Zuverlässigkeit dem durchaus persönlichen Ausdruckswillen erneut Raum ließ«. Lewinski nennt hier als Initiatoren die Nachkriegsgeneration. Lewinski, »Glanz und Untergang der Objektivität«, S. 480.

im Bereich der Aufführungen nicht-serieller Werke wurde in Bezug auf einige Künstler, wie z. B. teilweise auf Boulez oder Pollini, eine ›Nüchternheit‹ der Tonsprache beschrieben.

In Ostberlin wurden in Rezensionen zu traditionellen Musikaufführungen Verben wie ›dienen‹, ›wirken‹, ›durchführen‹ sowie ›ein Konzert geben‹, ›ein Konzert bieten‹ und ›zu Gehör bringen‹ in einem funktionalen Kontext verortet, der den Zweck einer Aufführung für die sozialistische Gesellschaft hervorhob. Hierbei war das ›Wie‹ einer Umsetzung von geringerer Bedeutung. So ›wirkten‹ Musiker z. B. »im Rahmen der Kulturarbeit der Betriebe« zum Zweck der »Herausbildung sozialistischer Normen«.[706] Diese hier verwendeten Begriffe bezogen sich darauf, wer, beispielsweise welche Organe der Partei, ein Konzert ausrichtete.

An bestehende Begriffe wurde hierbei auch angeknüpft. So blieb z. B. die Forderung nach Textverständlichkeit, wie sie Hanns Eisler und Bertolt Brecht bereits in den 1920er-Jahren formuliert hatten, eine entscheidende Prämisse für den gelungenen ›Vortrag‹. Auch die Begriffe ›Gestaltung‹ bzw. ›gestalten‹ sowie das Adjektiv ›schöpferisch‹ bezogen sich auf Früheres. Diese Begriffe beinhalteten die Forderung nach einer aktiven Teilhabe sowohl des Arbeiters als auch des professionellen Sängers an der Ausformung einer sozialistischen Liedkunst. Hier liegt eine begriffliche Kontinuität vor, da mit denselben Begriffen, u. a. bei Hanns Eisler, ähnliche Forderungen bereits um 1925 zur Sprache kamen.

Der Begriff ›gestalten‹, wie er um 1975 im Zusammenhang einer Stärkung der sozialistischen Musikkultur in der DDR stand, weist ebenso Analogien zu dem um 1940 verwendeten Begriff auf. Hier wie dort wird der Laie und professionelle Musiker zum Agenten einer entsprechenden Kulturpolitik. Er ›gestaltet‹ eine entsprechende Weltanschauung, indem er aktiv an der musikalischen Aufführung teilhat, die sich den entsprechenden ideologischen Inhalten zuwendet. Diese Implikation zeigte sich auch im Begriff »Musizieren«, der um 1925, 1940 und 1975 für die Musikertätigkeit des musikalischen Laien und der Gemeinschaft Anwendung fand. Ebenso beinhaltete um 1975 der Begriff ›sozialistische Künstlerpersönlichkeit‹ diese Aufforderung zur aktiven Teilhabe an der Formung einer sozialistischen Kultur durch den Musiker. Angesichts dieser aktiven Rolle des Musikers wurden Umsetzungen befürwortet, in denen dieser seine subjektive Deutung einfließen ließ. Dies spiegelte sich auch im Begriff ›Interpre-

---

[706] Vgl. den angeführten Beleg in Kap. III, 2.1: Seeger und Bökel (Hrsg.), *Musikstadt Berlin*, S. 112f.

tation‹. Neben dieser gängigen Prämisse für den Begriff ›Interpretation‹ wurden nun ›Interpretation‹ sowie ›Reproduktion‹ auch in Bezug auf die Frage nach ›Wirklichkeit‹ und ›Wahrheit‹ innerhalb der Theorie des ›sozialistischen Realismus‹ bestimmt. ›Interpretation‹ und ›Reproduktion‹ berücksichtigten einerseits die Widerspiegelung einer als objektiv befundenen Realität (›Widerspiegelungstheorie‹), andererseits auch die Sicht des einzelnen Musikers, der seine Realität in die Werkinterpretation einfließen lassen sollte.

III. 3 Begriffliche Gemeinsamkeiten im Bereich der Avantgardemusik

Im Hinblick auf die Avantgardemusik erweist sich ein Vergleich in Kapiteln, in denen Ost- und Westberliner Dokumente zusammengeführt betrachtet werden, als sinnvoll. Analysiert werden Ost- und Westberliner Dokumente über Aufführungen in den Bereichen Geräusch- und Klangkompositionen sowie improvisatorischer, aleatorischer und indeterminierter Musik (Kap. III, 3.1 und 3.3), szenischer Kompositionen (Kap. III, 3.2 und 3.3) sowie im Kontext neuer Aufführungsorte und -situationen (Kap. III, 3.4).

III. 3.1 ›Virtuosität‹ und ›Improvisation‹ – die neuen Anforderungen an den Interpreten

Ein Merkmal der Aufführungen der Avantgardemusik für Ost- und Westberlin gleichermaßen bestand zunächst einmal in der Tatsache, dass die Zusammenarbeit von Komponist und Musiker einen hohen Stellenwert hatte. Neue Spieltechniken wurden von den Musikern entwickelt und gemeinsam mit dem Komponisten einstudiert. So entstand Paul-Heinz Dittrichs *Aktion und Reaktion* z. B. in Zusammenarbeit mit dem Tonmeister Martin Steyer und dem Oboisten Burkhard Glaetzner.[707] Komponisten griffen dabei mitunter direkt in den Probenprozess ein, wobei einige, wie z. B. Pierre Boulez oder Friedrich Goldmann, auch das Dirigat ihrer Werke übernahmen.

Die Kooperation von Komponisten und Musikern war für die Entwicklung oder Erprobung nichttraditioneller Spieltechniken wichtig, so dass Frank Schneider in seiner *Momentaufnahme* von 1979 z. B. über die Zusammenarbeit von Komponisten mit der Bläservereinigung Berlin entsprechend von »kollektiver Erarbeitung« schrieb, bei der »beide Seiten voneinander profitiert haben, neue kompositorische und interpretatorische

[707] Vgl. Dittrich, »Aktion-Reaktion‹ für Oboe, Tonband und Synthesizer«, Programmhefttext, S. 272.

Möglichkeiten entdecken konnten.«[708] Die Formulierungen, dass sich ein »wechselseitiger Leistungsauftrieb« von Komponist und Interpret in einer »mustergültigen Weise [zu] exekutieren« äußere oder dass eine »adäquate Interpretation […] für neue Musik eine Lebensfrage [bleibe]«, verwiesen hierbei auf das Motiv der Zusammenarbeit.[709] Indem Komponisten in Kooperation mit Musikern neue Spieltechniken und Klangbereiche erarbeiteten, war es möglich, die intendierten neuen Klangmaterialien nach den Vorstellungen des Komponisten umzusetzen. Neben einer ›adäquaten Interpretation‹ oder dem ›mustergültigen Exekutieren‹ in der Verwirklichung der vom Komponisten intendierten Klänge wurde nun aber ebenfalls wichtig, dass die Musiker sich selbst einbrachten und als Coautoren der Komposition auftraten, wo ihr spieltechnisches Know-How für die Klangfindung zuallererst eine Voraussetzung darstellte.[710] Musiker schufen hier die Interpretationsstile, denen die entsprechenden Kompositionsstile erst folgten.[711] Hier erhielt der Musiker neue Freiheiten. Seine Expertise konnte in die Findung neuer Klänge u. a. im Bereich neuer Laut- und Geräuschkompositionen einfließen.

Neben der Erweiterung des Klangmaterials zeichnete sich die Tendenz einer steigenden Komplexität der Spieltechniken in der neuen Musik der 1970er-Jahre ab, wie sie auch Hermann Danuser in seinem Artikel »Neue Musik« in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2. Ausg.) unter dem Begriff ›Neue Virtuosität‹ beschrieben hat.[712] Der Begriff ›Virtuosität‹, wie er im 19. Jahrhundert, etwa in der Beschreibungen für das Geigenspiel Nicolò

---

[708] »Diese Werke sind das Resultat von Aufträgen, Arbeitskontakten und kollektiver Erarbeitung, bei denen beide Seiten voneinander profitiert haben, neue kompositorische und interpretatorische Möglichkeiten entdecken konnten.« Vgl. Schneider, *Momentaufnahme*, S. 285.

[709] »Die wachsende enge Zusammenarbeit solcher Interpreten mit Komponisten bedeutet einen wechselseitigen Leistungsauftrieb. Er teilt sich letztlich dem Publikum in den Verfügungen mit, wenn die Interpreten ›ihre‹ Stücke in mustergültiger Weise exekutieren. Adäquate Interpretation ist und bleibt nun einmal für neue Musik eine Lebensfrage, nicht weniger als die Notwendigkeit, sie möglichst oft und immer wieder zu hören.« Ebd., S. 285. Sowie vgl.: »Kaum zu überschätzen dürfte dabei [bei der Bemühung durch experimentelle Wege neue Bereiche in der neuen Musik zu finden] das Problem der engagierten und adäquaten Interpretation neuer Musik sein. Die neueste Instrumentalmusik aus der DDR gewinnt hörbar an klanglicher Intensität, an bisweilen geradezu vitaler Präsenz des instrumentalen und instrumentierenden Vermögens.« Ebd., S. 43.

[710] Vgl. z. B. ebd., S. 286f.

[711] Vgl. Hermann Danuser, Artikel »Neue Musik«, in: *MGG²*, Sachteil, Bd. 7 (1997), Sp. 75 bis 122, hier Sp. 105.

[712] Vgl. ebd., Sp. 103–105.

Paganinis, angewendet worden war, erlebte um 1975 eine Wiederbelebung.[713] In einer Bremer Rezension hieß es beispielsweise, der Flötist Karl-Bernhard Sebon spielte das *Solo with accompaniment* von Cornelius Cardew, das »vom Spieler das Letzte an Kraft und Virtuosität [abverlangt]«.[714] Neue, komplexe Stücke, wie Iannis Xenakis' Solostück *Nomos alpha,* dessen spieltechnischen Herausforderungen sich der Cellist Siegfried Palm widmete, wurden als »Hexereien à la Paganini« beschrieben.[715]

Auch in Ostberlin verwendeten Musikkritiker den Begriff ›Virtuosität‹, um die neuen spieltechnischen Anforderungen im Zuge der Erweiterung des musikalischen Materials in der zeitgenössischen Musik zu beschreiben. Positiv hervorgehoben wurde die ›Virtuosität‹, die wie in der *Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik 1945–1976* z. B. als »Exponierung eines solistischen Akteurs« und als »Schild« für dahinterliegende »kompositionstechnische Experimente« verstanden wurde:

> »Die relativ populäre Form des Konzerts, die leicht Interesse weckende Exponierung eines solistischen Akteurs, seine Bewunderung erregende Virtuosität nutzten die Komponisten oftmals als Schild, hinter dem kompositionstechnische Experimente im weitesten Sinne durchgeführt werden konnten. Diese Bindungen wirkten sich unzweifelhaft positiv auf das Kompositionsniveau aus.«[716]

»Kompositorische Konstruktivität« und »gestisch-virtuose Äußerungen« erscheinen gleichermaßen als relevante Kategorien des musikalischen

---

713 Vgl. hierzu auch Hanns-Werner Heister, Artikel »Virtuose«, in: *MGG²*, Sachteil, Bd. 9 (1998), Sp. 1722–1732, hier Sp. 1726.

714 »Der Flötenpart besteht zunächst aus endlos langen Liegetönen, bis es endlich zu explosiven, brutalen Ausbrüchen kommt, die zum Teil auch auf der auseinandergenommenen Flöte produziert werden, jedenfalls vom Spieler das Letzte an Kraft und Virtuosität verlangen. Das Stück sinkt dann wieder zurück in die lyrische Einöde des Liegetons. Sebon hat sich mit seinem Atem fast bis zur Erschöpfung verausgabt.« Wolfram Schwinger, »Bremer Uraufführungen: Flucht in die Virtuosität«, in: *Melos* 33 (1966), S. 234–236, Teilnachdruck in: *DSNM*, Bd. 2, S. 291f, hier S. 292.

715 »Jetzt hat Iannis Xenakis ein Solostück ›Nomos alpha‹ für Siegfried Palm komponiert, das der Cellist in Bremen uraufführte; es besteht aus mehreren kurzen Abschnitten mit lauter Hexereien à la Paganini, die Palm mit spürbarer Lust souverän aus dem Ärmel schüttelt, so daß der Spaß an diesen Oberflächlichkeiten, deren musikalischer Wert gleich Null ist, auch das Publikum ansteckt.« Ebd.

716 »Neue Klangbilder in Konzertwerken«, in: Brockhaus und Niemann (Hrsg.), *Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik 1945–1976*, S. 392f, hier S. 392.

Ausdrucks.[717] Herausgehoben wurden z. B. Reiner Bredemeyers *Cembalo als Oboenkonzert* (1978), womit explizit neue, experimentelle Stücke befürwortet wurden. Konservative Musiker und Theoretiker lehnten demgegenüber ›Virtuosität‹ und ›Experimente‹ in der neuen Musik lange Zeit mit der Begründung ab, dass hier die gesellschaftliche Verortung der Kunst fehle.[718]

Die Exponenten der neuen, experimentellen Kammermusik wiesen in eine andere Richtung: Sie hoben die Begriffe ›Experiment‹ und ›Virtuosität‹ als Merkmale der Stücke in ihren Texten positiv hervor. Über Friedrich Schenkers Kammermusikstück *Tirilijubili – Stück für Virtuosen* schrieb Schneider 1979 von »virtuoser Beanspruchung«, da die Musiker in einem »beinahe blitzartigen Wechsel Klangerzeugnisse [auf der Phonetik des Titelwortes] zu modifizieren« hatten.[719] Die ›Virtuosität‹ zeigte sich in spieltechnischen Herausforderungen, wie sie z. B. in Schenkers *Solokonzert* (1973), seiner *Flöten-Sinfonie* (1976) oder seiner Kontrabasssonate (1978) für Dieter Zahn auftraten.[720]

Ein Spezifikum des Ostberliner Begriffs von »Virtuosität« im Kontext der neuen Stücke bestand darin, dass die Komponisten und Musiker, die sich der experimentellen Kammermusik zugewandt hatten, ›Virtuosität‹nicht

---

717 »In den Konzerten von Siegfried Matthus, Reiner Bredemeyer, Günter Kochan, Johan Cilenšek oder Ruth Zechlin gewann musikalischer Ausdruck im Wechselspiel von kompositorischer Konstruktivität und gestisch-virtuoser Äußerung eine sonst nicht immer gelingende Flexibilität und Sinnerfülltheit.« Ebd.

718 Vgl. u. a. Walther Siegmund-Schultze, »Der Bitterfelder Weg und die Musik«, in: *Musik und Gesellschaft* 18 (1968), S. 651–655.

719 »Den wohl äußersten Grad virtuoser Beanspruchung indessen hat Schenker im Fünfbläserstück ›tirilijubili – Stück für Virtuosen III – Kammerkonzert für Pikkoloflöte mit Oboe/Englischhorn, Klarinette, Fagott und Horn‹ (1976) erreicht. Nicht nur ist in einem fast durchweg ›schwimmenden‹ Metrum höchste Konzentration des Zusammenspiels nötig, sondern die Spieler haben im beinahe blitzartigen Wechsel die Klangerzeugung zu modifizieren – unter Einbeziehung der phonetischen Segmente des Titelworts.« Schneider, *Momentaufnahme*, S. 160.

720 Vgl. ebd., S. 159f. Vgl. auch Schenker 1977: »An erster Stelle würde ich die Verfeinerung des musikalischen Materials nennen, die größere Auslotung des Instrumentalklangs, die Entdeckung neuer Spieltechniken und Artikulationsmöglichkeiten oder auch die Behandlung von Instrumenten in verfremdeter Weise, wie die Anwendung von Perkussionstechniken auf Streichinstrumenten. Ähnliches gilt für die menschliche Stimme, die variabler eingesetzt wird. Die Stimme kann nicht nur schön singen, sie kann auch schreien, sprechen, schluchzen. Sie kann sogar Spaltklänge bilden und verfügt noch über weitere Bereiche, die man solistisch wie chorisch nutzen kann.« Friedrich Schenker im Gespräch mit Gerhard Müller: »Das Schlagwort von der Melodie«, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 19 (1977), S. 269–271.

nur im Kontext einer autonomen Musik verstanden, sondern auf eine Musik bezogen, die auch soziale und gesellschaftliche Themen ansprach. Schenker wandte sich mit seinem Begriff der ›negativen Virtuosität‹ direkt gegen eine um ihrer selbst willen betriebene Darstellung. So heißt es dazu von konservativer Seite in der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft*, die sich gegen eine autonome neue Musik wendete, Schenker würde seinem eigenen Postulat gegen eine ›negative Virtuosität‹, d. h. einer »Protesthaltung gegenüber der um ihrer selbst willen betriebenen unverbindlichen Virtuosität«, nicht gerecht werden.[721] Das gesellschaftliche Anliegen werde hier zu wenig deutlich, so der Rezensent. Die Forderung nach einer sozialen Verankerung der Aufführung betraf somit auch die ›Virtuosität‹, wie sie in den Modellen der aufbrechenden Musikergeneration selbst artikuliert worden war.

In der Betonung der sozialen Verortung entsprechend einer sozialistischen Kunst unterschieden sich somit die Ostberliner Texte von den Westberliner Texten, insbesondere was die Haltung zur ›Virtuosität‹ in der neuen Musik anbelangte. Die Aufführungsmodelle der Lehrergeneration Hanns Eisler, Paul Dessau und Rudolf Wagner-Régeny wurden zwar von der Folgegeneration hinterfragt, hinsichtlich der Idee einer sozial engagierten Musik jedoch – wenn auch in neuer Widersprüchlichkeit und Provokation – weitergeführt.[722] In Westberliner Texten spielte der Virtuositätsbegriff hingegen rein auf die spieltechnischen sowie darstellerischen Seiten der Aufführung an.

Nicht nur für die neuen Spieltechniken u. a. im Bereich neuer Laut- und Geräuschkompositionen wurde die Kooperation von Interpret und Komponist relevant, sondern auch im Bereich der Improvisation. Der Musiker

---

721 »Worum es Schenker in seinem ›Stück für Virtuosen‹ geht, ist einmal eine Ausweitung der individuellen instrumentalen Möglichkeiten durch Einbeziehung exponierter, zum Teil auf Geräuschebene liegender Tonbereiche, zum anderen eine sogenannte Protesthaltung gegenüber der um ihrer selbst willen betriebenen unverbindlichen Virtuosität. Wenig befriedigend zeigt sich das vorliegende Ergebnis. Schenker hat dem, wogegen er protestiert, außer vereinzelten interessanten Klangwirkungen keine Alternative entgegenzusetzen. Im Gegenteil, er verfängt sich genau in der Art der Verarbeitung musikalischer Mittel, gegen die er eigentlich Stellung beziehen wollte. Sein Schlachtruf, ›negative Virtuosität‹ vorstellen zu wollen, verhallt wirkungslos, da er Äußerlichkeiten mit Äußerlichkeiten begegnet, ohne an das Wichtigste, die Substanz zu denken. […] Was hier vor allem fehlte, ist das für unsere musikalische Entwicklung, für das Niveau unserer Gesellschaft gemäße inhaltliche Anliegen (nicht im Sinne einer verbalen Unterlegung).« Bernd Pachnicke, »Entwicklung und Stagnation im kompositorischen Schaffen Friedrich Schenkers«, in: *Musik und Gesellschaft* 22 (1972), S. 395–400.

722 Vgl. Schneider, *Momentaufnahme*, S. 63; sowie vgl. Stöck, *Musiktheater in der DDR*, S. 71.

hatte hier die Möglichkeit, das Stück an improvisatorisch offengehaltenen Stellen aktiv mitzugestalten. Die darauf bezogenen Begriffe bzw. Formulierungen lauten »kooperativ«[723], »Zusammenwirken der Künste« oder, mit konkretem Bezug auf Neue Musik innerhalb szenischer Aktion oder Jazz, »echte Partnerschaft mit den Interpreten«.[724]

Schneider sprach an anderer Stelle von ›interpretatorischer Aktivierung‹: Nicht jede Komposition sei hierbei auf das Publikum gerichtet, sondern trage mitunter, wie im Falle von einigen Stücken Schenkers, zugleich »Werkstattcharakter«. Die Musik diene hier »vorrangig der experimentierenden Selbstverständigung«.[725] In Schenkers *Werkstatt für 2 Gruppen, Oboe und Tonband*, das Schneider auch als »work in progress« bezeichnete[726] und das in Zusammenarbeit mit dem Oboisten Burkhard Glaetzner, der Gruppe Neue Musik »Hanns Eisler« und der Jazz-Werkstatt Berlin entstanden war, tritt der Begriff ›Werkstatt‹ bereits im Titel hervor.

---

723 Mit Blick auf Georg Katzers Musik schrieb Schneider in seiner Momentaufnahme: »[…] sie [Katzers Musik] ist kooperativ. Sie gibt – dies erst einmal ganz allgemein – dem ›Ensemble‹ der eigenständigen neuen Musik in der DDR unverwechselbar Farbe und Stimme, und sie braucht diesen klimatischen Kontext zu ihrer produktiven Entfaltung.« Schneider, *Momentaufnahme*, S. 104.

724 »Auf musikdramatischem Gebiet ist ihr das Zusammenwirken der Künste selbstverständlich […] die Komposition elektronischer Musik macht die Mitwirkung der Techniker nötig. Aber auch im Rahmen des Konzertgenres ist sie, sofern sie in Neuland vorstößt und beispielweise den ungewohnten Klang, die szenische Aktion oder den Kontakt zum Jazz sucht, auf echte Partnerschaft mit den Interpreten angewiesen.« Ebd.

725 »Hierbei [in Schenkers kammermusikalischen Werken] kommen zwecks Verfeinerung und Drastik sinnlicher Wirkungen, vor allem aber zugunsten interpretatorischer Aktivierung, viele moderne Erzeugungs- und Übertragungstechniken, Formen des Spiels und Zusammenspiels, einschließlich Tonband, elektronisch vorproduzierten Materials, zum Einsatz ebenso wie Methoden der Collage, der satischen und parodistischen Integration klassischer, Jazz- und moderner Trivialmusik, um instrumentale Phonetik und szenische Aktionen als Reizelemente nicht zu vergessen. Nicht alle Produktion auf diesem Sektor ist unmittelbar auf den Hörer bezogen, manches hat Werkstattcharakter und dient vorrangig der experimentierenden Selbstverständigung oder der Verständigung mit Interpreten – so, wie es für Kammermusik legitim und notwendig ist, wenn man auch mit ihr nicht im Epigonentum steckenbleiben will.« Ebd., S. 157f.

726 »Es [Schenkers *Werkstatt für zwei Gruppen, Oboe und Tonband* (1974)] handelt sich dabei um die überwiegend improvisatorische Kommentierung, Begleitung oder Durchführung des ›Hörstücks mit Oboe‹ im Sinne eines ›work in progress‹, das ad hoc, nach einer zum Teil graphischen Partitur, aus der Alltags- und Publikumsakustik heraus entwickelt wird. Die spontane Kreativität der Interpreten ist ein konstitutives Moment dieses Stücks« Friedrich Schenker, in: Programmheft zu den DDR-Musiktagen zum Konzert in der Kleinen Komödie Berlin vom 14. September 1974, zit. in: Schneider, *Momentaufnahme*, S. 160f.

In zahlreichen Ost- und Westberliner Texten zu Aufführungen improvisatorischer oder indeterminierter Musik wurde außerdem, wie für die Improvisation oder indeterminierte Musik, der Gegensatz zur notengebundenen ›Reproduktion‹ betont. Zur Aufführung von John Cages Klavierkonzert durch die Gruppe Neue Musik »Hanns Eisler« in Leipzig schrieb Schenker 1977 in Kontrast zum Begriff ›reproduzierbar‹ entsprechend: Die »musikalische[n] Situationen« seien »nicht wiederholbar«.[727]

Gegenüber dem Begriff ›reproduzieren‹ rückte demzufolge verstärkt das ›produzieren‹ in den Vordergrund. Der Begriff ›produzieren‹ oder das Adjektiv ›produktiv‹ benannte die größere Verantwortung des Interpreten, der nun entscheidend auf das Resultat der Komposition Einfluss nehmen konnte. Entsprechend gebrauchte Schneider einerseits in seinem Text »Die Gruppe Neue Musik ›Hanns Eisler‹« den Begriff »produzieren« für die musikalische Umsetzung neuer Spiel- und Artikulationstechniken:

> »Es bedarf kaum der Erwähnung, daß die Musiker, an der Erweiterung instrumentaler Techniken interessiert, sich ungewöhnliche Spiel- und Artikulationsweisen zu eigen machen, mit Live-Elektronik musizieren, vokal- und instrumentalphonetisch produzieren oder szenische Aktionen einbeziehen können.«[728]

Das Adjektiv »produktiv« brachte andererseits die Einflussnahme auf den Verlauf eines Stückes durch den Musiker in der Improvisation zum Ausdruck. Herbert Schramowski schrieb in seinem Aufsatz »Improvisation als aktuelle Aufgabe«:

> »Denn die in zeitgenössischer Musik geforderten aleatorischen und improvisatorischen Aktionen stellen den Interpreten vor neue Aufgaben, die er ohne produktives Gestaltungsvermögen und improvisatorisches Können nicht zu lösen vermag.«[729]

---

[727] »Es kommen da Momente, die sind einfach mit konventionell ausnotierten Musikzeichen nicht reproduzierbar. Es entstehen andere musikalische Situationen, die in ihrer Eigentümlichkeit einmal neuartig waren und nicht wiederholbar sind.« Friedrich Schenker im Gespräch mit Gerhard Müller, »Das Schlagwort von der Melodie«, S. 269–271, Teilnachdruck in: *DSNM*, Bd. 3, S. 218–220, hier S. 219.

[728] Schneider, »Die Gruppe Neue Musik ›Hanns Eisler‹«, S. 422–425, vgl. auch ders., *Momentaufnahme*, S. 198–204, hier S. 201.

[729] Herbert Schramowski, »Improvisation als aktuelle Aufgabe«, in: *Musik und Gesellschaft* 27 (1927), S. 521–525, huer S. 521, Teilnachdruck in: *DSNM*, Bd. 3, S. 421–422, hier S. 422.

Auch in Westberliner Dokumenten findet sich diese Gegenüberstellung von ›produzieren‹ und ›reproduzieren‹. Der Komponist Dieter Schnebel, der seit 1976 als Professor für Experimentelle Musik an der Hochschule für Musik unterrichtete, schrieb in seinem Aufsatz »Über experimentelle Musik und ihre Vermittlung« von 1976, dass konstitutiv für experimentelle Musik das Moment des Neuen und Überraschenden sei; formal werde sie zur Versuchsanordnung, der der musikalische Prozess entspringe. »Experimente werden nicht reproduziert, sondern produziert«,[730] so Schnebel. Entsprechende Betonung erhielt nun auch der Begriff »Praxis«. Schnebel schrieb weiter, die experimentelle Musik bewirke »allgemein künstlerisch produktive Tätigkeit«, »Experimente sind wesentlich Praxis«.[731] Schnebel bemerkte, das »Experiment« in der Musik sei wie im Allgemeinen ein »Ausprobieren«, ein »Herumprobieren« oder »Spielerei«. Abläufe der Musik werden nicht »streng vorgeplant«, sind nicht »auskomponiert«.[732]

In diesem Akt der Überantwortung der Entscheidungen über den Verlauf eines Stückes an den Interpreten in Formen der improvisatorischen, experimentellen oder aleatorischen Musik wurde die Entstehung des Werkes auf der Bühne bzw. seine Prozessualität zum wichtigen Merkmal der Aufführung, das mittels der Begriffe ›produzieren‹ oder ›Praxis‹ zum Ausdruck gebracht wurde. Carl Dahlhaus verwendete entsprechend dieser Abkehr vom traditionellen, kompositorisch vorfixierten Werkbegriff in seinem Text »Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik« von 1969 den englischen Terminus »work in progress« mit Blick auf die Komposition. Er schrieb:

> »Das auffälligste [Motiv gegen die Kategorie des Werkes] ist die Idee des work in progress.«[733]

---

730 Dieter Schnebel, »Über experimentelle Musik und ihre Vermittlung. Kommunikative Musik«, in: *Melos / NZ Neue Zeitschrift für Musik* 42 bzw. 136 (1975), S. 461–466, hier S. 465.

731 »Demnach sind Experimente wesentlich Praxis, und der Umgang mit experimenteller Musik bedeutet ebensolche, nämlich Versuche machen, eine Sache weiterführen, neue Möglichkeiten entdecken und überhaupt vorangehen. So bewirkt die experimentelle Musik allgemein künstlerisch produktive Tätigkeit und deren Erweiterung. Sich mit experimenteller Musik befassen heißt, sich experimentell mit Musik befassen und also: Praxis mit Phantasie.« Ebd.

732 Ebd., S. 461.

733 Carl Dahlhaus, »Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 130 (1969), S. 18f.

Zugleich ist mit diesem neu geprägten Begriff die Tatsache gemeint, dass Komponisten nicht mehr nach dem Kriterium des Überdauerns komponierten: »Sie fühlen sich keiner Tradition verbunden und verschmähen es darum, selbst Tradition zu bilden«[734], so dass der Prozess, das Vorüberschreiten im Hier und Jetzt, gegenüber dem traditionellen Werk, das »nachhallt«, eine stärkere Betonung erhielt.[735]

Es kann zusammengefasst werden, dass in Hinsicht auf aufführungsbezogene Begriffe freie Improvisation und experimentelle sowie aleatorische Musik ein gemeinsames Begriffsfeld formten. Allen drei Begriffen oblag dasselbe Grundprinzip, nämlich dass der Komponist dort die Verantwortung für die Formung des Werkes auf den Interpreten übertrug, wo er kein auskomponiertes Stück lieferte, sondern, wie z. B. Eckhard Rahn mit Blick auf La Monte Youngs *Piano Piece for David Tudor #3* bereits 1966 schrieb, »nur die Möglichkeit, ein neues Musikstück entstehen zu lassen«.[736]

Die grafische Notation[737] evozierte im Vergleich zur freien ›Improvisation‹ eigenständige Begriffe. Der auch in Berlin aktive Improvisator, Interpret und Komponist Vinko Globokar benannte grafisch notierte Stücke zwar als vom »Komponisten kontrollierte Improvisation«.[738] Wie bei der »Improvisation« wurden dem Interpreten Freiräume gelassen, jedoch war hier der Rückbezug zu einer notierten Vorlage bedeutsam. Der Komponist Anestis Logothesis sprach mit Bezug auf die grafische Notation von »irrationalem Interpretieren« und von »Aufführungsvarianten«, die die Aufzeichnungen beinhalten, von denen der Interpret bei der jewei-

---

[734] »In den letzten Jahrzehnten ist den Komponisten – und zwar gerade denen, die sich am weitesten ins Ungewohnte vorwagen – das Kriterium des Überdauerns suspekt geworden. Sie fühlen sich keiner Tradition verbunden und verschmähen es darum selbst Tradition zu bilden.« Ebd.

[735] »Musik, wie sie ihnen vorschwebt, spricht den Sinn oder die Absurdität des geschichtlichen Augenblicks aus, dem sie ihre Entstehung verdankt, und büßt mit dem Absinken der Gegenwart in Vergangenheit ihre Substanz ein.« Ebd.

[736] »Der Autor liefert kein fertig komponiertes Stück mehr, nicht einmal mehr das Material für die Aufführung, sondern nur die Möglichkeit, ein neues Musikstück entstehen zu lassen.« Eckart Rahn, »Musik ohne Musik«, in: *Melos* 33 (1966), S. 148–151, in: *DSNM*, Bd. 2, S. 176 bis 178, hier S. 177.

[737] Sie verbreitete sich vor allem um 1960 und war in Westberlin präsent, als beispielsweise Cornelius Cardew mit seinem Scratch Ensemble 1970 Gast in Berlin war.

[738] Vinko Globokar, »Man improvisiert… Bitte improvisieren Sie!… «, in: *Melos* (1972), S. 84.

ligen Aufführung aber »nur eine einzige Variante zu Gehör bringt«.[739] Wurde in den Begriffen ›produzieren‹ und ›Praxis‹ der Bruch mit dem traditionellen Werkbegriff im Bereich Experiment, Improvisation oder Aleatorik deutlich bzw. artikuliert, dass die Werkgenese dem Musiker übertragen war, der auf der Bühne – frei von einer ausnotierten Vorlage – spielte, so war hingegen bei der grafischen Notation die Vorlage noch ausschlaggebend und zeitigte ein eigenes Begriffsfeld, u. a. mit den Begriffen ›Assoziation‹[740] oder ›Inspiration‹. Formulierungen wie die, dass die Zeichen in der grafischen Notation »die Phantasie [für die] Realisierung erträumter Schöpfungen durch interpretierendes Einfühlungsvermögen entzünden«[741] oder »die Inspiration des Ausführenden« durch die Grafik angeregt werde, verwiesen auf die Abhängigkeit des Vorgetragenen von der Vorlage.[742]

Entsprechend der improvisatorischen oder aleatorischen Anteile der neuen Stücke wurden dem Musiker mehr Freiheiten gewährt.[743] Dahlhaus

---

[739] »Die Aufzeichnung ist nur ein Kern, aus dem die Musik erwächst, in ihr sind alle wechselnden Aufführungsvarianten virtuell enthalten, während die jeweilige Aufführung nur eine einzige Variante zu Gehör bringt.« Anestis Logothesis, »Kurze musikalische Spurenkunde – Eine Darstellung des Klanges«, in: *Melos* 37 (1970), S. 41, Teilnachdr. in: *DSNM*, Bd. 3, S. 375f., hier S. 375.

[740] Bei den Aufführungen von grafisch notierten Stücken wurde der Begriff ›Assoziation‹ bedeutsam, wie z. B. in der Formulierung Dahlhaus', die Graphik bilde »eine Herausforderung zu musikalischen Assoziationen«: »Von einer Schrift kann streng genommen nicht die Rede sein; die Graphik zeichnet nicht musikalische Gedanken auf, sondern bildet eine Herausforderung zu musikalischen Assoziationen.« Carl Dahlhaus, »Neue Formen der Vermittlung von Musik« [1971], in: ders., *20. Jahrhundert,* hrsg. von Hermann Danuser, Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 2005 (Gesammelte Schriften, Bd. 8), S. 225–230, hier S. 228. Oder z. B.: »Sie [die musikalische Graphik] verzichtet auf ein verbindliches Zeichensystem, sondern verfügt frei über grafische Gestalten, die assoziierbar sind.« Franzpeter Goebels, »Gestalt und Gestaltung musikalischer Grafik«, in: *Melos* 39 (1972), S. 23–34, hier S. 23.

[741] »Hier geht es also nicht um die Oberflächlichkeit einer Provokation, sondern vielmehr um die Schaffung von Mitteln, die das Bewußtsein in einer polymorphen Klangwelt durch die Verbindlichkeit ihrer Zeichen und Charaktere schärfen […] und die Phantasie [für die] Realisierung erträumter Schöpfungen durch interpretierendes Einfühlungsvermögen entzünden.« Logothesis, »Kurze musikalische Spurenkunde«, S. 41.

[742] »Der Autor einer Graphik regt die Inspiration des Ausführenden an, der somit über die Rolle des Interpreten hinauswächst und ›mitkomponiert‹.« Lothar Knessl, »Die große Freiheit im Käfig der Graphik«, in: *Melos* 27 (1960), S. 151–152, Teilnachdruck in: *DSNM*, Bd. 2, S. 355–357, hier S. 356.

[743] Ein »Verzicht auf Autorenschaft« hatte sich bereits um 1950 bei der New Yorker Avantgarde, vor allem in John Cages »Ready-mades«, angekündigt. Das geschlossene Werk

erkannte entsprechend in seinem Text »Komposition und Improvisation« von 1972 eine »Tendenz zur Improvisation« in der Abkehr von Textlichkeit. Diese »Tendenz zur Improvisation« sei motiviert durch die Entwicklungen der Kompositionstechnik in der postseriellen Musik sowie durch eine »Affinität zum Jazz« und sei in den 1970er-Jahren aus der Aleatorik hergeleitet worden.[744] Der Begriff ›Experiment‹ wiederum war durch seinen Gegensatz zum traditionellen Werkbegriff gekennzeichnet. Das »Paradigma des Experiments« unterscheide sich vom »Paradigma des Werkes«, schrieb Dahlhaus in »Die Krise des Experiments« (1983) mit Verweis auf Theodor W. Adornos frühere These des »Zerfall[s] des Werkbegriffs«. Nach Dahlhaus waren u. a. die »offene« gegenüber der »geschlossenen Form«, die »Akzentuierung des Möglichen anstelle des Realisierten und der Entstehungsprozesse statt der Resultate«[745] Kennzeichen der experimentellen Musik. Die Loslösung von der Abhängigkeit zu einem vornotierten Text artikulierte sich auch in der Absage an den Interpretationsbegriff selbst bzw. als Verlust der »Kategorie der ›Authentizität‹«, wie es Dahlhaus in seinem Aufsatz »Textgeschichte und Rezeptionsgeschichte« betonte: »[D]ie selbstverständliche Geltung, die ihr [der Authentizität] mindestens zwei Jahrhunderte lang zuerkannt worden war«,[746] ging mit dem Zerfall des Werkbegriffs in der Postmoderne verloren.

---

wandelte sich zum offenen Werk, so Hermann Danuser, wo die Rahmenbedingungen, wie sie der Komponist vorgab, »Leerstellen« enthielten, die den Spieler zum »Mitautor« werden ließen. Vgl. Danuser, Artikel »Neue Musik«, Sp. 106.

744 Vgl. Carl Dahlhaus, »Komposition und Improvisation«, in: ders., *20. Jahrhundert,* hrsg. von Hermann Danuser, Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 2005 (Gesammelte Schriften, Bd. 8), S. 461–468, hier S. 461f.

745 »Die skizzierten Merkmale und Eigentümlichkeiten, durch die sich das Paradigma des Experiments von dem des Werkes unterscheidet – die offene Form im Gegensatz zur geschlossenen, die Akzentuierung des Möglichen anstelle des Realisierten und der Entstehungsprozesse statt der Resultate, das Vorzeigen der Materialien und Methoden statt des Verbergens der Kunstmittel und Handgriffe sowie die Bemühung der Komponisten, in die soziale und politische Lebenspraxis einzugreifen, […] bilden insgesamt ein Netzwerk, in dem jedes der Momente mit jedem anderen unmittelbar verknüpft ist, so daß die Behauptung, es handle sich um eine aus einer zentralen Kategorie – eben der des Experiments – deduzierbare Denkform, keine Übertreibung darstellt.« Dahlhaus, »Die Krise des Experiments«, Teilnachdruck in: *DSNM*, Bd. 4, S. 353–355, hier S. 354.

746 Carl Dahlhaus, »Textgeschichte und Rezeptionsgeschichte« [1991], in: ders., *Allgemeine Theorie der Musik I,* hrsg. von Hermann Danuser, Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 2000 (Gesammelte Schriften, Bd. 1), S. 331–339, hier S. 335.

III. 3.2 Sichtbarkeit und Analogien aus dem Theater

Der folgende Abschnitt erschließt die aufführungsbezogenen Begriffe im Bereich der experimentellen und szenischen Musik der Avantgarde um 1975, wobei zunächst der Blick auf Westberliner und im Anschluss auf die Ostberliner Dokumente gelenkt wird.

In Westberlin erlebte die szenische Komposition wie die Bühnengattungen allgemein in den 1970er-Jahren eine neue Blüte, deren Prinzip »Sichtbarkeit« für die ›Interpretation‹ eine bedeutende Kategorie bildete. Rudolf Stephan beschrieb in seinem Vortrag »Sichtbare Musik« 1968 über die jüngsten szenischen Kompositionen, dass erst durch »die Sichtbarkeit der Produktion das Produzierte als sinnvoll aufgefasst werden konnte«.[747] Als Beispiel für Sichtbarkeit führte er das Zerschlagen einer Flasche in György Ligetis *Apparitions* für Orchester an. Zum Verständnis des Klanges gehörte hier, dass man sieht, wie die Flasche zerbricht.[748]

Das Merkmal der Sichtbarkeit führte Stephan auf den Postserialismus und die Einführung von in der Aufführung veränderbaren Lautsprecheraufstellungen sowie Musikerbewegungen zurück. Stephan betonte, dass nun die »Sichtbarkeit der Interpretation« und der »musikalischen Szene« bedeutungsvoll wurden.[749]

Der Hörer musste bei Stücken mit neuartigen Instrumenten oder bei Stücken, die Alltagsgegenstände als Instrumente einbezogen, die Aufführung auch ansehen, um die Entstehung bestimmter Klänge nachvollziehen zu können. Bestandteil dieser Stücke war beispielsweise das Einbringen von Wasserschöpfen oder die Betätigung von Staubsaugern, Teppichklopfern und Kinderinstrumenten,[750] wobei hier auch der Einfluss der amerikanischen Avantgarde auf die deutschen Komponisten deutlich wird, so

---

[747] »Als die Komponisten sich vom Ideal der strengen Serialität abzuwenden begannen, also nicht mehr nur immanente Beziehungen erstrebten, sondern auch Beziehungen zu Dingen außerhalb des Tonsatzes, ja vielfach der Tonsatz selbst nicht mehr eindeutig auskomponiert erschien, sondern weitgehend das Ergebnis der Interpretation blieb, wurden Fragen der Sichtbarkeit der Interpretation und mithin der ›musikalischen Szene‹ bedeutungsvoll, da ja erst durch die Sichtbarkeit der Produktion das Produzierte als sinnvoll aufgefaßt werden konnte.« Rudolf Stephan, »Sichtbare Musik« [1970], in: ders., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, hrsg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz u. a.: Schott, 1985, S. 300–308, hier S. 305.

[748] Vgl. ebd.

[749] Ebd.

[750] Vgl. ebd.

beispielsweise von John Cage, der bereits 1952 in seiner *Water Music* neben dem Klavier auch Radiogeräte, Pfeifen und Wasserbehälter gebrauchte. [751]

Diese Tendenz zur Visualisierung spiegelte sich im Gebrauch unkonventioneller Begriffe und ungewöhnlicher Formulierungen in Konzertkritiken wider – ablesbar etwa an der Konzertkritik zu Dieter Sieberts *Paganinivariationen* für acht Flöten und einen Spieler, in denen die überspitzende Seite des Virtuosentums thematisiert und der Spieler an die körperlichen Grenzen des Spielbaren geführt wird. Die Besprechung griff nun den Begriff »Turnübungen« als Anspielung auf den Virtuosenkult auf. Ähnlich wie in Sieberts *Untergang der Titanic*, wo ein Geigenvirtuose auch Schlagzeug spielt, wird die Darstellung zum körperlich verausgabenden Akt.

> »In seinen [Sieberts] ›Paganinivariationen‹ (1967) rückt er mit acht Flöten für einen Spieler, darunter einer Okarina und einer Trillerpfeife, ironisch dem Virtuosenkult zu Leib, karikiert Interpretations- und Stilklischees. Immer wieder verheddert sich die Musik in leerspulenden Figurationen; die Turnübungen des Flötisten kommentiert vom Tonband eine Stimme aus Lehárs ›Paganini‹: ›So jung noch, und schon so ein großer Künstler‹.«[752]

Im Zuge der Beschreibung einer den Spieler bis an seine physischen Grenzen beanspruchenden Virtuosität, die auf die Virtuosenkultur Paganinis anspielte, wurde hier die Körperlichkeit auf der Bühne als visuelles Ereignis thematisiert.

Ein besonderes Beispiel des Merkmals »Sichtbarkeit« bildete John Cages *4′33″*, u. a. aufgeführt in Westberlin im Jahr 1972. In Westberliner Berichten zu Aufführungen von Cages Stücken wurde das sichtbare Moment immer wieder hervorgehoben. Cage zeigte 1972 in der Galerie Kleber (Uhlandstraße) in Synergie zu beweglichen Holzskulpturen des holländischen Objektkünstlers Mark Brusses seine Stücke *4′33″* und in einer Version für verschiedene Flöten durch Ebhard Blum *Variations I*. Wolfgang Burde beschrieb die Aufführung als »Art ›Ausstellung‹ des Cageschen Œuvres« sowie das »ansehbare« neben dem »hörbaren« Moment.[753] Burde

---

751 Vgl. hierzu auch Danuser, Artikel »Neue Musik«, Sp. 102.

752 Gottfried Eberle, »Gruppe Neue Musik Berlin«, in: *Melos* 39 (1972), S. 273–277, hier S. 276.

753 »Bis zum 28. Januar war jeweils von 15 Uhr bis gegen 20 Uhr eine Art ›Ausstellung‹ des Cageschen Œuvres zu besichtigen: […] Was einst schockierte, wie das ›Theatre piece‹, wie ›Radio music‹, die vielfältigen und vielschichtigen ›Lectures‹ des Meisters, das war Tag für Tag hörbar und ansehbar. So auch das berühmte ›4′33″‹ (tacet), das im wahrsten Sinne des Wortes angeschaut werden will.« Wolfgang Burde, »Ein abenteuerlicher Anreger John Cage zu Gast«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 133 (1972), S. 141.

verwendete hierbei das Verb ›anschauen‹ oder sprach davon, dass die Aufführung »zu besichtigen war«,[754] um den Auftritt Cages selbst in der Berliner Galerie zu umreißen.

Bei vielen Aufführungen von Stücken, in denen die Sichtbarkeit eine bedeutende Kategorie darstellte, wurde nun begrifflich auch eine Analogie zum Theater hergestellt. Mauricio Kagels ›Instrumentales Theater‹ verdeutlicht das Merkmal Sichtbarkeit in der Musikaufführung besonders eindrücklich.[755] Kagel selbst führte als Eigenheiten seiner Stücke »Bewegung auf der Bühne« und die Unterscheidung zum »statischen Charakter einer normalen musikalischen Aufführung« an.[756] Deutlich wird in Kagels Text »Über das instrumentale Theater« eine begriffliche Analogie zum Schauspiel, wie sie bereits im Begriff ›musikalische Szene‹ bei Stephan mitschwang: Kagel wählte für die Umsetzung entsprechend Formulierungen wie die »schauspielerische Darstellung« sowie das »Erleben auf der Bühne«.[757]

Diese Analogie zum Theater begegnet uns beispielsweise auch in Dieter Schnebels Einschätzung der Aufführung von Sylvano Bussottis *Pièces de*

---

754 »In der Aufführung, die zu besichtigen war, rann dazu beziehungsvoll Sand aus einem Trichter, der auf ein quadratisches Holzgestell montiert war, auf den Parkettboden. Dieses Holzobjekt, wie auch ein anderes, diagonal durch die Räume geführtes, hat der holländische Objektemacher Mark Brusse (Jahrgang 1937) erstellt.« Ebd.

755 Vgl. hierzu auch Matthias Rebstock, *Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1956 und 1965*, Hofheim: Wolke, 2007 (sinefonia, Bd. 6).

756 »2. Kinesis ist das grundlegende Element des instrumentalen Theaters und wird entsprechend in der musikalischen Komposition berücksichtigt: die Bewegung auf der Bühne wird wesentliches Merkmal der Unterscheidung vom statischen Charakter einer normalen musikalischen Aufführung.« Mauricio Kagel, »Über das instrumentale Theater«, Auszug, in: *Neue Musik. Kunst und gesellschaftskritische Beiträge* 3 (1961), o. S., Teilnachdruck in: *DSNM*, Bd. 2, S. 22f., hier S. 23.

757 »Das Podium, auf dem der Instrumentalist spielt, unterscheidet sich theoretisch nicht von dem eines Theaters; der Musiker muß sein ›Erleben auf der Bühne‹ intensiv und nuanciert gestalten können. Es gibt keine festgelegten schauspielerischen Mittel – das Genre besitzt weder Bühnentradition noch Repertoirewerke – und die Festlegung wissenschaftlich begründeter Methoden des ›schauspielerischen Musizierens‹ stünde im Gegensatz zu dem unabsehbaren Charakter des theatralischen Geschehens der bis heute komponierten Stücke. Die neue Aufführungspraxis beabsichtigt, das Spiel von Instrumenten mit einer schauspielerischen Darstellung auf der Bühne eins werden zu lassen.« Ebd.

Chair, wo es heißt, hier »führten die Instrumentalisten ein seltsames Theater auf«.[758]

Begriffe wie ›Inszenierung‹, ›Choreographie‹ oder ›Musiktheatralik‹ traten nun in zahlreichen Westberliner Belegen hervor.[759] Die Begriffe ›agieren‹, ›inszenieren‹ sowie ›musiktheatralisch‹ und ›Choreographie‹ waren zentral im Kontext entsprechender Darbietungen. Für Westberlin sind hier exemplarisch die »Musik Projekte Berlin« zu nennen. So präsentierte der Pianist Paul Gutama Soegiljo in der Akademie der Künste 1972 sein Stück *Karawitan*; die Besonderheiten seines Auftritts subsumierte der Kritiker unter dem Begriff eines »musiktheatralisch inspirierten Stückes«.[760] Musiktheatralische Anteile rückten bei den Aufführungen in den Vordergrund, die Choreografie erhielt zentrale Bedeutung und damit auch die Körperlichkeit der Darstellenden.

Was sich in Westberliner Dokumenten zeigte, hatte seine Analogien in Ostberliner Schriften. Zunächst wurde auch hier das Sichtbare in den Aufführungen experimenteller Kammermusik hervorgehoben. Auf Körperlichkeit und Sichtbarkeit verwies beispielsweise bereits der Titel von Hans Jürgen Wenzels *Anatomie – 14 Arten den Körper einzusetzen* für Sopran, Flöte, Klarinette, Posaune, Violine, Violoncello und Klavier (1975). Für jene Stücke, in denen die Merkmale Sichtbarkeit und Körperlichkeit

---

[758] Vgl. Schnebel, »Über experimentelle Musik und ihre Vermittlung«, S. 462. Dass die Analogie zum Theater um 1975 gleichfalls kein Novum bildete, zeigen Texte wie folgender: Carl Dahlhaus beschrieb bereits Anfang der 1960er-Jahre in seinem Text »Neue Formen der Vermittlung von Musik« Inszenierbarkeit und Visuelles im musikalischen Theater mit den Worten »zur Schau stellen« für die Tätigkeit des Instrumentalisten: »Das ›musikalische Theater‹ stellt den extremen Gegensatz zu Wagners ›unsichtbarem Orchester‹ dar: Die Tätigkeit der Instrumentalisten soll nicht mehr verdeckt oder übersehen, sondern zur Schau gestellt werden.« Carl Dahlhaus, »Neue Formen der Vermittlung von Musik«, S. 266. Das musikalische Moment beeinflusse dabei das theatralische und umgekehrt: »Das Sichtbare ist, wie in der traditionellen Musik, eine Funktion des Hörbaren, aber auch das Hörbare, im Gegensatz zur Überlieferung, eine Funktion des Sichtbaren. Das musikalische Moment beeinflußt das theatralische und umgekehrt.« Ebd.

[759] Die ungewöhnliche Behandlung der Instrumente sei »inszenierbar«, so Dahlhaus bereits Anfang der 1960er-Jahre, für den ebenso Kagels Instrumentales Theater Beispiel war, wo die Spieler auf dem Podium »agieren«, was von nicht geringerer Bedeutung sei als das tönende Resultat. Den Grund sah Dahlhaus darin, dass die Suche nach neuen Klangfarben und nach akustischen Raumwirkungen zu ungewöhnlichen Behandlungen der Instrumente zwinge: »zu Manipulationen, die ›inszenierbar‹ sind«. Ebd.

[760] »Verblüffend der Beginn des musiktheatralisch inspirierten Stückes [Soegiljos *Karawitan*]: Soegijo hockt und hämmert und singt mit nasal scharfer Stimme und unterbricht die musikalische Arbeit und nippt am Täßchen Tee.« Wolfgang Burde, »Berichte – Berlin, Glätte und Routine bei den Festwochen«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 133 (1972), S. 637–641, hier S. 637.

wichtig waren, setzte sich der Begriff ›szenische Kammermusik‹ durch, der eine gewisse Nähe zum Musiktheater suggerierte.[761] Dass der Begriff »szenische Kammermusik« für diese Richtung der Komposition und ihrer Aufführung namensgebend wurde und sich als Eigenname für die experimentellen Stücke mit theatralen Anteilen durchsetzte, zeigt sich beispielsweise in Frank Schneiders Begriffsgebrauch Ende der 1970er-Jahre,[762] der in Bezug auf ›szenische Kammermusiken‹ außerdem von ›choreographischen‹ und ›szenischen Effekten‹[763] schrieb. Wie auch in den in Westberlin erschienenen Dokumenten zu szenischen Kompositionen wurde hierbei die Sichtbarkeit und schauspielerische Darstellung in der Aufführung zum wichtigen Merkmal.

Aus dem Theater stammende Begriffe wie ›Szene‹ und ›szenisch‹, aber auch ›theatralisch‹, ›dramaturgisch‹ oder ›choreografisch‹ wurden für die Beschreibung verschiedener kammermusikalischer Stücke in Ostberliner Analysen bedeutsam. Friedrich Schenker verwies 1977 direkt auf das Theater, wenn er in einer handschriftlichen Notiz über sein Duett *Materia fendibile* für Oboe und Posaune schrieb, es werde hier die »Möglichkeit, auf oder mit Instrumenten Theater zu spielen, zu sprechen, zu schreiben«[764] gegeben. Mathias Hansen beschrieb Schenkers *Kammerspiel II*, *Missa nigra*

---

761 Vgl. Stöck, *Musiktheater in der DDR*, S. 29. Stöck nennt als zentrale Elemente der ›szenischen Kammermusik‹ der DDR »Körperlichkeit«, »Bewegung im Raum« und »dadurch [hergestellte] kommunikative Interaktion«. Vgl. ebd., S. 189.

762 »Beschreitet Katzer mit diesen ›szenischen‹ Kammermusiken den Weg zu einem unterhaltsam-angewandten Musizieren über Musik – durchaus Eislersche Intentionen weiterverfolgend, so ergab sich andererseits aus seiner genuin ›angewandten‹ Tätigkeit als Hörspielkomponist und aus der Kenntnis der medienspezifischen technischen Möglichkeiten das Bedürfnis, ›autonome‹ Stücke mit elektronischem Material für die Artikulation kritisch wirklichkeitsbezogener Aussagen zu komponieren.« Schneider, *Momentaufnahme*, S. 118f.

763 »Unter Zurückdrängung konventioneller Besetzungen und Techniken werden neuartige Instrumentenkombinationen, Collagefakturen, nicht nur entwickelnde Dramaturgien, Musik, unterschiedlicher Musiziersphären wie Jazz, exotische, klassische, Massenmusikelemente, vorfixierte und Live-Elektronik, vokale Phonetik, choreographische und szenische Effekte und anderes mehr einbezogen.« Ebd., S. 40.

764 »Aus diesem Impuls [pädagogischer Neigung] heraus entstand 1977 schließlich als eine Art musikalisches ›Lehrstück‹ über die modernen Artikulationsmöglichkeiten von Oboe und Posaune, die Duettstudie ›Materia fendibile‹ (spaltbares Material). Es werden hier – wie natürlich auch in anderen Instrumentalstücken – ›Möglichkeiten aggressiver Tongebung gefunden, schärfste Kontrastmöglichkeiten, die Übertragung von Absurdem, Komischen, Groteskem aus Literatur und bildender Kunst erreicht, die Möglichkeit, auf oder mit Instrumenten Theater zu spielen, zu sprechen, zu schreiben‹ [Schenker, Handschriftliche Notiz zum Stück im Besitz des Komponisten].« Friedrich Schenker, zit. in: Schneider, *Momentaufnahme*, S. 159.

wiederum dergestalt, dass »szenisch-theatrale und visuelle Aktionen« zu den eigentlich musikalischen Elementen gleichwertig hinzukommen:

> »[die ›Missa nigra‹] verbinde[t] mit unterschiedlichen Anteilen musikalische, sprachliche, szenisch-theatralische und visuelle Aktionen oder Einblendungen, in ihrem Verlauf formt sich die Darstellung zu apokalyptischer Zuspitzung.«[765]

Entsprechend der neuen Sichtbarkeit schrieb Hansen, Schenker zitierend, außerdem: »Alles geschieht, um Hörende sehend und Sehende hörend zu machen«, und zwar, indem auch »Masken, Gewänder, Hüllen, Bilder, Objekte, Dokumentarfotos«[766] eingesetzt wurden.

Optische Elemente traten entsprechend der Analogie aus dem Theater auf, so dass Schneider Katzers *De musica* als »eine Szene für zwölf Vokalisten« beschrieb, in der die Interpreten nicht nur »singen, sprechen und deklamieren«, »sondern auch – im Kostüm und mit Requisiten – einen Flügel und Geräuschinstrumente ambulant […] bedienen«.[767]

Was sich somit zeigt, ist eine übereinstimmende Begrifflichkeit in West- und Ostberliner Medien im Bereich der neuen Kammermusik mit theatralen Anteilen. Dies betrifft u. a. die Begriffe ›Szene‹, ›theatralisch‹ oder ›choreografisch‹, die zur Beschreibung entsprechender Aufführungen szenischer oder experimenteller Kompositionen herangezogen wurden.

Galt für die »sekundären Dimensionen« der Interpretation ehemals, dass sie »ein für den Kunstcharakter meist akzidentelles Gewicht [wie] Körperlichkeit, Gestik, Mimik, das Visuelle insgesamt«[768] bildeten, so fielen sie später vor allem auch »als konstitutiver und reflektierter Teil der Performance-Kunst« (vgl. hierzu auch Kap. III, 4) ins Gewicht, so Hermann

---

765 Mathias Hansen, »Friedrich Schenker: Kammerspiel II, ›Missa nigra‹«, in: *Musik und Gesellschaft* 29 (1979), S. 418–420, Teilnachdruck in: *DSNM*, Bd. 3, S. 345–351, hier S. 348.

766 »[…] es erscheinen Masken, Gewänder, Hüllen, Bilder, Objekte, Dokumentarfotos. Alles geschieht, um Hörende sehend und Sehende hörend zu machen.« (Hansen zitiert hier Schenker zu seiner *Missa nigra*) Ebd.

767 »Das andere Stück, betitelt ›De musica‹, ist eine Szene für zwölf Vokalisten, die ebenfalls nicht nur Textcollagen aus dem chinesischen ›Li-Ki‹, nach Platon, Schiller, Goethe, Shakespeare und aus einer grotesken Philippika eines Leipziger medizinischen Biedermanns der Jahrhundertwende namens Norbert Grabowski gegen ›die moderne Klavierseuche‹ singen, sprechen, deklamieren müssen, sondern auch – in Kostüm und mit Requisiten – einen Flügel und Geräuschinstrumente ambulant zu bedienen haben.« Schneider, *Momentaufnahme*, S. 118f.

768 Vgl. Danuser, Artikel »Neue Musik«, Sp. 109.

Danuser im Artikel »Neue Musik« in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2. Ausg.). Dies galt auch für die Aufführungen szenischer Kompositionen.

III. 3.3 ›Aktion‹ und ›Reaktion‹ auf der Bühne

Die experimentelle Kammermusik um 1975 war in beschreibenden Texten mit zwei zentralen Begriffen verbunden: ›Aktion‹ und ›Reaktion‹. Entsprechend der Tendenz zur stärkeren Visualisierung wurde der Begriff ›Aktion‹ nun häufig verwendet, wobei in Westberlin die Analogie zur »action music« John Cages, aber auch anderer Fluxuskünstler, wie Nam June Paik, eine Rolle spielte.[769] Dieter Schnebel benutzte entsprechend 1976 für Cages *Atlas Eclipticalis*, *Theatre-Piece* und *Variations* den Begriff »Aktionskompositionen«, um auf die »Eigenverantwortung« bzw. »autonome« Gestaltung durch den Interpreten hinzuweisen.[770] Schnebel schrieb entsprechend auch von einem direkten Einfluss ausländischer Künstler auf die Avantgarde in Deutschland bzw., dass die Strömungen eines »Neodadaismus« die Experimentalmusik beeinflussten, u. a. Nam June Paiks *Hommage à John Cage*, wo der Interpret die Hörer mit Erbsen bewirft, das Klavier umstürzt und Glasscheiben zertritt, wobei er sich verletzt. Schnebel bezeichnete dies mit dem Begriff »action music«. Ein Beispiel für experimentelle Instrumentalmusik – bei der die Elemente der Sichtbarkeit eine große Rolle spielten – ist nach Schnebel auch Krzysztof Pendereckis Stück *Fluorescences,* wo die Schlagzeuger unter anderem Holz zu sägen hatten.[771]

Rudolf Stephan zitierte in seinem Vortrag »Sichtbare Musik« den Begriff ›Aktion‹ mit Verweis auf Mauricio Kagels Grundsätze, die die »Aktion« für das Verstehen des Stücks herausstellen:

---

[769] Für die experimentelle Musik leitete Dieter Schnebel den Begriff »Aktion« direkt von Cage her, der zwischen 1957 und 1960 mehrfach in Europa Vorträge hielt und seine Musik präsentierte. »Es gibt von ihm [Cage] eine einfache und prägnante Definition: ›Was ist das Wesen einer experimentellen Aktion? Eine solche ist einfach eine Aktion, deren Ergebnis nicht voraussehbar ist.‹« John Cage, »Zur Geschichte der experimentellen Musik in den Vereinigten Staaten«, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 2 (1959), S. 46–53, S. 48, zitiert nach: Schnebel, »Über experimentelle Musik und ihre Vermittlung«, S. 461.

[770] Vgl. den Absatz »Aktionskompositionen und Environments«: »Das Klavierkonzert ›Atlas Eclipticalis‹ für großes Orchester, ›Theatre-Piece‹ und die Stücke der ›Variations‹-Reihe sind Aktionskompositionen, Work-in-progress-Stücke, in denen die Interpreten das Material von ihrer experimentellen Phantasie her, den Ablauf von ihrer Eigenzeit und in Eigenverantwortung, also autonom gestalten.« Ebd., S. 462.

[771] Ebd.

»Ein musikalisch nicht vorbereitetes akustisches Signal kann auch in einem Musikstück erst verständlich werden, wenn die Aktion, die es auslöst, als deren Konsequenz es erscheint, sichtbar geworden ist.«[772]

Der Begriff ›Aktion‹ meinte in diesem Zusammenhang somit die physische Umsetzung auf der Bühne.

Auch für die Ostberliner ›szenische Kammermusik‹ wurden die Begriffe ›Aktion‹ und ›agieren‹ zentral. Für seine Besprechung von Schenkers *Missa nigra* verwendete der Rezensent Norbert Molkenbur die Begriffe »Aktion« und »Geste«.[773] Mathias Hansen verwendete in seiner Besprechung der *Missa nigra* die Verben »musizieren, agieren und sprechen«. Das Verb ›agieren‹ sowie der Begriff »Aktion« wurden auf eine »Prozession der Spieler zu kriegerisch aufgeführten Geräuschen vom Tonband«[774] bezogen oder die Aufführung insgesamt als »szenische Demonstration« bezeichnet.[775] Die Bewegung auf der Bühne trat als das entscheidende Merkmal der Aufführung hervor.[776]

---

772 Stephan, »Sichtbare Musik«, S. 306.

773 »Problematisch scheint Friedrich Schenkers ›Kammerspiel II – Missa nigra‹. Sicher, instrumentales Theater will den Musiker mit Aktionen, Gesten und Artikulationen in das Geschehen stärker einbeziehen. So sehr gedankliche Konzeption, Kostüme, Maske und dekorative Konzeption interessante Einflüsse aufwiesen«. Norbert Molkenbur, »Umstrittene Experimente. Zum dritten Leipziger Rathauskonzert«, in: *Mitteldeutsche Neueste Nachrichten*, Leipzig, 10.2.1979, Teilnachdruck in: *DSNM*, Bd. 3, S. 351f., hier S. 351.

774 »Doch alles, was hier musiziert, agiert und gesprochen wird, ist einem wohldosierten Steigerungsablauf inadäquat. Das Stück befindet sich mit den ersten Aktionen – einer Prozession der Spieler zu kriegerisch aufgeführten Geräuschen vom Tonband – in einer Spannungsintensität, die nur weitergeführt, auf dem Siedepunkt gehalten werden kann.« Hansen, »Friedrich Schenker: Kammerspiel II, ›Missa nigra‹«, S. 348.

775 »Die musikalischen, die künstlerischen Elemente verstummen, verschwinden in den letzten beiden Teilen, es bleibt die makabre szenische Demonstration, zu der Musik vielleicht noch nicht erdacht werden konnte. […] Wenn Schenker im Schlußabschnitt ›Requiem et Ky(rie)‹ vorschreibt: ›Alle Spieler röchelnd, flüstern gepreßt und heiser, fast unhörbar zumeist, Versuche, Instrumente zu spielen. Allmähliche Agonie, Versuche zu kriechen. Bei Ky… können einzelne Spieler plötzlich auferstehen, mit ›erleuchtetem‹ Optimismus sinnlos motorisch gestörte Bewegungen ausführen, dann bis zum Schluß fast mechanisch wiederholen!‹ [Zit. Schenker], so kann dies nur in betroffenem Schweigen enden.« Ebd.

776 Besondere Sprech- und Spieltechniken sowie spontane Bewegungen der Interpreten waren für den Satzteil ›Requiem et Ky(rie)‹ kennzeichnend. Hansen zitiert Schenker: »Hier werden Instrumente gespielt, es wird gesprochen, gesungen, geschrien, geschwiegen, es wird sich bewegt«. Ebd.

Der Begriff ›Aktion‹ als ›musikalische Aktion‹ bezog sich jedoch auch auf das rein akustische Phänomen. Dies galt zunächst für rein instrumentale Stücke. So beschrieb Hansjürgen Schaefer die Uraufführung von Bredemeyers *Kon-zerr-ti-no* im Maxim-Gorki-Theater durch die ägyptische Sängerin Ratiba el Hefny auf der IV. Musik-Biennale 1973 als »musikalische Aktion«.[777] In Bezug auf Stücke mit elektronischen Anteilen wird festgestellt, dass der Musiker von der Elektronik zu »besonderen musikalischen Aktionen« angeregt werde.[778] Doch meist ging der Begriff ›Aktion‹ über das Klangliche hinaus und verwies auf das Sichtbare der Aufführung (vgl. Kap. III, 3.2). Mit der wachsenden Bedeutung dieser Aufführungsaspekte traten auch die Begriffe ›Aktion‹ sowie ›agieren‹ in den Vordergrund bzw. erfuhren eine entsprechende Aufwertung, wie z. B. im 1979 erschienenen Sammelband *Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik 1945–1976*, wo betont wurde, dass innerhalb der neuen Ansätze in der Kammermusik »[d]ie Tätigkeit des Musikers in ihrer Einheit von Spielen, Sprechen, Singen und Agieren gefordert [wurde].«[779]

Im Hinblick auf szenische Elemente der Aufführung bezog sich der Begriff ›Aktion‹ insbesondere auf die Interaktion der Spieler. Im Folgenden gilt es darzulegen, dass Rezensenten nun allgemein, entsprechend neuer improvisatorischer und z. T. szenischer Aufführungsmodelle, verstärkt Begriffe verwendeten, die sich auf die alltägliche Kommunikation bezogen, z. B. »aufeinander reagieren« und »Ad-hoc-Reagieren«. Dies

---

[777] »Angestrebt wird eine kleine musikalische Aktion. Die Sängerin trägt einen altägyptischen Liebestext ziemlich drastischer Art zunächst allein, sich selbst durch rhythmische Akzente (Handschläge usw.) begleitend, vor. Dann setzt das Bläserquintett energische Akzente. Ein Duett zwischen Cello und Klavier folgt, und schließlich werden die vorhergehenden Teile im letzten Satz improvisatorisch frei zusammengefügt.« Hansjürgen Schaefer, »IV. Musik-Biennale Berlin. Junge DDR-Komponisten – Anregende Kammermusik«, in: *Musik und Gesellschaft* 23, S. 277–279, Teilnachdruck in: *DSNM*, Bd. 3, S. 220f., hier S. 221.

[778] »Überhaupt begegnete dem Hörer in der Kammermusik immer häufiger das Tonband als spezifischer Partner des live spielenden und improvisierenden Instrumentalisten, der durch das jeweilige Klangangebot aus der Konserve zu besonderen musikalischen Aktionen angeregt werden sollte.« »Solostücke«, in: Brockhaus und Niemann (Hrsg.), *Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik 1945–1976*, S. 404f., hier S. 404.

[779] »Das Verhalten der Spieler, die Tätigkeit des Musizierens, der Konzertsaal als gesellschaftlicher Funktionsraum sowie Psychogramme menschlicher Haltungen und Verhaltensweisen erschienen ganz allgemein als inhaltlich-thematischer Gegenstand von Musik. Die Tätigkeit des Musikers wurde in ihrer Einheit von Spielen, Sprechen, Singen und Agieren gefordert. Er sollte in aleatorischen und improvisatorischen Partien mittels seiner schöpferischen Kreativität dem Informationsangebot der Komponisten Wesentliches hinzufügen.« »Kammermusik – Neue Ansätze«, in: ebd., S. 398f., hier S. 398.

betraf zunächst vor allem die Kommunikation der Musiker untereinander auf der Bühne. In Ostberliner Dokumenten veranschaulichte der Begriff ›Aktion‹ in Gegenüberstellung zum Begriff ›Reaktion‹ für die elektronische Musik ein dialogisches Prinzip, wie es bereits im Titel von Dittrichs *Aktion und Reaktion* für Oboe, Tonband und Synthesizer deutlich wird. Die Begriffe »Aktion« und »Reaktion« bezogen sich hier auf das Handeln des Solisten im Zusammenspiel mit den elektronischen Klängen. Die Interaktion des Oboisten mit einem live-elektronischen Teil, der von einem Synthesizer gesteuert wurde, sowie mit einem Ringmodulator und einem Filter, die die Klangfarbe der Oboe beeinflussten,[780] machten die Spontaneität einer solchen Aufführung aus.[781] Aber auch in Besprechungen zu rein instrumentalen Stücken bildeten die Begriffe ›agieren‹ und ›reagieren‹ das dialogische Prinzip ab, wie z. B. im Bereich der Improvisation oder der Aleatorik.[782] In den *Beiträgen zur Musikwissenschaft* von 1977 verwendete Friedrich Schenker den Begriff »reagieren« für die Umsetzung aleatorischer Stücke. Mit Formulierungen wie »spontanes Reagieren«, »gegeneinander Spielen« und »gegenseitiges Stören« wurde der Kontrast von Miteinander und Gegenüber der verschiedenen musikalischen Stimmen hervorgehoben,[783] wie es nun auch bereits im Titel einiger Stücke, z. B. *miteinander-gegeneinander* für Englisch Horn und Viola von Georg Katzer, benannt wurde.

Auch in Westberliner Schriften waren die gegensätzlichen Begriffe ›Aktion‹ und ›Reaktion‹ vielfach präsent. Vinko Globokar, seinerseits damals in Paris tätig, unterschied in seinem Text »Reagieren« im *Melos* in der freien

---

780 Vgl. Dittrich, »›Aktion-Reaktion‹ für Oboe, Tonband und Synthesizer«, Programmhefttext.

781 »Diese drei Klangebenen verbinden sich durch Aktionen des Solisten, des Tonbandes oder der Synthesizer und lösen wiederum neue Reaktionen und Spielweisen beim Solisten aus. Dadurch entstehen Klangflächen von intensiver Verschmelzung und andererseits Klangflächen von kontrastierender Gegensätzlichkeit.« Ebd.

782 Bei Schramowski lesen wir zum Thema ›Improvisation‹: »Agieren und Reagieren zielen dabei nicht nur auf ein Sichangleichen und Sichbehaupten, sondern ebenso auf anregendes Provozieren, Auffordern, Opponieren in der gemeinsamen Auseinandersetzung mit dem Klangmaterial und dessen spontaner Formung.« Schramowski, »Improvisation als aktuelle Aufgabe«, S. 524.

783 »Vor allem gibt diese Musik [Cages aleatorische Musik] dem Spieler Impulse, die die bisherige Musik nicht geben konnte, das Reagieren spontan aus sich heraus, das momentane spontane Reagieren auf andere, oder auch gegeneinander spielen, das gegenseitige Stören wie die Freude am musikalischen Ereignis.« Friedrich Schenker im Gespräch mit Gerhard Müller, »Das Schlagwort von der Melodie«, Teilnachdruck in: *DSNM*, Bd. 3, S. 218.

Improvisation z. B. für das »Reagieren« die drei Parameter »imitieren«, »sich integrieren« und »sich zurückhalten«,[784] von denen sich wiederum die »direkte Reaktion« abhob. Hierbei handelt es sich offensichtlich um die Übernahme von Begriffen der Kommunikation und Verhaltenstheorie in die begrifflichen Bestimmungen der musikalischen Improvisation.[785]

Begriffliche Analogien zu Handlungen, wie sie im folgenden Beleg auch die Verben »insistieren« und »einfallen« mit Bezug auf die Minimal Music betrafen, erlaubten es, die kommunikativen Aspekte der Umsetzung zu beschreiben:

> »Langgezogene Einzeltöne füllten zunächst den Raum, der Jazz-Vibraphonist Karl Berger insistierte dann auf bestimmten Klangkonstellationen, in die der Gong, das Schlagzeug, das Klavier und die Posaune einfielen.«[786]

In folgendem Westberliner Beitrag zu Paul Gutama Soegiljos *Karawitan* betraf dies die Interaktion von Stomu Yamashta an den Bongos, Trommeln, Gongs und am Marimbaphon und von Soegijo am Klavier, die einerseits als »Szene« und somit in Analogie zum Theater und andererseits mit den Verben »stören« und »beseitigen« in Anlehnung an Begriffe aus den Bereichen soziale Kommunikation und soziales Verhalten beschrieben wurde:

> »Der ›Solist‹ stürzt herein und versucht, den gelassen Arbeitenden zu stören, womöglich ihn zu beseitigen. Die Szene weitet sich, der Scheinwerfer erleuchtet.«[787]

Die Tendenz, begriffliche Analogien zu Kommunikation und Verhalten zu verwenden, folgte hier sowohl in Ost- als auch in Westberlin der Tendenz in der improvisatorischen und der experimentellen Musik, dass die Spieler in einer spontanen Umsetzung miteinander umgehen. Der Prozess der

---

784 Vgl. Vinko Globokar, »Vom Reagieren«, in: *Melos* 38 (1971), S. 59–62.

785 Auch in der Soziologie wird unterschieden zwischen der ›Aktion‹, bei der der Handelnde etwas mit Absicht macht, und die direkte ›Reaktion‹, der ein Reiz-Reaktions-Schemata zugrunde liegt, das zur Erklärung von spontanem und unmittelbarem Verhalten herangezogen wird. Vgl. hierzu u. a. Klaus Watzin, *Politiker im Spiegel-Gespräch. Ein Beitrag zur Entwicklung der politischen Sprache in der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1998 (Regensburger Beitrage zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 67), S. 18–24, hier S. 22.

786 Wolfgang Burde, »Berlin, Metamusik-Festival in der Nationalgalerie«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135 (1974), S. 755–758, hier S. 755.

787 Wolfgang Burde, »Berichte – Berlin, Glätte und Routine bei den Festwochen«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 133 (1972), S. 637–641, hier S. 640.

Entstehung eines Werkes als kommunikativer Akt wurde in der Improvisation oder im Experiment anschaulich auf der Bühne vorgeführt. Dieser Prozess spiegelte sich in den Besprechungen in entsprechendem Vokabular. In der ›freien Improvisation‹ wurden somit auf der Bühne soziale Kommunikations- und Verhaltensweisen vorgeführt, was sich wiederum in Begriffen wie ›agieren‹, ›reagieren‹, ›insistieren‹ oder ›stören‹ niederschlug.

Roland Pfrengle, der 1971 zur Gruppe Neue Musik Berlin stieß, beschrieb mit Blick auf seine Werke, dass hier soziologische Dynamiken auf der Bühne durchgespielt werden. Wobei in der Zusammenarbeit von Jolyon Smith (seit 1972 Musiker der Gruppe) und Pfrengle im vierköpfigen Improvisationsensemble »No-Set« zugleich »Improvisation« als Mittel zur Darstellung dieser soziologischen Modelle zur Anwendung kam, so eine Rezension von Gottfried Eberle.[788] Die Spiegelung gesellschaftlicher Prozesse sei dadurch möglich, dass Pfrengle den »Mechanismus einer Entfremdung« zwischen zwei Individuen entworfen habe, die mit Hilfe von Elektronik Spannungsgefälle realisierten und schließlich mit ihrem Versuch der Kommunikation scheiterten. Das Stück Links – Rechts übertrage die Verschiebung von Machtpositionen auf das Verhältnis von Individuum und Gruppe sowie von Gruppen zueinander.[789]

Ein Abgleich der Westberliner, auf Improvisation bezogenen Begriffe, die die Kommunikation oder das Verhalten referierten, mit dem allgemeinen Sprachgebrauch um 1975 zeigt hier Analogien auf: In der Sprachkritik der soziologischen Schule der Neuen Linken oder der ›Kritischen Theorie‹ der Frankfurter Schule um 1968 traten neue Begriffe, wie z. B. ›reflektieren‹, ›hinterfragen‹ und ›umfunktionieren‹ hervor,[790] die es erlaubten, die beste-

---

[788] »Pfrengle spricht über seine Kompositionen, die zum musikalischen Theater tendieren, gern in Termini der Soziologie und Gruppendynamik.« Gottfried Eberle, »Gruppe Neue Musik Berlin«, in: *Melos* 39 (1972), S. 273–277, hier S. 277.

[789] Ebd. Dass in einigen der experimentellen oder improvisatorischen Aufführungen soziologische Verhaltens- und Kommunikationsweisen auf der Bühne vorgeführt wurden, beschreibt auch Irmgard Jungmann in ihrem Buch *Kalter Krieg in der Musik*, in dem sie darauf verweist, dass entsprechend einer Politisierung der Kunst um und nach 1968 bei verschiedenen Komponisten der Begriff ›Freiheit‹ in Westberlin bedeutsam wurde. Schnebel habe die Vorstellung von Freiheit damit verbunden, dass er »neue Kommunikationssysteme« ausprobierte. Mit Verweis auf die Stellungnahmen verschiedener Komponisten im 1971 erschienenen Buch *Für wen komponieren Sie eigentlich?* zitiert Jungmann Schnebel: »Ich würde einen Zustand als wünschenswert bezeichnen, in dem jeder in extremen Maß Individuum sein kann.« Hansjörg Pauli, *Für wen komponieren Sie eigentlich?*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1971, S. 25–29, zit. in: Jungmann, *Kalter Krieg in der Musik*, S. 102–126, hier S. 115.

[790] Vgl. Stötzel und Wengeler, *Kontroverse Begriffe*, S. 383–404, hier S. 393.

henden Hierarchien und Sprachmuster in der Gesellschaft und Politik zu analysieren. Die Sprachkritik der Studentenbewegung prägte hierbei ihre eigenen Begriffe, wie beispielsweise ›Mitbestimmung‹ oder ›internalisieren‹.[791] Traditionsbrechende Kommunikationsformen wie ›Go-ins‹ und ›Teach-ins‹ begleiteten diese Kritik an der »Sprache des Herrschenden«[792]. Im Zusammenhang mit Konzertkritiken wird nun deutlich, dass auch der Begriff ›Improvisation‹ für einen umfassenden Kontext und subsumtiv für ein ganzes Begriffsfeld stand, welches seinerseits soziale, politische bzw. handlungsspezifische Assoziationen bediente.

Auch in den Ostberliner Dokumenten wurden um 1975 parallel zur Beschreibung des sichtbaren Moments und in Analogie zum Theater Begriffe aus dem Bereich menschlicher Kommunikations- und Verhaltensweisen zitiert. Dies zeigt sich beispielsweise in einer Aufführungsbesprechung zu Georg Katzers *Szene für Kammerensemble* innerhalb der Konzertreihe »Neues im Apollo-Saal« in der Staatsoper unter dem Motto »In Bewegung – Entdeckung«, in welcher die Analogien zu menschlichen Verhaltensweisen innerhalb des Bühnengeschehens direkt benannt wurden. Mit den Begriffen »stören«, »übertönen«, »stampfen« wurden das Handeln auf der Bühne sowie die Interaktionen der Musiker mit dem Dirigenten und dem Publikum beschrieben.[793]

Sowohl für die ›szenische Kammermusik‹, wo Schauspiel, Kostüm oder Bilder einbezogen wurden, als auch für reine Instrumentalmusik zitierten Autoren und Musiker in Ostberlin die Analogien zu sozialem Verhalten. Friedrich Goldmann beschrieb z. B. für seinen *Essay II* für Orchester von 1968, dass während der »Spielaktionen«, die dem »Massenereignis« einer »Demonstration« glichen,[794] das Orchester einmal synchron und einmal

---

791 Vgl. ebd., S. 25–34, hier S. 27.

792 Vgl. Stötzel, *Eine kommunikationsgeschichtliche Analyse zur Sprache in der Bundesrepublik Deutschland*, S. 8.

793 »Es gibt fast nichts in der ›Szene‹, was von den Orchester-Akteuren nicht getan werden darf: Die Musiker spielen auf ihren Instrumenten und zusätzlichen ›Lautmachern‹, stören mehrfach den Dirigenten, übertönen ihn bei seiner Ansprache an das Publikum, ja, sie geben selbst einige Wortsentenzen zum Besten, stampfen schließlich mit den Füßen, um sich besser verständlich zu machen.« Hans-Peter Müller, »›Neues im Apollo-Saal‹ – Georg Katzers ›Szene für Kammerensemble‹«, in: *Musik und Gesellschaft* 26 (1976), S. 240–241. Teilnachdruck in: *DSNM*, Bd. 3, S. 149.

794 »[…] eine Gegenüberstellung innerhalb von Massenereignissen, die nicht mehr exakt ausnotiert, sondern viel stärker darauf orientiert sind, daß auch ein Orchester, wenn es das Stück spielt, optisch deutlich macht, daß hier wirklich achtzig oder hundert Leute, je nach der

durcheinander spiele. Schneider sprach in seiner Besprechung zur Leipziger Aufführung von Goldmanns *Essay II* unter Paul Dessau mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester diese Analogie direkt an: Dies seien »Modellfälle sozialen Verhaltens und zwischenmenschlicher Aktion […], die sich bei der Aufführung akustisch und optisch realisieren«.[795]

Analogien zur Kommunikation wie zu sozialem Verhalten wurden somit häufig in Ost- wie Westberliner Texten aufgezeigt, wie z. B. im Hinblick auf Bredemeyers Werk *Kontakte suchen*, über dessen Uraufführung wir in *Musik und Gesellschaft* erfahren, dass es ein »dialogisch gebautes Werk« sei, in dem Flöte und Oboe »Frage-Antwort-Modelle« und im Zusammenhang mit dem Tonband ein »Gespräch« entwickelten.[796] Auch Dittrichs *Kammermusik Nr. 5* für Bläserquintett und Live-Elektronik von 1976, das für die Bläservereinigung Berlin entstanden war, liegt das dialogische Prinzip zugrunde, wobei die in der Besprechung von Schneider festgestellten Analogien an einen sozialen Dialog erinnern: Die Instrumente stünden in einer »Interaktion« sie »flüstern, schweigen, plappern, agitieren, stöhnen, bejahen und verneinen«.[797] Der Begriff »dialogisch«, wie er hier angeführt

---

Stärke der Besetzung, beteiligt sind und von denen jeder plötzlich etwas anderes macht, allerdingt unter bestimmten Voraussetzungen. Wenn etwa dreißigtausend Leute demonstrieren, dann laufen sie nicht unbedingt im gleichen Schritt, aber sie laufen alle für eine bestimmte Sache. Also eine Einigkeit aber auch ein Durcheinander« Friedrich Goldmann, »»Gespräch mit Friedrich Goldmann«, in: *Forum: Musik in der DDR. Komponisten-Werkstatt,* hrsg. von Christa Müller, Berlin: Henschel, 1973 (Arbeitshefte der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Bd. 13), S. 77–86, hier S. 80, zit. auch in: Schneider, *Momentaufnahme*, S. 94.

795 »Musizierende Interpreten in bestimmten Gruppierungen und Spielaktionen repräsentieren Modellfälle sozialen Verhaltens und zwischenmenschlicher Aktion, die in der kompositorischen Struktur eines Werkes analog codiert werden können und die sich bei der Aufführung akustisch und optisch realisieren.« Schneider, *Momentaufnahme*, S. 94.

796»Kontakte suchen‹ ist ein dialogisch gebautes Werk. Flöte und Oboe entwickeln ein Frage-Antwort-Modell; aus der Spannung von orgelpunktartigen Passagen und schnellen Sechzehntelfigurationen mit weiten Intervallen entsteht das ›Gespräch‹.« Ingeborg Allihn, »Uraufführung von Bredemeyer im Museum«, in: *Musik und Gesellschaft* 27 (1977), S. 439, Teilnachdruck in: *DSNM*, Bd. 3, S. 420f., hier S. 420.

797 »Das einsätzige Stück, das in einem vielgliedrigen Spannungsbogen Strukturen unterschiedlicher Interaktion (unter Einschluß von Live-Elektronik mit Synthesizer) aufbaut und kontrastierende Charaktere von der leisesten Zartheit bis zur grob-aggressiven Gestik entwickelt, hat jene Elemente des ›blind‹ Spielerischen, die ja für konventionelle Bläsermusik durchaus typisch sind, ausgeschaltet und die Instrumente zu einer Art intensiver, sublimer Klangrede herangezogen, wie sie bislang vorzugsweise das Streichquartett kennt. Die Instrumente flüstern, schweigen, plappern, agitieren, stöhnen, bejahen und verneinen sich in

wurde, tauchte nun in Ostberliner Texten in Verbindung mit der experimentellen Kammermusik immer wieder auf, die Begriffe ›Dialog‹ und ›Monolog‹ wurden zentral. Sie finden sich bereits im Titel zahlreicher Stücke, wie z. B. 1976 oder Schenkers *Monolog* für Oboe.

Die Auswertung von Ost- und Westberliner Dokumenten lässt demnach erkennen, dass ein gemeinsames Vokabular aus dem Bereich des Verhaltens und der Kommunikation zur Beschreibung experimenteller Stücke herangezogen wurde. Auch die gegenseitige Berichterstattung zeugt hiervon. So berichtete beispielsweise der Rezensent Heinz-Albert Heindrichs in seinem Artikel zum »Westdeutschen Festival mit ostdeutscher Avantgarde« im *Melos* 1972, mit Blick auf die Bühnenaktionen der Musiker in Dittrichs Streichquartett, dass »die Musiker aufstehen, ihre Köpfe zusammenstecken, flüstern und schließlich, stehend, schweigen.«[798] Heindrichs erkannte hier eine »bestürzende existentielle Deutlichkeit«[799].

III. 3.4 ›Kommunikation‹ zwischen Spieler und Publikum

Die Überlegungen zur Art und Weise der Kommunikation im Bereich Improvisation oder musiktheatralischer ›Szene‹ betrafen die Interaktion der Interpreten auf der Bühne in den Begriffen ›Aktion‹ und ›agieren‹, ›Reaktion‹ und ›reagieren‹ (vgl. Kap. III, 3.3). Aber auch die Rolle des Publikums bzw. die Interaktion zwischen Interpret und Hörer während der Aufführung, wie sie vor allem für einige experimentelle Stücke in Westberlin bedeutsam war, wurde begrifflich in Analogie zu sozialen Kommunikationsformen beschrieben. Vinko Globokar hielt mit Bezug auf die freie Improvisation entsprechend fest, dass die »Kommunikation mit dem Publikum das hauptsächliche Ziel« bleibe.[800] Dieter Schnebel wiederum verwies z. B. auf Christian Wolffs *Prose Collection* (1968–1970), wo das

---

wechselnden Graden und Formen struktureller Konsistenz.« Schneider, *Momentaufnahme*, S. 77.

[798] »Wenn am Ende des Quartetts Musik in Sprache übergeht, die Musiker aufstehen, ihre Köpfe zusammenstecken, flüstern und schließlich, stehend, schweigen – dann erhält der chiffrierte Balanceakt rückwirkend eine bestürzende existentielle Deutlichkeit.« Heinz-Albert Heindrichs, »Westdeutsches Festival mit ostdeutscher Avantgarde«, in: *Melos* 39 (1972), S. 236 bis 238, Teilnachdruck in: *DSNM*, Bd. 3, S. 39f., hier S. 40.

[799] Ebd.

[800] »Es ist klar, daß auch bei der freien Improvisation die Kommunikation mit dem Publikum das hauptsächliche Ziel bleibt.« Vinko Globokar, »Man improvisiert … Bitte, improvisieren Sie! … Komm, laßt uns improvisieren!«, in: *Melos* 39 (1972), S. 84–87, hier S. 84.

Material aus Geräuschen von Alltagsgegenständen, wie den Geräuschen von Steinen, Zweigen, Abfällen oder selbstgebastelten Instrumenten etc., besteht, wenn er schrieb, dass sich »unter den Ausführenden selbst und zum Publikum hin vielfältige Relationen herstellen«. Die Musik werde somit auch zum Ort der Einübung »persönlicher wie sozialer Beziehungen«.[801] Der Begriff ›Kommunikation‹ rückte in Schnebels Besprechung zu Wolffs Stücken in den Vordergrund.[802]

Auch im Zusammenhang mit einer Aufführung der Gruppe Neue Musik Berlin von *Tablets of Stone* (1970) des Amerikaners Robert Moran, der in den 1970er-Jahren in Berlin lebte, wurde der Begriff »Kommunikationsfähigkeit« wichtig. In diesem Stück werden Spielzeuge als musikalische Instrumente genutzt. Die Besprechung zur Aufführung von *Tablets of Stone* stellte ›Kommunikation‹ sowohl zwischen den Instrumentalisten als auch mit Blick auf das Publikum heraus, wenn es hieß, die »Kommunikationsfähigkeit« wirke sich »nach außen« aus und entfalte sich »zum Publikum hin«.[803] Grenzen wurden hier verwischt, zwischen Aufführenden und Publikum sowie auch zwischen Kunst und Alltag. Über die »Lust an der Kommunikation mit [dem] Publikum« berichtete auch Wolfgang Burde mit Blick auf einen Auftritt des Improvisationsensembles New Phonic Art in der Akademie der Künste 1972. Der Rezensent schrieb, die Zuhörer »reagieren« auf die Musiker. Neben der Interaktion der Musiker untereinander oder zwischen Musiker und elektronischem Material wurde somit eine kommunikative Öffnung zum Publikum hin beschrieben. Globokar

---

[801] »Entscheidend ist, was damit geschieht, nämlich daß beim Spielen sich unter den Ausführenden selbst und zum Publikum hin vielfältige Relationen herstellen: Eine Musik persönlicher wie sozialer Beziehungen, in der ein vernünftiges Zusammenspiel der Kräfte, Auseinandersetzungen, aber auch Rücksicht aufeinander und ebenso die Freisetzung von Emotionalität eingeübt werden.« Dieter Schnebel, »Über experimentelle Musik und ihre Vermittlung«, S. 463.

[802] »Es ist vielleicht das größte Verdienst Cages, daß er die Kunst zum Leben hin öffnete […] Einer seiner ersten Schüler und Weggenossen, Christian Wolff, hat die eingeschlagene Richtung in eigener und konsequenter Weise weiterverfolgt, und vor allem eine bei Cage trotz aller Emanzipation von Musik und Musikern doch stets vernachlässigte Seite besonders bedacht: Die Kommunikation.« Ebd.

[803] »Da schreiten fünf Herren, mit Plastiktüten bewehrt, aufs Podium und packen auf einen Tisch allerlei Spielzeug, mit dem sie sich eine zeitlang liebevoll beschäftigen, einen Brummkreisel, eine Lokomotive, eine Kanone, die mit Bonbons schießt und vieles andere mehr […] eine diebische Freude am Spiel, an der gestischen Aktion, eine Kommunikationsfähigkeit, die sich sowohl innerhalb der Gruppe auswirkt als auch nach außen, zum Publikum hin entfaltet.« Gottfried Eberle, »Perspektiven jüngsten Komponierens. ›Arbeitstage für Musik Berlin‹ in der Akademie«, in: *Der Tagesspiegel*, 27.9.1970.

(Posaunist bei New Phonic Art) betonte mit Bezug auf die Interaktion von Musikern und Publikum in der Improvisation, dass auch hier »politische« und »soziologische« Motivationen eine Rolle spielten.[804]

Die ›Kommunikation‹ mit dem Publikum nimmt in Ostberliner Dokumenten einen vergleichsweise geringen Stellenwert ein. In sogenannten Diskussionskonzerten fand nach der eigentlichen Aufführung jedoch auch hier ein Austausch mit dem Publikum statt, so z. B. mit den Arbeitern nach Fabrikkonzerten in Berliner Großbetrieben. Im Zusammenhang mit der Aufführung von Paul-Heinz Dittrichs *Kammermusik für 4 Holzbläser, Klavier und Tonband* im VEB Tiefbau-Kombinat Berlin bezeichnete Dittrich diese Konzertform selbst als das Ausprobieren »neue[r] Möglichkeiten des Konzertierens«.[805] Diskussionskonzerte gab es außerdem mit Studenten nach Konzerten in Hörsälen. Mit der Idee, Konzerte mehr zur Diskussion zu öffnen, knüpfte diese Generation an eine Tradition an, wie sie bereits u. a. bei Hanns Eisler in den 1920er-Jahren in der Arbeiterliedbewegung erprobt worden war. Die »öffentliche musikalische Kommunikation«[806] – wie sie Schneider 1979 bezeichnete – wurde von dieser nachfolgenden Generation um 1975 erneut gesucht. Neue Orte wie Museen kamen als

---

804 »Seit einigen Jahren haben sich zahlreiche Improvisationsgruppen gebildet. Bei einigen sind die Tendenzen klar und definierbar. Sie sind hauptsächlich ›politisch‹ und ›soziologisch‹, wenn eine Gruppe das Publikum mitengagieren will und dessen Beteiligung ohne jede Einschränkung vollkommen akzeptiert. […] Eine andere Gruppe veranstaltet Versammlungen, bei denen jeder seine Instrumente oder Gegenstände mitbringt; man entscheidet mehr oder weniger gemeinsam über ein Thema, eine Geschichte – zum Beispiel die Reise von England nach Japan auf einem Eisberg sitzend –, und man bezieht sich auf dieses Thema beim Spielen.« Globokar, »Man improvisiert«, S. 84.

805 »Wir sollten auch mehr nach Formen suchen, neue Möglichkeiten des Konzertierens auszuprobieren, um auch dadurch neue Ausgangspunkte für die Kompositionsweise zu schaffen: zum Beispiel die Bläservereinigung Berlin hat jetzt dreimal in einem Berliner Großbetrieb Stücke von mir vorgespielt, bei Brigaden, Arbeitern und Büroangestellten.« Paul-Heinz Dittrich, »Komponist und Hörer«, in: *Forum: Musik in der DDR. Komponisten-Werkstatt,* hrsg. von Christa Müller, Berlin: Henschel, 1973 (Arbeitshefte der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Bd. 13), S. 130f.

806 »Die unmittelbaren, intensiven Kontakte zu den Interpreten seiner Musik nutzt er [Dittrich] immer wieder ebenso zu seiner Belehrung wie die unzähligen Gespräche mit den Hörern seiner Musik – in Konzerten, Hörsälen, Kulturhäusern, mit Arbeitern, Studenten, Ärzten und Wissenschaftlern –, um seine ästhetische Position zu erklären. Doch in dem Maße, wie sein Schaffen selbst aus der Isolierung heraustreten und in die öffentliche musikalische Kommunikation eingehen konnte, öffnete es sich auch stärker als vorher rezeptiven Bedürfnissen, verlor es gewisse esoterische und materialfixierte Komponenten, gewann es an plastischer Artikuliertheit, gestalterischer Prägnanz und sinnlicher Klangvielfalt.« Schneider, *Momentaufnahme*, S. 75; sowie: vgl. ebd., S. 287.

Aufführungsstätten hinzu. So wurden Reiner Bredemeyers *Dias (+-)* für Oboe und Trompete und sein Werk *(Oboe)²* durch Burkhard Glaetzner 1973 im Ägyptischen Museum aufgeführt. 1977 boten Werner Tast (Flöte) und Peter Basche (Oboe) ebenfalls im Ägyptischen Museum Bredemeyers *Kontakte suchen* dar.[807]

In den Kontext der Öffnung des Konzerts für eine breite Zuhörerschaft jenseits der Konzerthausbühnen, wie er auch für Westberlin vorab bereits beschrieben werden konnte, steht ein weiterer Begriff, der im Folgenden erörtert werden soll. Burde beschrieb diese neuen Aufführungsorte der Avantgarde in Westberlin etwa in seinem Bericht zu den Berliner Festwochen 1973, als mehrere Konzerte am Rande der großen Aufführungen in Konzerthäusern stattfanden. Hierzu gehörte auch die Aufführung von Paul und Limpe Fuchs und Friedrich Gulda, die auf einem Lastwagen vor einer Moabiter Markthalle Musik spielten, die zwischen Folklore, Jazz und Klangfarben-Improvisation changierte.[808] Neue Konzertformen wurden erprobt und neue Aufführungsorte jenseits der klassischen Konzerthausbühne aufgesucht. Gottfried Eberle berichtete über die »Sechs Tage Musik« im Jahr 1970, die an mehreren Orten der Stadt stattfanden; u. a. war in Jule Hammers Galerie im Europacenter elektronische Musik zu hören, in der Technischen Universität erklangen Beat-Musik und Auftritte von Frederic Rzewski und in einer Kirche improvisierte die Gruppe unter Cornelius Cardew.[809]

Ein aufführungsbezogener Begriff, der die neuen Hörorte in Westberliner Dokumenten beschrieb, war das ›Environment‹. Dieser Begriff zeigt, wie fremdsprachliche Termini – hier aus dem Englischen – in Westberlin Eingang in das Sprechen über Musik gefunden hatten. Im Gegensatz dazu blieben in Ostberlin fremdsprachliche Einflüsse gering. Zu den 26. Berliner Festwochen 1976 wurde Karlheinz Stockhausens *Sirius* im Berliner

---

807 Ingeborg Allihn, »Uraufführung von Bredemeyer im Museum«, in: *Musik und Gesellschaft* 27 (1977), S. 439f., Teilnachdruck in: *DSNM*, Bd. 3, 1997, S. 420f.

808 »Auf den Straßen tönte es bisweilen hübsch, bei den Anima-Leuten etwa, die ich vor meiner Stamm-Markthalle in Berlin-Moabit während des Fischeinkaufs hörte. Paul und Limpe Fuchs und Friedrich Gulda spielten auf einem Lastwagen ›Folklore aus Niemandsland‹ und ließen sich von den Moabitern anmeckern, meckerten zurück und spielten trotzdem hinreißende musikalische Balance-Akte, zwischen Folklore, Jazz und urtümlicher Klangfarben-Improvisation angesiedelt.« Wolfgang Burde, »Berichte – Berlin, Musik in den diesjährigen Festwochen«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 134 (1973), S. 712–714, hier S. 714.

809 Vgl. Gottfried Eberle, »Gruppe Neue Musik Berlin«, in: *Melos* 39 (1972), S. 273–277, hier S. 273.

Planetarium aufgeführt – englisch gesungen von Annette Meriweather und Boris Carnell, mit Suzanne Stephens (Bassklarinette) und Markus Stockhausen (Trompete). Der Berichtende Burde bezeichnete hier die elektronische Zuspielung als »Environment«:

> »[S]o schafft das nahezu permanent gegenwärtige Environment elektronischer Musik freilich Verfremdungselemente herbei. […] *Sirius* beginnt beispielsweise mit riesigen, kreisenden allmählich verwebenden Motorengeräuschen, die offenbar die Ankunft der Sirius-Musiker symbolisieren soll.«[810]

Das Modell »Environment« unterlag darüber hinaus einer Verstärkung, und zwar dadurch, dass Musiker farbig angestrahlt wurden. Auch in der Besprechung einer Rezeptionssituation am Metamusik-Festival 1974, in der die Zuhörer sich um die Kunst in der Nationalgalerie auf Kissen niedergelassen hatten, erfasste der Begriff »Environment« ein zentrales Element:

> »Auf Kunststoff-Kissen hockend, von Environments eingestimmt, die gleichsam den optischen Ton des Abends angaben, lauschten sie mit einer Aufnahmebereitschaft zumeist, die ähnliche Veranstaltungen in der Akademie der Künste etwa weit übertraf.«[811]

Die Idee war eine alte: Hans Heinz Stuckenschmidt verwies in seinem Bericht »Neue Musik bei neuen Bildern in der Westberliner Akademie der Künste« bereits 1962 auf dieses neue Aufführungskonzept, Musik vor Bildern erklingen zu lassen,[812] und darauf, dass Erik Satie in der Pariser Galerie Barbazanges bereits 1920 ein Konzert mit seiner »Musique d'ameublement« veranstaltet hatte.[813] Der Begriff ›Environment‹ etablierte sich dann zunächst in den 1960er-Jahren mit Bezug auf Rauminstallatio-

---

[810] Wolfgang Burde, »Berichte – Berlin, 26. Festwochen«, in: *Melos / NZ Neue Zeitschrift für Musik* 43 bzw. 137 (1976), S. 472–475, hier S. 473.

[811] Wolfgang Burde, »Berlin, Metamusik-Festival in der Nationalgalerie«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135 (1974), S. 755–758, hier S. 755.

[812] »Die Idee allein, Neue Musik zwischen den erregenden Formen und Farben Theodor Werners tönen zu lassen, trifft ins Schwarze, weil eben geistige und synästhetische Verbindungen bestehen.« [u. a. wurde hier Pierre Boulez' erste Klaviersonate aufgeführt]. »Alles von Studenten der Hochschule für Musik technisch und musikalisch makellos wiedergegeben und mit Weberns Quintettfassung der ersten Kammersinfonie von Schönberg beschlossen. Ein Experiment, das fortgesetzt werden sollte.« Hans Heinz Stuckenschmidt, »Neue Musik bei neuen Bildern in der Westberliner Akademie der Künste«, in: *Melos* 29 (1962), S. 159, Teilnachdruck in: *DSNM*, Bd. 2, S. 161–163, hier S. 161.

[813] Vgl. ebd.

nen, die zwischen Architektur und bildender Kunst changierten, wie Christa Brüstle in ihrem Buch *Konzert-Szenen* darlegt. Indem Künstler, auf eine »Extension der Leinwand« zielten, die auch die Gestaltung der Umwelt einbezog, wurden Klang und Sound zum Bestandteil des ›Environments‹.[814] Nicht zuletzt ging damit eine Enthierarchisierung der Aufführungskultur einher. Dies betraf auch die Rolle des Zuhörers/Zuschauers, der in einigen Aufführungen in Westberlin nicht mehr an den Stuhl vor der Bühne gebunden war und sich während des Konzertes frei bewegen durfte. Auch war dem Publikum in bestimmten Aufführungen ein freies Kommen und Gehen gestattet. Ladislav Kupkovič beschrieb 1973 in seinem Aufsatz »Musik auf der Straße«, es gelte, den Konzertsaal zu »verlassen«, um »Bildungsbarrieren zu durchbrechen und die damit verbundenen sozialen Barrieren«.[815] Kupkovič hatte selbst solche Ereignisse veranstaltet, u. a. »Wandel- oder Simultan-Konzerte«, »wo die Leute frei herumlaufen dürfen und durch verschiedene Hörperspektiven zwischen verschiedenen Musikern ihr Erlebnis sozusagen selbst komponieren können«[816].

III. 3.5 Fazit Kapitel 3

Als Ausgangspunkt für den Vergleich zwischen Ost- und Westberliner Begriffen im Bereich der Avantgardemusik dienten in erster Linie Konzertberichte zu den zahlreichen Aufführungen neuer kammermusikalischer Stücke. Ost- und Westberliner Spezialensembles wie die Berliner Bläservereinigung oder die Gruppe Neue Musik Berlin erarbeiteten in Kooperation mit den Komponisten sowohl neue Geräusch- und Klangkomposi-

---

814 Vgl. Christa Brüstle, *Konzert-Szenen. Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000*, Stuttgart: Steiner, 2013 (Beihefte zum Archiv der Musikwissenschaft, Bd. 73), S. 193–199, hier S. 194.

815 »Schon die Tatsache, daß wir mit dem Konzertsaal auch das Ritual des Konzertsaals verlassen, ermöglicht Projekte, die unseren Musikhorizont sehr erweitern können. Mit Konzertsaal verlassen wir einigermaßen – mit allen Vorteilen und Nachteilen, die damit verbunden sind – auch das sogenannte Konzertpublikum und versuchen die Bildungsbarriere zu durchbrechen und die damit verbundenen sozialen Barrieren, welche die breiteren Schichten der Bevölkerung meisten von unserer Musik trennen.« Ladislav Kupkovič, »Musik auf der Straße«, in: *Melos* 40 (1973), S. 135–136, Teilnachdruck in: *DSNM*, Bd. 2, S. 395–397, hier S. 396.

816 Ebd.

tionen als auch experimentelle Stücke mit improvisatorischen oder indeterminierten Anteilen.

Zunächst kennzeichnete eine ›Neue Virtuosität‹[817] die Aufführungen dieser Stücke und der Begriff ›Virtuosität‹ lebte dementsprechend neu auf. Dies erlaubte, sowohl die spieltechnische als auch die physische Beanspruchung des Interpreten bei der Aufführung zu beschreiben, insbesondere dort, wo die neuen Klang- und Geräuschkompositionen neue spieltechnische Anforderungen an den Interpreten stellten oder in der experimentellen Musik auch die Körperlichkeit des Spielers auf der Bühne bedeutsam wurde. Der Musiker als ›Virtuose‹ wurde hier wieder zum eigentlichen Gegenstand der Betrachtung.

In den Ost- wie Westberliner Besprechungen der Avantgardemusik traten außerdem Begriffe hervor, die im Bereich der Aleatorik, der Improvisation und des Experiments die aktive Teilhabe des Musikers an der Gestaltung des Werkes zu beschreiben erlaubten. Während der Entstehung des Werkes auf der Bühne war es dem Musiker nun beispielsweise möglich, selbst ›produktiv‹ zu sein. Dies wurde nicht nur mit dem Adjektiv ›produktiv‹, sondern auch mit dem Verb ›produzieren‹ oder den Begriffen ›Praxis‹ oder ›Spiel‹ deutlich. Kennzeichen ist hier die Abkehr vom traditionellen Werkbegriff, wie dies Carl Dahlhaus 1983 beispielsweise in seinem Text »Die Krise des Experiments«[818] artikulierte: Die geschlossene Werkform, bei der alle musikalischen Parameter in der Partitur vorbestimmt waren, hatte ihren Stellenwert eingebüßt. Eine spontane Werkgenese auf der Bühne stand entsprechend den improvisatorischen oder indeterminierten Anteilen im Vordergrund. Prozessualität und Spontaneität auf der Bühne prägten das Werk als ›work in progress‹.[819]

Die relativ neuen Begriffe im Bereich der szenischen Kompositionen in Ost- wie Westberliner Besprechungen, wie ›Aktion‹, ›Szene‹, ›Choreographie‹ und ›Inszenierung‹, mit denen auf die Sichtbarkeit und auf die Analogien aus dem Musiktheater und dem Schauspiel verwiesen wurde, zeugen außerdem von dem Wandel zu einer Ereigniskultur in der Avantgardemusik im 20. Jahrhundert. Hierbei wird sowohl in Westberliner Besprechungen, u. a. des ›Instrumentalen Theaters‹ von Mauricio Kagel, als auch in den Ostberliner Texten zur ›szenischen Kammermusik‹ diese begriffliche

---

817 Vgl. Danuser, Artikel »Neue Musik«, Sp. 103–105. Vgl. Kap. III, 3.1.

818 Vgl. Dahlhaus, »Die Krise des Experiments«, S. 80–94.

819 Vgl. Dahlhaus, »Plädoyer für eine romantische Kategorie«, S. 18f.

Analogie zum Theater deutlich. Verben wie ›agieren‹, ›reagieren‹, ›insistieren‹ oder ›stören‹ verwiesen darüber hinaus im Bereich experimenteller Musik und vor allem der Improvisation auf soziale Kommunikations- und Verhaltensweisen, die das spontane Handeln auf der Bühne benannten. Eine Enthierarchisierung war hier Kennzeichen der Aufführungsmodelle experimenteller Avantgardekünstler, was sich im Westen auch als Parallele zu den Demokratisierungstendenzen der Studentenbewegung nach 1968 zeigte. Während die Funktion von Sprache als Regulativ in der Politik seit 1968 z. B. auch in der Frankfurter Schule verstärkt kritisch debattiert wurde,[820] wurden auch kommunikative Verhaltensformen auf der Bühne als eigentlicher Gegenstand der Aufführung zentral.[821] Wenn sich die experimentelle Musikaufführung mit kommunikativen Formen beschäftigte, indem sie das spontane Interagieren einer Gruppe von Musikern vorführte, reflektierte sie hierbei ähnlich kritisch soziales Handeln und Verhalten in der Welt. Aus diesem Grund kann im Bereich musikalischer Aufführung von einer Politisierung gesprochen werden. Auch in Ostberliner Dokumenten lässt sich die Analogie zu sozialem Verhalten und Kommunikation als kritischer Spiegel gesellschaftlicher Prozesse ablesen, womit verständlich wird, warum die Musiker und Komponisten, die diese Art der Musik aufführten, immer wieder in die Kritik von Seiten konservativer Autoren gerieten.

Ein Kennzeichen dieser Liberalisierung bestand darüber hinaus im Verlassen der Konzerthausbühne. Der Begriff ›Environment‹ verwies in Westberlin auf die neuen Aufführungsformen jenseits der Konzertbühne, beispielsweise in Museen, wo der Hörer sich freier räumlich positionieren konnte, wie im Rahmen des Metamusik-Festivals für zeitgenössische Musik in der Neuen Nationalgalerie. Auch in Ostberlin wurden neue Aufführungsorte aufgesucht und Konzerte neuer Musik z. B. in Museen, wie etwa im Ägyptischen Museum, gegeben.

---

820 Vgl. Watzin, *Politiker im Spiegel-Gespräch*, S. 19.

821 Sprachforscher wie Klaus Watzin verwiesen in diesem Kontext auf vier kommunikative Verfahren: Auffordern, Verhandeln, Deliberieren und Persuasion. Vgl. ebd., S. 29.

III. 4 Ausblick auf den Begriff ›Performance‹

Als Quellengrundlage des folgenden Ausblicks, der sowohl die Zeit um 1975 als auch die Zeit nach 1980 in den Blick nimmt, dienen neben Konzertkritiken sowie Lexikoneinträgen, Texte aus dem Bereich der Bildenden Kunst und sprachtheoretische Schriften. Die Erweiterung des Quellenkorpus sowie der Blick auf die Jahre nach 1980 erlauben es, die immer stärker werdende Gewichtung des Begriffs ›Performance‹ zu erörtern. Schließlich erweist sich hier auch der Abgleich mit dem heutigen Forschungsstand u. a. in der Linguistik als relevant. Texte nach 1990 werden im Folgenden nicht als Quellen betrachtet, sondern als Sekundärliteratur hinzugezogen.

Nachdem in Kapitel III, 3 dieser Studie auf die Begriffe in Bezug auf die Avantgardemusik um 1975 verwiesen wurde, lenkt die folgende Analyse den Blick auf die Zeit nach 1980, womit es zuletzt möglich wird, einen Bogen über einen sehr weiten Zeitraum des 20. Jahrhunderts zu spannen. Seinen Ausgang nimmt dieser Bogen in der Fallstudie I dieser Arbeit, in der eine Traditionskrise um 1925 dargestellt werden konnte. Im Zuge des musikalischen Funktionalismus', der das Reihendenken in der Zwölftonmusik begleitete,[822] trat der Interpretationsbegriff in den Hintergrund, dessen Begriffsmerkmale Werkannäherung und subjektive Einbringung des Interpreten sich als klassisch-romantisches Relikt und für den Strukturalismus in der Neuen Musik unbrauchbar erwiesen. Statt des Begriffs ›Interpretation‹ etablierten sich in der Neuen Musik Begriffe, die zwar keineswegs neu waren, die – wie z. B. der Begriff ›Vortrag‹ bei Schönberg – jedoch eine Nähe zur notierten Vorlage zum Ausdruck brachten, wie sie für die Umsetzung dodekaphoner Werke bedeutsam wurde.[823] Auch im Zuge der Forderung nach einer Breitenwirkung der Musik in der Neuen Sachlichkeit, wie sie Paul Hindemith oder Hanns Eisler vertraten, wurde die Abkehr vom Interpretationsbegriff z. B. in der Bevorzugung des Begriffs ›Musizieren‹ um 1925 deutlich, der die kollektive Tätigkeit eines Ensembles zu beschreiben erlaubte.[824]

---

822 Vgl. Dahlhaus, »Musikalischer Funktionalismus«, S. 78–93.

823 Diese Nähe zur Partitur wurde ebenso im Begriff ›Wiedergabe‹ in der Übersetzung Heinrich Strobels zu Igor Strawinskys französischem Begriff ›exécution‹ zum Ausdruck gebracht.

824 Vgl. Kap. I, 3.1.

Die Abkehr vom Interpretationsbegriff war weiterhin kennzeichnend für die Aufführungen der Avantgardemusik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, bei denen nach 1945 an entsprechende, frühere Modelle angeknüpft wurde. Der Bogen spannt sich hier sowohl vom Strukturalismus der Dodekaphonie ausgehend als auch vom Kollektivismus der Neuen Sachlichkeit. Auf der einen Seite bestand in Westberlin das ›interpretatorische Antikonzept‹ als Überbleibsel des Serialismus der 1950erJahre weiter, das sich als Fortsetzung des Funktionalismus' der Dodekaphonie um 1925 verstehen lässt (vgl. Kap. III, 2.4), auf der anderen Seite aber existierte in Ostberlin das Modell eines kollektiven ›Musizierens‹, wie es sich in der Neuen Sachlichkeit um 1925 artikuliert hatte, getragen von der Idee einer Breitenwirksamkeit der Musikaufführung (vgl. Kap. III, 2.1).

Vor allem im Bereich der experimentellen Musik um 1975 hatten sich nun relativ neue Begriffe etabliert, wo eine in sich gekehrte romantische Interpretationskultur im 20. Jahrhundert durch einen künstlerisch-provozierenden Aktivismus auf der Bühne ergänzt wurde,[825] der sich bereits im Dadaismus und Futurismus um 1910 auszuprägen begonnen hatte. Eine gemeinsame Eigenheit der Experimente sowohl der DADA-Aufführungen der 1910er-Jahre[826] als auch derjenigen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestand nun darin, mit Konventionen zu brechen und zu provozieren, wie es beispielsweise auch Auftritte feministischer Musikerinnen in den 1960er- und 70er-Jahren zeigten, z. B. von Charlotte Moorman, die nackt Cello spielte,[827] oder von Christina Kubisch, die im ersten Teil (»It's

---

825 Vgl. Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 97–113.

826 Bereits in experimentellen Aufführungsformen, wie sie im Dadaismus und Futurismus in den beiden Jahrzehnten vor der Fallstudie I ausgeprägt worden waren, zeichnete sich dieser Traditionsbruch ab. Z. B. in Dada-Aktionen wie dem »Salle Gaveau« von 1920, bei der sich alle teilnehmenden Dadaisten ihre Haare auf der Bühne abrasieren ließen oder das 1924 in Paris stattfindende Ballett »Relache« Francis Picabias, in dem mit »Geräuschmusik« gearbeitet wurde, die auf dem Anschlag einer Schreibmaschine zusammen mit anderen »gefundenen Klängen« von Erik Satie basierte. Vgl. Roselee Goldberg, »Performance – Art for All?«, in: *Art Journal*, 10:1/2, 1980, NY, S. 369–376, hier S. 372/373; sowie: RoseLee Goldberg, *Performance art. From futurism to the present*, New York: Thames & Hudson, ³2001 (World of Art). Danuser beschreibt diese Wende, in der die Aufführung als kollektives Ereignis und Akt der Kommunikation in den Vordergrund rückte bzw. darin, dass die »›werk-‹ durch eine ›ereignisorientierte‹ Konzeption« abgelöst wurde. Vgl. Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 97–113, hier S. 98.

827 Gertrud Meyer-Denkmann, »Performance Art von Frauen – eine feministische Kunst?«, in: *Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin*, hrsg. von Freia Hoffmann und Eva Rieger, Kassel: Furore, 1992 (Schriftenreihe des Internationalen Arbeitskreises Frau und Musik, Bd. 2), S. 159–172, hier S. 162.

so touchy«) ihres Performancezyklus *Emergency Solos* von 1974/85 mit Fingerhut besetzten Fingern Querflöte spielte. Mit ihren Auftritten hinterfragten die Künstler bestehende Aufführungsmodalitäten, im Falle von Moorman und Kubisch die Rolle der Frau in der Aufführung.[828]

Diese Entwicklung macht einen Begriff virulent, der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zentral Bedeutung erlangte und entsprechende Modelle zu beschreiben erlaubte: die ›Performance‹.[829] Damit stellt sich die Frage, seit wann der Begriff im deutschen Sprachgebrauch als derart etabliert angesehen werden kann.

Der Begriff ›performance‹ wird im Englischen seit Jahrhunderten in der Bedeutung des deutschen Begriffs ›Aufführung‹ verwendet. Dass der Begriff sich dann aber Ende des 20. Jahrhunderts als ein zentraler Terminus mit einer spezifischen Bedeutung auch im Deutschen etabliert, dies zeigt sich bereits um 1975 in Westberliner Dokumenten, vor allem in Quellen deutschsprachiger Performancekünstler sowie spezialisierter Fachzeitschriften. Der Begriff ›Performance‹ wurde in seiner neuen Bedeutung in Bezug auf die Avantgardemusik einige Jahre nach John Cages ersten *Variations*, also nach 1963, im Umfeld der ›performance art‹ im englischsprachigen Raum virulent.[830] Entsprechend wurde von Westberliner Performancekünstlern, die im Kontakt mit der amerikanischen Avantgarde standen, der Begriff ›Performance‹ nun ins Deutsche übernommen und bildet damit ein Paradebeispiel des Kulturtransfers, den die Metropole

---

[828] Claudia Tittel, »Emergeny Solos‹ – Notstände in der Kunst«, in: *MusikTexte*, H. 131 (2011), S. 64–70.

[829] Christa Brüstle umriss in ihrem Buch *Konzert-Szenen* die Bedeutung des Begriffs ›Performance‹, den sie im heutigen Sprachgebrauch als »fest verankerten Begriff« beschrieb darin, dass die »Performance« – ausgehend von der »performance art« »geprägt ist durch eine ereignishafte und singuläre Inszenierung und Präsentation von Aktionen und Handlungen, wodurch Faktoren und Aspekte wie Körperlichkeit, Materialität, Räumlichkeit oder Zeitlichkeit in den Vordergrund treten.« Brüstle, *Konzert-Szenen*, S. 177. Vgl. auch ebd., Kapitel »Körper als Instrument«, S. 203ff.

[830] ›Performance‹ begriff man in diesem Kontext als »variously called actions, events […] pieces, things, the works present physical activities, ordinary bodily functions and other usual and unusual manifestions of physicality. The artist's body becomes both the subject and the object of the work.« Willoughby Sharp, »Body Works. A Pre-Critical, Non-Defensive Survey of Very Recent Works using the Human Body or Parts Thereof«, in: *Avalanche* 1 (1970), zit. nach: Christa Brüstle und Clemens Risi, »Aufführungsanalyse und -interpretation. Positionen und Fragen der ›Performance Studies‹ aus musik- und theaterwissenschaftlicher Sicht«, in: *Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte*, hrsg. von Andreas Ballstaedt und Hans-Joachim Hinrichsen, Schliengen: Edition Argus, 2008 (Kontext Musik. Publikationen der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, Bd. 1), S. 108–132, hier S. 119.

Berlin zu leisten im Stande war. Kubisch verwendete den Begriff ›Performance‹ z. B. 1973 in der internationalen Kunstzeitschrift *Kunst heute* mit Blick auf New Yorker Performancekünstler. Über Pooh Kaye schrieb Kubisch z. B.:

> »Pooh macht nie bewusst ein Stück, es entsteht während der Performance. Es gibt keine Ergebnisse, keine Fertigprodukte, sondern experimentelle Arbeiten, die sie am Anfang oft nur für Freunde in ihrem Loft aufführt.«[831]

Dass die Kunstzeitschrift *Kunst heute* mit gleichem Inhalt zeitgleich in Italienisch und Englisch unter dem Titel *Flash Art* herausgegeben wurde, zeigt überdies, wie sich die Kunstszene international vernetzte. Um 1975 gehörte hier der Terminus ›Performance‹ bereits zum gängigen Vokabular. Wie es der Abgleich mit den Quellen des Kapitels III, 3 zeigt, war der Begriff ›Performance‹ jedoch um 1975 in Berliner Tageszeitungen und Musikzeitschriften, die sich nicht explizit entsprechenden Themenstellungen widmeten, in Bezug auf musikalische Aufführungen noch kaum oder gar nicht vertreten. Dieser Umstand lässt sich anhand des Vergleichs zwischen dem englischen Begriff bei der amerikanischen Avantgarde, wie z. B. John Cage, und der deutschen Beschreibungen feststellen. So schrieb Wolfgang Burde eine Kritik zur Aufführungen von Cages *4′33″* 1972 in der Galerie Kleber und sprach in seiner Beschreibung des Stücks davon, dass hier die Holzskulpturen des Künstlers Mark Brusse in den Vordergrund traten bzw. die »Aufführung«[832] vor allem als sichtbares Ereignis wahrgenommen wurde.[833] Cage selbst verwendete in seiner Besprechung des Stücks in *Cinema Now* 1968 als Amerikaner den englischsprachigen Begriff ›performance‹.[834]

---

831 Christina Kubisch, »Experimental America. Neue musikalische Tendenzen in den USA«, in: *heute Kunst. Internationale Kunstzeitschrift* (1975), Nr. 12, S. 3–5.

832 Vgl. den in Kap. III, 3.2 angeführten Beleg: »In der Aufführung, die zu besichtigen war, rann dazu beziehungsvoll Sand aus einem Trichter, der auf ein quadratisches Holzgestell montiert war, auf den Parkettboden. Dieses Holzobjekt, wie auch ein anderes, diagonal durch die Räume geführtes, hat der holländische Objektemacher Merk Brusse (Jahrgang 1937) erstellt.« Wolfgang Burde, »Ein abenteuerlicher Anreger John Cage zu Gast«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 133 (1972), S. 141.

833 Vgl. ebd.

834 »The Rauschenberg paintings, in my opinion, as I've expressed it, becomes airports for particles of dust and shadows that are in the environment. My piece, 4′33″, becomes in performance the sounds of environment. […] In the case of the June Paik film, which has no images on it, the room is darkened, the film is projected, and what you see is the dust that has

Um den Begriff ›Performance‹ in deutschsprachigen Texten zu rekonstruieren, seien vorab einige Bemerkungen zur englischen und deutschen Verwendung des Wortes gemacht. Der Begriff ›Performance‹ unterscheidet sich in seiner allgemeinen Bedeutung im Englischen von seiner Bedeutung im Bereich der Avantgardemusik, was wiederum erklärt, warum der Begriff im Zuge der Abkehr von einer Interpretationskultur in Verbindung mit der experimentellen Musik zunehmend Verwendung fand.

Hermann Danuser verwies in seinem Text »Exekution – Interpretation – Performance. Zu einem begriffsgeschichtlichen Konflikt«, dass der Begriff ›Performance‹ – außerhalb seiner spezifischen Bedeutung für die Avantgardemusik – im Englischen auch die Bedeutung des deutschsprachigen Begriffs ›Interpretation‹ umfasst. Er fungiert hier als Oberbegriff. Der englische Begriff ›Performance‹ umfasse, so Danuser, Fragen aus den Bereichen Philologie, Aufführungspraxis sowie Interpretationsforschung, wie sie beispielsweise in John Rinks *Study of Music as Performance* (2006) und Edward T. Cones *Musical Form and Musical Performance* (1968) behandelt werden, wobei hinsichtlich des Begriffs ›Performance‹ Fragen aus dem Bereich der ›Interpretation‹ berücksichtigt werden.[835]

Die Analyse der Quellen ergibt, dass der Begriff ›Interpretation‹ selbst im Englischen nur vereinzelt verwendet wird, wie z. B. in dem Aufsatz »Freedom of Interpretation in Twentieth-century Music« von Charles Rosen[836] oder als Zwischenüberschrift »Performance and interpretation« im Artikel ›Performance practice‹ des *New Grove*.[837] Die Unterschiedlichkeit der englischen Begriffe ›performance‹ und ›interpretation‹ tritt hier deutlich hervor: Das englische ›performance‹ – als ›Handlung‹ bzw. Formung im ursprünglichen Sinne des Wortes – betont u. a. die physische Umsetzung. Auch im Deutschen lässt sich der Begriff »Performance« erstmals 1976 in einem allgemeinen Lexikon, nämlich in *Meyers Enzyklopädischem Lexikon,* in dieser Bedeutung nachweisen. Die musikalische Bedeu-

---

collected on the film.« John Cage, »On Nam June Paik's Zen for Film« [1968], in: ders., *Writer. Previously uncollected pieces,* hrsg. von Richard Kostelanetz, New York: Limelight, 1993, S. 109.

835 Vgl. Hermann Danuser, »Exekution – Interpretation – Performance«, S. 120.

836 Vgl. Charles Rosen, »Freedom of Interpretation in Twentieth-century Music«, in: *Composition – Performance – Reception. Studies in the Creative Process in Music*, hrsg. von Wyndham Thomas, Aldershot u. a.: Ashgate, 1998, S. 66–73.

837 Vgl. Howard Mayer Brown, Artikel »Performing practice«, in: The *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Bd. 19, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, London u. a.: Macmillan Publishers, 2001, S. 349–388.

tung fehlte; das englische »Performance« wurde mit »Handlung, Ausführung oder Erfüllung« ins Deutsche übersetzt.[838]

Als Übersetzung des allgemeinen musikalischen Begriffs ›Performance‹ aus dem Englischen kann somit ›Handlung‹, aber auch der übergeordnete Begriff ›Aufführung‹ angeführt werden, wie ihn z. B. Hannes Böhringer im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* 1989 vorschlug[839] oder wie er sich in der Übersetzung des deutschen Terminus »Aufführungspraxis« ins Englische als »performance practice« zeigt.[840] Aber auch der Begriff ›Gestaltung‹ erscheint als adäquate Übersetzung des Begriffs ›Performance‹, wenn davon ausgegangen wird, dass der Begriff im ursprünglichen Sinne eine Formung von Klängen bezeichnet (zumindest *Meyers Enzyklopädisches Lexikon* von 1976 erwägt für den Begriff ›performativ‹ die Herkunft aus dem Lateinischen[841]).

Um diese Bedeutung des Begriffs ›Performance‹ als Handlung bzw. Formung näher zu verstehen, ist ein Abgleich mit dem benachbarten Begriff ›performativ‹ hilfreich, wie er sich vor allem in der Sprechakttheorie seit Mitte der 1950er-Jahre als zentraler Terminus etabliert hat. Der Oxforder Philosoph John L. Austin griff den englischen Begriff ›performative‹ in seiner Vorlesungsreihe *How to Do Things with Words* an der Harvard-Universität 1955 auf, um den Gegensatz von einer ›performativen Äußerung‹ (»performative utterance«) zu einer ›konstatierenden Äußerung‹ (»indicative sentence«)[842] zu beschreiben. Während eine ›konstatierende Äußerung‹

---

838 »Performance [engl.], allgemein svw. Handlung, Ausführung oder Erfüllung; in der Psychologie Bez. für die Leistung in Handlungstests (im Unterschied zur Leistung in verbalen Tests).« Artikel »Performance«, in: *Meyers Enzyklopädisches Lexikon*, 9. Aufl., Bd. 18, Mannheim u. a.: Bibliographisches Institut, 1976, S. 294.

839 »Performance ist in den letzten zwei Jahrzehnten über die übliche Wortbedeutung ›Aufführung‹ hinaus zu einem international üblichen Fachterminus für eine Disziplin der modernen bildenden Kunst geworden«. H. Böhringer, Artikel »Performance«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, Basel: Schwabe, 1989, Sp. 247–248, hier Sp. 247.

840 Vgl. Brown, Artikel »Performing practice«, Sp. 349: »A term adapted from the German *Aufführungspraxis*.«

841 »performativ [lat.], bezeichnet eine sprachl. Äußerung, mit der man eine Handlung vollzieht, z. B. die des Dankens in dem Satz ›Ich danke dir für die Blumen‹« »performativ«, in: *Meyers Enzyklopädisches Lexikon*, 9. Aufl., Bd. 18, Mannheim u. a.: Bibliographisches Institut, 1976, S. 394.

842 Vgl. John L. Austin, *How to Do Things with Words. The William James lectures delivered at Harvard University in 1955*, hrsg. von James O. Urmson und Marina Sbisà, Oxford: At the Clarendon Press, ²1975. Vgl. auch: ders., »Performatif-Constatif«, in: *La Philosophie analytique. Les Editions*

bzw. eine Sachverhaltsbehauptung wahr oder falsch sein könne, könne die Frage nach Wahrheit oder Falschheit einer ›performativen Äußerung‹ nicht gestellt werden. »Performativ« sind (Sprech-)Akte, mit denen eine Handlung vollzogen wird. Wirksamkeit oder Unwirksamkeit seien die eigentlichen Kategorien der performativen Äußerung.[843] Ein darauf bezogenes Beispiel im *Historische Wörterbuch der Philosophie* bildete die performative Äußerung der Danksagung: »Indem ich sage: ›Ich danke Ihnen‹, vollziehe ich den Akt des Dankens.«[844]

Einer der frühen Einträge des Begriffs ›performativ‹ in einem Lexikon, in Verweis auf die Sprechakttheorie, findet sich in der 9. Auflage des *Meyers Enzyklopädisches Lexikon* von 1976.[845] Auch der *Brockhaus Wahrig* nannte 1983 weiterhin die Verbindung zur Sprechakttheorie,[846] auf die bis heute in Lexika unter dem Begriff ›performativ‹ verwiesen wird. *Der Große Coron* listete in der Ausgabe von 1992 den Begriff »Performanz« als »sprachwissenschaftlichen Begriff«,[847] ebenso z. B. das *Metzler Philosophie Lexikon* von 2008.[848]

Diese Bedeutungsebene von ›Wirksamkeit‹, wie sie auch weiterhin das *Historische Wörterbuch der Philosophie* 1989 mit Verweis auf Austin unter ›performativ‹ anführte, wurde nun aber ebenso für experimentelle Formen der Musikaufführung relevant. Entsprechende Aufführungen werden heute unter dem Gesichtspunkt der ›Performativität‹ z. B. beschrieben, um

---

de Minuit, Paris: 1962, S. 271–304; dt. in: *Sprache und Analysis*, hrsg. von Rüdiger Bubner, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968, S. 140–153.

843 Vgl. so auch G. Horning, Artikel »Performativ«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, Basel: Schwabe Verlag, 1989, Sp. 253–255, hier Sp. 253.

844 Vgl. ebd., Sp. 254. Vgl. hierzu auch: Elmar Elling, Artikel »Performanz«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Bd. 7, Basel: Schwabe Verlag, 1989, Sp. 1244–1249.

845 Vgl. Artikel »performativ«, in: *Meyers Enzyklopädisches Lexikon*, 9. Aufl., Bd. 18, Mannheim u. a.: Bibliographisches Institut, 1976, S. 394.

846 »Performanz: (f.; -; unz.; Sprachw.; von Chomsky eingeführte Bez. Für den aktuellen Sprechvorgang, den Gebrauch der Sprache in einer konkreten Sprechsituation; siehe a. Kompetenz (engl. performance; zu perform ›ausführen‹)« Artikel »Performanz«, in: *Brockhaus Wahrig. Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden*, Bd. 5, Wiesbaden: Brockhaus, 1983, S. 90.

847 »Performanz, sprachwiss. Begriff, siehe Kompetenz.« Artikel »Performanz«, in: *Der Große Coron*, Bd. 14, Lachen: Coron Verlag, 1992, S. 32.

848 Vgl. die Artikel »Performanz« und »performativ«, in: *Metzler Lexikon Philosophie*, 3. Aufl., Stuttgart: Metzler, 2008, S. 443f.

die Interaktion von Aufführenden und Publikum darzustellen.[849] Was jedoch in den in Kapitel III, 3 zugrunde gelegten Quellen noch unter dem Begriff ›Kommunikation‹ gefasst wurde – auch in Bezug auf Stücke der amerikanischen Avantgarde –, im Kontext einer direkten Interaktion von Aufführenden und Hörern bzw. einer Entgrenzung des Aufführungsraumes, wurde später mit dem Adjektiv ›performativ‹ benannt. Nach 1980 wird eine allmählich sich intensivierende Übernahme der Begriffe ›performativ‹ und ›Performance‹ auch in Zeitungen und Musikzeitschriften, die sich nicht explizit dem Thema Performancekunst widmeten, deutlich.

Die hier ausgewerteten Dokumente legen nahe, dass der eigentliche Begriff ›Performance‹ bezogen auf die Avantgardemusik zuerst in den Berichten über die Auftritte amerikanischer Performancekünstler benutzt wurde. Ein Beispiel dafür ist die Verwendung des ›Performance‹-Begriffs bei deutschsprachigen Künstlern, die im Kontakt mit der amerikanischen Avantgarde standen und in deren Texten sich der Begriff um 1975 bereits etabliert hatte. Kubisch bezog den Begriff »Performance« 1973 vornehmlich auf New Yorker Künstler. Sie benannte die vielfachen Möglichkeiten, in New York Performances zu geben:

> »Durch die Möglichkeit, neue Werke fast immer sofort aufführen zu können (es gibt genügend entsprechende Räumlichkeiten in New York, und man organisiert manche Performances ohne grosse Förmlichkeiten von einem Tag zum andern –; es gibt genügend Musiker, die miteinander arbeiten und gleiche Interessen haben, es gibt für jede Veranstaltung ein Publikum, das sich für die verschiedenen Formen neuer Musik bzw. Tanz interessiert), wird die Aktivität der New Yorker Künstler zweifellos besonders gefördert.«[850]

Als wichtiges Prinzip der experimentellen Musik der New Yorker Künstler führte Kubisch hier das Merkmal der Prozessualität an. Mit Bezug auf New Yorker Performancekünstler wie Beth Anderson, Jill Kroesen oder Garrett List schrieb sie, dass »der kontinuierliche Prozess der Entstehung

---

[849] Auch Erika Fischer-Lichte verdeutlichte in ihrem Buch *Performativität und Ereignis* (2003) die Kategorie der ›Wirksamkeit‹, die für den Begriff ›Performativität‹ wichtig wird: Das ›Ereignis‹ wird hier als einmalig verstanden. Die ›Einmaligkeit‹ entstehe durch die »Konfrontation einer Gruppe von Akteuren mit einer Ansammlung von Zuschauern.« Während Ereignis somit mit Bezug auf »Präsenz« zu verstehen ist, ist ›Performativität‹ jedoch zu verstehen mit Bezug auf »Wirkung«, z. B. auf den Zuhörer, der Gänsehaut bekommt. Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Performativität und Ereignis*, Tübingen und Basel: Francke, 2003, S. 16f. und S. 27.

[850] Christina Kubisch, »Experimental America. Neue musikalische Tendenzen in den USA«, Teil 2, in: *heute Kunst. Internationale Kunstzeitschrift* (1975), Nr. 13, S. 16–18, hier S. 16.

wichtiger ist, als die perfekte Nachvollziehung einer in allen Einzelheiten fixierten Partitur«.[851]

Ein Westberliner Beispiel in nicht-fachspezifischen Medien dafür, dass der Begriff ›Performance‹ zunächst in Beschreibungen amerikanischer Künstler verwendet wurde, liefert eine Rezension von Reinhard Oehlschlägel aus dem Jahr 1983 zum Performance-Zyklus *United States* von Laurie Anderson. Der Rezensent bezeichnete Anderson als »Musikperformerin«, betonte jedoch noch den Unterschied zu einer »Musikerin«: »Eigentlich ist Laurie Anderson nicht einmal primär Musikerin«.[852] Hierbei verwies er auf ihr Studium der Kunstgeschichte und ihren Einbezug von Skulptur, Bildender Kunst und Multimedialität in ihre Auftritte. Auf die Gattungsüberschreitungen verwies Oehlschlägel derart, dass Anderson versuche, »in Aufführungssituationen Bilder, Texte und gestische Darstellungen« miteinander in Beziehung zu bringen und dabei auch Musik einzusetzen. Die Begriffe »Aufführungssituationen« oder »kleine Szenen« standen hier für einzelne Teile des »Performance-Zyklus«.[853] Mit den Begriffen »gestische Darstellungen« oder »Szene« wurde die Analogie zum Schauspiel hervorgehoben.

Den Begriff ›Performance‹ verwendete Oehlschlägel bezogen auf das ganze Stück, da er von der »Aufführung der Performance von *United States*« schrieb.[854] Bei Oehlschlägel wird hierbei deutlich, dass der Begriff ›Performance‹ sowohl die Aufführung selbst als auch die Konzeption einer Aufführung meinte. Die Formulierung »Aufführung der Performance«

---

[851] »Die Art ›work in progress‹, die eher aus der kollektiven Teamwork, als aus der isolierten individuellen Einzelarbeit entsteht, die sich während des Entstehungsprozesses unaufhörlich modifiziert, die von den verschiedensten Faktoren beeinflusst werden kann, scheint mir für viele Arbeiten der jüngeren New Yorker Künstler typisch zu sein. Die Kriterien der experimentellen Musik, in der der kontinuierliche Prozess der Entstehung wichtiger ist, als die perfekte Nachvollziehung einer in allen Einzelheiten fixierten Partitur, finden sich auch in den Arbeiten der in diesem Artikel besprochenen Künstler.« Ebd.

[852] »Eigentlich ist Laurie Anderson nicht einmal primär Musikerin – und doch nehmen sie viele als Priesterin einer neuen Unterhaltungsmusik in Anspruch.« Reinhard Oehlschlägel, »Mit Tonbandgeige und Harmonizer. Der Musikperformance-Zyklus ›United States‹ von Laurie Anderson«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 144 (1983), S. 30f., hier S. 30.

[853] »Der eigentliche Schlüssel zu ihrem Kunstverständnis sind die Texte ihrer kleinen Szenen«. Ebd.

[854] »78 derartige einzelne Titel und Stücke, thematisch gruppiert um die Stichworte Verkehr, Politik, Geld und Liebe, enthält nun die vollständige Aufführung der Performance von *United States* an zwei Abenden zu je zwei Teilen bei einer Gesamtdauer von sechs Stunden.« Ebd., S. 31.

sowie die Beurteilung der Konzeption des Ganzen (der ›Performance‹) und seiner Teile (»Aufführungssituationen« bzw. »Szenen«) belegen diese Doppeldeutigkeit. Die Besprechung zu Andersons Performancezyklus beleuchtet außerdem die Rolle, welche die Bildende Kunst bei der Etablierung des Begriffs ›Performance‹ spielte. Hannes Böhringer, der als erster 1989 in einem Lexikon die Bedeutung im Bereich musikalischer Aufführung berücksichtigte, verwies ebenso zunächst auf die Bildende Kunst, wobei auch hier das Überschreiten der Gattungsgrenzen als Begriffsmerkmal zitiert wurde. Böhringer beschrieb im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* von 1989 entsprechend, dass der Begriff ›Performance‹ in den letzten zwei Jahrzehnten zu einem

> »international üblichen Fachterminus für eine Disziplin der modernen bildenden Kunst geworden [ist], deren Eigenart darin liegt, die traditionellen Gattungsgrenzen der bildenden gegenüber der darstellenden Kunst, dem Tanz, der Musik und Literatur zu überschreiten.«[855]

Die Überschreitung der Gattungsgrenzen, die hier vor allem auf die Bildende Kunst bezogen wurde, galt bereits auch für das Konzert:

> »Auch Grenzüberschreitungen in die Gegenrichtung wie bestimmte Formen von Konzert, Tanzaufführung oder Lesung können als P. bezeichnet werden.«[856]

Die Aufweichung der Gattungsgrenzen zwischen Bildender Kunst, Tanz, Theater und Musik trat bereits in der Analyse der Begriffe in Kapitel III, 3 hervor. Die Aufführung einer ›szenischen Komposition‹ folgte hierbei in gewissem Maße einer ›Inszenierung‹, die die Kostümierung und die Erprobung bedachte und die einer gewissen Dramaturgie unterlag, wie es auch in Teilen dem Musiktheater entsprach.[857] Hermann Danuser verwies in seinem Artikel »Neue Musik« in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2. Ausg.) auf Stücke amerikanischer Avantgardekünstler, wie etwa John Cages *Theatre Piece* von 1960, das als »Vorbild für jene grenzüberschreitende Theaterkunst der Avantgarde« gelten könne.[858] Dennoch etablierte sich der Begriff ›Performance‹ erst allmählich.

---

855 Böhringer, Artikel »Performance«, Sp. 247.

856 Ebd.

857 Vgl. Stöck, *Musiktheater in der DDR*, S. 29.

858 Vgl. Danuser, Artikel »Neue Musik«, Sp. 102.

Der Einflussbereich des Tanzes brachte hier die Körperlichkeit des Performers ins Spiel. Kubisch sprach 1973 von »dance-performances«[859] und schrieb, der »Körper« der Performerin Pooh Kayes, die z. B. in einer ihrer Performances den Kopf in den Sand vergräbt, werde zum »Instrument«, dort wo die Bewegungen auch durch »unübersehbare Heftigkeit« gezeichnet seien.[860]

Zuletzt implizierte der Begriff ›Performance‹ neben den Entgrenzungen, wie sie sich in den Gattungsüberschneidungen von Bildender Kunst, Tanz, Theater und Musik zeigten, auch eine Entgrenzung zum Alltäglichen hin. Böhringer konstatierte in diesem Zusammenhang mit einem Verweis auf John Cage, das »Reale« sei das »Präsente.« [861] Hier gelte

> »umstürzende Durchbildung der Lebenswelt mit einer Kunst, die – sublim-metaphysisch – an der Musik (J. Cage) orientiert ist. Es kommt also darauf an, den Fluxus des Lebens, seine Kompetenz zum Rauschen, zur Musik, zur Kunst, in jedem Medium performatorisch zu aktualisieren.«[862]

Der hier aufgegriffene Begriff ›Fluxus‹ spielt einerseits auf die Prozessualität und auf das Eindringen des Alltäglichen in die Kunst an, andererseits ist er zu einem Eigennamen für eine eigene Kunstgattung geworden, wie sie u. a. Nam June Paik und John Cage musikalisch geprägt hatten. Die Entgrenzung zum Alltäglichen benannte auch die Kunsttheoretikerin Roselee Goldberg in ihrem Artikel »Performance – Art for All?" von 1980 als Eigenheit der ›Performance‹ im Bereich der Bildenden Kunst. Als Beispiel führte sie die Gleichsetzung des künstlerischen Ich mit der Kunst selbst an, wie es in den »living sculptures« der Künstler Gilbert und George und ihrem Pamphlet »art for all« zum Ausdruck kam.[863]

---

[859] »Trisha Brown ist von Musik aller Art weit entfernt. In ihren dance-performances herrscht absolute Stille, man hört nur das Schleifen eines Fusses auf dem Boden, den Auffall, wenn Jemand ihrer Gruppe zu Boden springt.« Kubisch, »Experimental America«, Teil 1, S. 5.

[860] »Pooh Kaye erscheint jedoch sehr sicher in ihren Performances. Ihre Bewegungen sind gespannt, konzentriert und manchmal von unübersehbarer Heftigkeit. Der Körper wird für sie zum Instrument, sei es, dass sie sich in einem zentnerschweren, selbst verfertigtem Metallanzug bewegt, um das Gefühl von Schwere zu erreichen, sei es, dass sie sich mit dem Kopf wie der Vogel Strauss unter dem Sand vergräbt, bis sie nicht mehr atmen kann.« Ebd., S. 3.

[861] Böhringer, Artikel »Performance«, Sp. 247.

[862] Ebd.

[863] »Gilbert and George, the most English pair of English gentlemen, wrote about their ›art for all‹ in pamphlets and poems that were essential to their visibility in the London art scene of

Für den auf die Avantgardemusik angewandten Begriff ›Performance‹ lassen sich die folgenden Merkmale zusammenfassen: Prozessualität (die ›Performance‹ als ›work in progress‹), Wirksamkeit (auch in Analogie zum Adjektiv ›performativ‹), Körperlichkeit (spezifisch auch im Falle der ›dance-performances‹), Gattungsüberschreitungen zwischen Musik und Theater (hierin auch Parallelen zur ›szenischen Komposition‹) sowie zwischen Musik und Bildender Kunst (z. B. bei Laurie Anderson) und außerdem eine Entgrenzung in den Bereich des Alltäglichen (z. B. im Fluxus). Hierbei lässt sich beobachten, dass der Begriff ›Performance‹ von den amerikanischen und deutschsprachigen Performancekünstlern und in spezialisierten Zeitschriften um 1975 selbstverständlich verwendet wurde und sich hier der Einfluss der Bildenden Kunst und des Tanzes vor allem deutlich machte. In den Konzertkritiken der allgemeinen Berliner Tageszeitungen und Musikzeitschriften um 1975 hingegen wurden die Begriffe ›Performance‹, ›Performanz‹ oder ›performativ‹ noch weitgehend vermieden, auch wenn sie sich grundsätzlich dem Thema bereits widmeten. Die Merkmale der ›Performance‹ wurden durchaus thematisiert, z. B. das Merkmal der Wirksamkeit und Körperlichkeit in der Aufführung von Nam June Paiks *Hommage à John Cage*, wo der Interpret die Hörer mit Erbsen bewirft. Der Komponist Dieter Schnebel bevorzugte jedoch den Begriff »action music«. Die Besprechung zu Christian Wolffs *Prose Collection* (1968–1970) akzentuierte das Überschreiten der Kunst in den Bereich des Alltags, indem Geräusche mithilfe von Alltagsgegenständen wie Steinen, Zweigen, Abfällen oder selbstgebasteltem Material generiert wurden, ohne dass auch hier der Begriff ›Performance‹ Verwendung fand (vgl. Kap. III, 3). Erst nach 1980 wurde auch in nicht-spezialisierten Schriften der Begriff ›Performance‹ vollständig adaptiert und erhielt 1989 als musikalischer Terminus seine Fixierung im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*.

Dass der Anglizismus ›Performance‹ in deutschsprachigen Texten Einzug erhielt, ist mit der bereits im dritten Kapitel erwähnten Sprachzäsur um 1968 zu begründen. Diese war bestimmt von einer kritischen Auseinandersetzung mit der aktuellen Sprache innerhalb der Studentenbewegung.[864] Fremdsprachige und englische Termini fanden nun in der Bundesrepublik

---

the late sixties. Calling themselves ›living sculpture‹, they and their art could indeed go anywhere, be it a rock concert in Hyde Park or an East End pub, a riverside picnic or an exhibition in a Tokyo gallery. All could enjoy and comprehend the gold-painted faces and marionettelike movements of this sculptural twosome.« Goldberg, »Performance – Art for All?«, S. 375.

[864] Vgl. Stötzel und Wengeler, *Kontroverse Begriffe*, S. 383–404. Vgl. Kap. III, 3.3.

verstärkt Einzug in deutsche Texte, während sich dieser Trend zu Anglizismen in der DDR hingegen nicht so stark durchsetzte.[865] Mit der Orientierung der Studentenbewegung an gesellschaftlichen Ideen, wie sie sich bereits begrifflich in den USA etabliert hatten, wurden in der Bundesrepublik z. B. Begriffe wie ›Establishment‹, ›Sit-in‹, ›Teach-in‹ und ›Happening‹ übernommen.[866] Etwa ein Jahrzehnt nach der Sprachzäsur um 1968 erfolgte dann auch die Adaption des englischen Begriffs ›Performance‹ in den nicht hierauf spezialisierten Medien.

865 Vgl. »Zur deutschen Gegenwartssprache in der DDR und in der BRD«, in: R. Bock et al. 1973, zit. in: *Anglizismen in der Sprache der Neuen Bundesländer*, hrsg. von Hermann Fink, Liane Fijas und Danielle Schons, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1979 (Freiberger Beiträge zum Einfluß der angloamerikanischen Sprache und Kultur auf Europa, Bd. 4), S. 16–21. Vgl. auch Martin Lehnert, *Der angloamerikanische Einlfuß auf die deutsche Sprache in der DDR*, Berlin: Akademie-Verlag, 1986.

866 Stötzel und Wengeler, *Kontroverse Begriffe*, S. 245–284, hier S. 252–262.

C. Begriffsgeschichtliches Résumé

In der vorliegenden Studie konnten die allgemeinen Begriffsmerkmale dargelegt und die jeweiligen Bedeutungsvalenzen eines Begriffs innerhalb unterschiedlicher ästhetischer, institutioneller, kultureller und politischer Zusammenhänge benannt werden. Dem Begriff ›Interpretation‹ wurden beispielsweise sowohl um 1925, 1940 als auch 1975 die zwei Begriffsmerkmale der Werkannäherung und der subjektiven Teilhabe des Interpreten zugesprochen. Lexikalisch finden sich diese Bedeutungsdimensionen erstmals 1929 in der 11. Auflage des *Riemann Musiklexikons*.[867] Der Begriff ›Interpretation‹ wurde in dieser Bedeutung dann sowohl auf einige Interpreten im nationalsozialistischen Deutschland als auch auf den Interpreten, der sich um 1975 einer klassisch-romantischen Tradition verpflichtet fühlte, angewendet. Dennoch prägten sich entsprechend spezifischer Kontextualisierungen innerhalb des jeweiligen ästhetischen, kulturellen oder politischen Rahmens unterschiedliche Bedeutungen eines Begriffs aus. So zeigte sich z. B. der Begriff ›Interpretation‹ jeweils verschieden konnotiert: innerhalb der Ausrichtung auf klassisch-romantische Ausdruckwerte (um 1925 oder um 1975), die Stilisierung des Begriffs ›Interpretation‹ im Zuge deutsch-nationaler Vorstellungen (um 1940) oder die Kontextualisierung im sozialistischen Realismus (um 1975).

Um die Ergebnisse der hier vorliegenden Studie zu präzisieren, seien die Unterschiede in den Bedeutungen ein und desselben Begriffs ebenso wie die Präferenzen im Gebrauch unterschiedlicher Begriffe bei verschiedenen Autoren in Berlin um 1925, 1940 und 1975 noch einmal summarisch angeführt.

Die Pluralität der Aufführungsformen und Stile um 1925 manifestierte sich in traditionellen Aufführungsformen in der klassisch-romantischen Musik, ebenso wie in der Neupositionierung der Neuen Musik und den Rekonstruktionsbemühungen im Bereich der Aufführung Alter Musik. Entsprechend dieser Heterogenität waren die Begriffe musikalischer Aufführung unterschiedlich gefärbt und setzten jeweils verschiedene Schwerpunkte.

Hierbei zeigte sich auch eine Differenz in der Sprache unterschiedlicher Medien, wie etwa der Tageszeitungskritiken und der Texte in Fachzeit-

867 Artikel »Interpretation«, in: *Hugo Riemanns Musiklexikon*, 11. Aufl., 1929, S. 810.

schriften. In der *Vossischen Zeitung* wurden vorrangig Aufführungen klassisch-romantischer Musik besprochen. In der Zeitschrift *Die Musik* waren Autoren wie Theodor W. Adorno oder Paul Bekker tätig, die vor allem auch als Spezialisten auf dem Gebiet der Neuen Musik auftraten. Vor allem in Monografien, wie etwa Paul Bekkers »Was ist ›Neue‹ Musik?«, in Aufzeichnungen wie jenen von Wilhelm Furtwängler oder in Briefen Paul Hindemiths konnten Unterschiede im Gebrauch eines Begriffs dargelegt werden.

Verschiedene Lager prägten um 1925 die Begriffe. Einerseits wurde hier an traditionelle Vorstellungen angeknüpft, andererseits entbrannte eine Debatte um die Verlebendigung in der musikalischen Umsetzung älterer Werke. Die Traditionalisten begriffen die musikalischen Umsetzungen innerhalb einer Ausdrucksästhetik im poetischen Geist des Expressionismus bzw. als Fortführung einer Ausdrucksästhetik des 19. Jahrhunderts, die Exponenten der Neuen Musik richteten indes die Begriffe auf die kompositorischen Eigenheiten in der Neuen Musik aus. Begrifflich ließen sich hier Überschneidungen in den ästhetischen Prämissen der Lager innerhalb einer Neupositionierung des Kunstwerks, im Begriff ›gestalten‹ z. B., aufzeigen. Unterschiede zeigten sich jedoch dort, wo das ›Gestalten‹ im Sinne eines ›schöpferischen Interpretierens‹ und des ›Nachgestaltens musikalischer Strukturen‹ angesprochen war. Der gesteigerten Subjektivität des Interpreten in der Fortführung klassisch-romantischer Modelle oder im Expressionismus, wie sie der Begriff ›Interpretation‹ beinhaltete, stand die sachliche Hinwendung zur Struktur des Werkes bei den Vertretern der Neuen Musik entgegen, die den Interpretationsbegriff ablehnten.

Bei Musikern der Neuen Musik, die sich an einem neuen Materialismus und Strukturalismus im Zuge der Dodekaphonie orientierten, wird die Abgrenzung zum Interpretationsbegriff deutlich, so dass etwa der Vortragsbegriff bei Arnold Schönberg oder die ›Konstruktion‹ bei Ferruccio Busoni als Gegenentwurf zu ›Interpretation‹ daherkam. Hans Pfitzner lehnte die ›schöpferische Interpretation‹ ab, demgegenüber bevorzugte er den Begriff ›Wiedergabe‹. Einigen Komponisten[868] beschrieben diesbezüglich eine Abkehr von einer Tendenz im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts, die Strawinsky noch 1942 als »merkwürdige und sonderbare Art von Solisten«, die das »vorige Jahrhundert […] in seiner schweren Erbschaft

[868] Wie beispielsweise auch Igor Strawinsky, der in seiner *Poétique musicale* (erschienen 1942) noch dem Begriff ›exécution‹ (in Strobels deutscher Übersetzung von 1949: ›Wiedergabe‹) den Vorrang gab.

bezüglich der Interpretation [hinterlassen habe]«[869], kritisierte. Trotz seiner widersprüchlichen Positionierung zugunsten oder gegen die Moderne versuchte auch Pfitzner seine Autorenintention in Abgrenzung zum Trend einer ›schöpferischen Interpretation‹ zu behaupten.

Ein Begriff kann somit in verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Autoren eine übergreifende Bedeutung bereithalten, die dann aber wiederum verschiedene Bedeutungsvalenzen tragen kann. Dies galt auch für den Begriff ›Vortrag‹, der sowohl im 18. Jahrhundert[870] und weiterhin um 1900 von Hugo Riemann sowohl auf die Umsetzung der Parameter Dynamik, Agogik und Tempo bezogen wurde als auch in entsprechender Bedeutung in der Neuen Musik wieder auftauchte.[871] Bei entgegengesetzten stilistischen Lagern zeigen sich hinsichtlich dieser Bedeutung Gemeinsamkeiten. Beispielsweise schrieb Schönberg in seiner Vortragslehre: »Dynamik, Tempo, Klang und was daraus entsteht: Charakter, Deutlichkeit, Wirkung etc. ist eigentlich nur Mittel des Vortrages«.[872] Bezog Schönberg sich im Unterschied zu Riemann auf die Darstellung der dodekaphonen Reihenstrukturen seiner Stücke, so sprach der Begriff im Bereich klassisch-romantischer Musik zwar ebenfalls die Parameter Dynamik, Agogik und Tempo an, jedoch wurde er in Konzertberichten weiterreichend mit den Umschreibungen ›leidenschaftlicher‹ oder ›temperamentvoller Vortrag‹ bzw. in der Hinwendung zu klassisch-romantischen Ausdruckswerten bestimmt. Die Differenzen in den Bedeutungen des Begriffs ›Vortrag‹ werden hierbei offensichtlich.

Der Bruch mit der Spätromantik, wie er in der Neuen Musik erfolgte, wurde schließlich auch von Vertretern der Neuen Sachlichkeit vollzogen, die nun standardisierte Aufführungsmodelle hinterfragten. Hier wurde die Idee einer Breitenwirkung der Kunst wichtig, weshalb Paul Hindemith im Vorwort zu seiner Kantate *Frau Musica* op. 45 (1928) den Begriff »vormusizieren« verwendete, um die Praxis in kleinem Kreis außerhalb professioneller Konzertstrukturen zu bezeichnen,[873] oder häufig die Begriffe

---

869 Vgl. die deutsche Übersetzung zu Igor Strawinskys Kapitel »De l'Exécution«: »Über die Wiedergabe der Musik«, in: ders., *Musikalische Poetik*, S. 74–78, hier S. 76. Vgl. Kap. I, 2.1.

870 Vgl. hierzu die Studie von Jacob Langeloh (i.V. Schott).

871 Vgl. u. a. Riemann, *Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze. Sowie vgl. ders., Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung*, Hamburg: Rahter, 1884. Vgl. Kap. I, 2.3.

872 Schönberg, »Mechanische Musikinstrumente«, S. 71–75. Vgl. Kap. I, 3.1.

873 Vgl. den unter Kap. I, 3.1 angeführten Beleg: »Diese Musik ist weder für den Konzertsaal noch für den Künstler geschrieben. Sie will Leuten, die zu ihrem eigenen Vergnügen singen

›Musizieren‹ oder ›Aufführung‹ gebrauchte, um die Musikpraxis selbst hervorzuheben sowie auf die Tätigkeit des Laienmusikers einzugehen.

Ein Exkurs zur Aufführung Alter Musik, wie sie z. B. die Rekonstruktionsbemühungen alter Instrumente und ihrer Spieltechniken an der Staatlich akademischen Hochschule für Musik um 1925 betraf, rückte wiederum die Begriffe ›historische Aufführungspraxis‹ und ›musikalische Denkmälerpraxis‹ in den Vordergrund. Die drei Modi der Interpretation, die Hermann Danuser im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* und im Artikel »Interpretation« in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2. Ausg.) definierte, waren somit bereits ausgeprägt. Neben der Weiterführung klassisch-romantischer Ausdrucksideale und mithin dem traditionellen Modus in der musikalischen Umsetzung, etwa bei Furtwängler, der dennoch eine Neupositionierung anstrebte, wurden auch der aktualisierende Modus, wie er sich als Neupositionierung des Kunstwerks bei den Erneuerern – u. a. auch in Absage an spätromantische Aufführungswerte – artikulierte, und der historisch-rekonstruktive Modus nun in der Rekonstruktion alter Instrumente und Spieltechniken erkennbar.

Damit, wie unterschiedlich Begriffe um 1925 konnotiert sein konnten, setzte sich die Fallstudie I anhand des Begriffs ›Reproduktion‹ auseinander, der bereits im 19. Jahrhundert bei Hegel und Hanslick eine Rolle spielte[874] und um 1925 einerseits fast synonym mit dem Begriff ›Interpretation‹ und so im Kontext einer Ausdrucksmusik auch im Sinne eines psychologischen Sprachverstehens gebraucht wurde. Demgegenüber verfolgten Paul Bekker und Theodor W. Adorno andererseits einen hermeneutischen Ansatz, der die Erschließung des musikalischen Materials vor das Prinzip der Einfühlung stellte. Adorno forderte zudem eine hermeneutische ›Interpretation‹, mit der er sich an den ›objektiven Korrelate[n]‹ einer Komposition orientierte[875] und zugleich den Begriff der musikalischen ›Reproduktion‹ im Kontext der Materialorientiertheit bevorzugte.

Schließlich konnten in der Fallstudie I die neuen Bedeutungen der Begriffe ›Reproduktion‹ und ›Wiedergabe‹ als ›mechanische Reproduktion‹ und ›mechanische Wiedergabe‹ im Bereich Grammophon und Rundfunk

---

und musizieren oder die in einem kleinen Kreis Gleichgesinnter vormusizieren wollen, interessanter und neuzeitlicher Übungsstoff sein.« Paul Hindemith, »Vorwort« zu *Frau Musica* [1928], S. 111.

874 Vgl. Danuser, *Musikalische Interpretation,* S. 276; sowie vgl.: Spaltenstein, »Die Nobilitierung der ›Reproduktion‹«, in: *Berlin 1830, Wien 1870, München 1910*, S. 131–139.

875 Adorno, »Schubert«, S. 5.

beleuchtet werden. Die Technisierung veränderte die Kategorie der Aufführung umfassend. Das Neue Musikhören zu Hause vor den Abspielgeräten und die Musikproduktion im Aufnahmestudio bildeten eine neuartige Form musikalischer Praxis. Nicolas Collins schrieb entsprechend von grundsätzlich neuen Eigenschaften der Musik selbst: »the industry of recording […] changed the very nature of music«.[876]

Die zunehmende Technisierung veränderte den Bereich der musikalischen Aufführung und seine Begriffe. Wurde von der einen Seite kritisiert, dass bei der Schallplatte die Unmittelbarkeit des Konzerterlebnisses fehle, so beschrieben andere eine besondere Qualität und besprachen das Hören vor den Abspielgeräten zu Hause euphorisch als ›klanggetreue Wiedergabe‹ oder mit dem Begriff ›Authentizität‹. Befürworter und Gegner debattierten hier den Nutzen und den Nachteil in Bezug auf die Begriffsdifferenzierung zwischen ›mechanische Wiedergabe‹ und ›naturgetreue Wiedergabe‹. In der Einschätzung einer ›naturgetreuen Wiedergabe‹ wurde der Schallplatte von den Befürwortern des neuen Mediums ein eigenständiger Wert zugesprochen. Die Gegner hingegen beklagten den Verlust von »Zauber« bzw. des unmittelbaren Konzerterlebnisses und verwiesen hierbei auf den Begriff ›mechanisch‹.

War Berlin um 1925 von einer stilistischen Pluralität bestimmt, die mit einer Heterogenität in den Begriffsbedeutungen einherging, so liefern die Quellen in der Fallstudie um 1940 ein drastisch eingeengtes Bild. Das Vokabular in Zeitungen, wie u. a. der *Berliner Börsen-Zeitung* oder dem *Berliner Lokal-Anzeiger*, erschien hier, entsprechend der gesetzlich verankerten Zensur und entsprechend einer Instrumentalisierung der Medien als Mittel der Propaganda, auf die nationalsozialistischen Wertvorstellungen ausgerichtet. In Fachzeitschriften, wie z. B. *Die Musik* oder *Neues Musikblatt*, ebenso wie in Lehrwerken, wie z. B. *Hohe Schule der Musik. Handbuch der gesamten Musikpraxis*, wurde die Dominanz nationalsozialistischer Wertvorstellungen deutlich. Musikaufführungen erfuhren nur dann eine positive Beachtung, sofern sie als typisch ›deutsch‹ markiert werden konnten, in entsprechender Abgrenzung gegenüber der Avantgarde oder jüdischen Künstlern. Diese Prämissen traten in den Jahresberichten des Konservatoriums ebenso deutlich hervor wie in anderen Beiträgen, etwa Friedrich Blumes »Die Formung der Musikgeschichte« in der Zeitschrift

---

876 Nicolas Collins, »Ubiquitous Electronics. Technology and Live Performance 1966–1996«, in: *Improvisation – Performance – Szene*, hrsg. von Barbara Barthelmes und Johannes Fritsch, Mainz: Schott, 1997 (Veröffentlichungen des INMM Darmstadt, Bd. 37), S. 42–54, hier S. 48.

Deutsche Musikkultur von 1940/41, wo nationales Pathos, Rassismus sowie die deutsche Kultur als die überlegene betont wurden.

Für die Fallstudie II, Berlin um 1940, zeigte sich somit vorrangig eine ideologische Vereinnahmung der aufführungsbezogenen Begriffe. So wurden beispielsweise ›Zusammenspiel‹ und ›Musizieren‹ als häufige Begriffe herangezogen, um Aufführungen in den freizeitgestaltenden Gruppen zu beschreiben, worin sich zugleich aber eine Parallele zu 1925 zeigt, als der Begriff »Muszieren« im Sinne der Ausübung des Laien oder des gemeinschaftlichen Musikmachens einer Laiengruppe eine Rolle spielte und so etwa von Paul Hindemith gebraucht wurde. In den Fokus der Begriffsanalyse traten hierbei auch begleitende Bestimmungen der aufführungsbezogenen Begriffe. So wurden beispielsweise im Nationalsozialismus mit den Adjektiven ›völkisch‹ und ›national‹ der Rassismus und Nationalismus und mit ›triumphal‹ und ›siegreich‹ die Expansionsvorstellungen, die sich im Kriegsjahr 1940 auch auf den kulturellen Bereich erstreckten, angesprochen.

Im Rahmen der generellen Normierung der Sprache gab es die Bestrebungen, auch das Sprechen über musikalische und künstlerische Praxis zu vereinheitlichen. Es entstand ein zusammenhängendes Bedeutungsgefüge bei der Bewertung von Aufführungen, das zur Verbreitung der nationalsozialistischen ›Weltanschauung‹ beitragen sollte. Welche Rolle hier die Einschätzungen einzelner von der nationalsozialistischen Presse besonders hochgeschätzter Interpreten auf den Begriffsgebrauch hatte und inwiefern auch hier eine strikte Strukturierung deutlich wird, zeigte die Analyse des Begriffs ›begnadet‹, der nur einigen ausgewählten Künstlern zukam und der im Zusammenhang eines übergeordneten nationalsozialistischen Systems stand. Allein im Bezug auf diese wenigen Künstler fand auch der Begriff ›Interpretation‹ seine uneingeschränkte Anwendung, während ansonsten im Nationalsozialismus Werktreue als Voraussetzung einer gelungenen Umsetzung betont bzw. die Nachrangigkeit des künstlerischen Subjekts der Werkzusammenstellung gegenüber unterstrichen wurde, wie dies etwa im häufig verwendeten Begriff ›Vortragsfolge‹ deutlich wird. Ästhetische Einschätzungen wichen hier in der Regel der Beschreibung der Werkzusammenstellung eines Konzertes, so wie aufführungsbezogene Begriffe meist eine Eingrenzung durch Attribute wie ›sorgfältig‹ erfuhren. Eine Ausnahme galt allenfalls für die wenigen als ›Genies‹ betitelten Künstler, denen die subjektive Auslegung als »Interpretation« zuerkannt wurde, z. B. den Dirigenten Wilhelm Furtwängler, Carl Schuricht und Karl Böhm oder den Instrumentalisten Georg Kulenkampff, Michael Raucheisen und Walter Gieseking. Jedoch war auch in der Einschätzung der

Auftritte dieser Künstler die Werkauswahl hervorgehoben, insbesondere hinsichtlich der Konzertprogramme, wo ›deutsche‹ Musik als etwas Höherwertiges beschrieben werden konnte und die diese herausragenden Künstler ins Ausland trugen. In erster Linie betraf diese Zuschreibung Furtwängler und die Berliner Philharmoniker, die entsprechend als Reiseorchester auch propagandistisch benutzt wurden.

Der abschließende Teil dieser zweiten Fallstudie stellte den soeben zusammengefassten Ergebnissen das Schreiben jenseits der Zensur anhand einiger Dokumente des Jüdischen Kulturbunds in Berlin und einiger Artikel Robert Oboussiers in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* entgegen. Die Manuskripte der jüdischen Musikwissenschaftlerin Anneliese Landau zeugten beispielsweise davon, wie Aufführungen unter den Bedingungen von Berufsverboten, Verfolgung und Krieg stattfanden. Der Kulturbund wurde von seinen Mitgliedern auf der einen Seite als Heimat und auf der anderen Seite aber auch als ›Ghetto‹ beurteilt. Die Artikel Oboussiers dokumentieren, dass es auch ein Schreiben jenseits des nationalsozialistischen Pathos, Nationalismus und Rassismus gegeben hat.

In der Fallstudie III zum aufführungsbezogenen Begriffsgebrauch in Berlin um 1975 wurden zunächst die Berichte zu Musikaufführungen im Bereich klassisch-romantischer Musik in Ost- und Westberliner Zeitungen und Zeitschriften verglichen. Als Quellen dienten hier sowohl Tageszeitungen, wie u. a. *Neues Deutschland* und *Berliner Zeitung* im Osten sowie der Westberliner *Tagesspiegel*, als auch Konzertberichte in Zeitschriften, wie *Musik und Gesellschaft* in Ostberlin und *Neue Zeitschrift für Musik* oder *Das Orchester* in Westberlin.

Unterschiede zwischen Ost und West manifestierten sich vor allem im Vergleich der Tagespresse. In Ostberliner Medien, etwa in *Neues Deutschland* oder der *Berliner Zeitung*, war eine antiquiert anmutende Sprache vorrangig, die mit Formulierungen wie ›ein Konzert wird gegeben‹ oder Verben wie ›dienen‹ und ›durchführen‹ besonders hervorhoben, aus welchem Anlass ein Konzert stattfand und welche öffentlichen Institutionen ein Konzert veranstalteten. Während eine gewisse Variationsarmut die Berichte in Ostberliner Tageszeitungen prägte, benutzten die Autoren in ihren Konzertkritiken zu klassisch-romantischen Musikaufführungen in Westberliner Dokumenten eine Vielfalt von Begriffen. Individualsprachliche Ausdrücke erlaubten es, hier auch ästhetische Unterschiede, etwa eine sachliche gegenüber einer schwelgenden Tonsprache, bildlich anzusprechen.

Für die Ostberliner Berichte galten hier auch Einschränkungen durch die Zensur des SED-Staates, die eine Nähe zur Parteisprache erzwang. Dass

der Begriffsgebrauch dennoch eine gewisse Bandbreite zuließ, zeigen Fachtexte, z. B. in den *Arbeitsheften der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin*, die häufig weniger stark auf die Wertvorstellungen der SED ausgerichtet waren, als beispielsweise die Texte des Parteiorgans *Neues Deutschland*. Monografien, etwa Frank Schneiders *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR* von 1979, aber auch Darstellungen von Komponisten und Musikern in den *Beiträgen zur Musikwissenschaft* behandelten in geringerem Umfang Fragestellungen, mit denen auf die Kulturpolitik der SED verwiesen wurde; vielmehr nahmen deren Autoren auch autonomere Strömungen in den Blick.

In zahlreichen Ostberliner Schriften wurde jedoch der Stellenwert der Musikaufführung im Kontext der traditionellen Formeln des sozialistischen Realismus und des Arbeiterkampfes betont, wie sie bereits im Stalinistischen Sozialismus an Bedeutung gewonnen hatten. Im Unterschied zu den Modellen der 1950er- und 1960er-Jahre wurde nun jedoch mit den Begriffen ›Interpretation‹, ›Reproduktion‹ und ›Gestaltung‹ vermehrt die Individualität des Interpreten angesprochen. Die Widerspiegelung der Wahrheit des Werkes – entsprechend der Widerspiegelungstheorie des sozialistischen Realismus – wurde zunehmend zugunsten von Subjektivität ausgelegt.

Wenngleich sich hier eine Liberalisierung abzuzeichnen schien, im Unterschied zu konservativen Maßstäben, wie sie noch auf der Bitterfelder Konferenz Mitte der 1960erJahre gefordert wurden, behielten zahlreiche konservative Stimmen dennoch Gewicht. Die tragende Bedeutung, die der Gattung Arbeiterlied und politisches Lied zukam, blieb ebenso bestehen. Um 1975 war in Bezug auf das Arbeiterlied die Textverständlichkeit eine Prämisse des gelungenen ›Vortrages‹. In zahlreichen Texten wurde hierbei auf die Schriften Hanns Eislers aus den 1920er-Jahren Bezug genommen, was auf eine begriffliche Kontinuität schließen lässt.

Die Begriffe »Musizieren« sowie »Gestalten« weisen wiederum eine Parallele sowohl zur Zeit um 1925 als auch um 1940 auf. Autoren bezogen sich auf ein sozialistisches Modell, indem sie einerseits mit dem Begriff »Musizieren« eine Gemeinschaftstätigkeit verbanden oder eine Ausführung des musizierenden Laiens ansprachen. Andererseits stellten sie den Bezug her, indem sie wie im Begriff »Gestalten« die Idee der »Gestaltung« bzw. Erschaffung einer sozialistischen Kultur sowohl durch den professionellen Musiker als auch durch den »musizierenden« Arbeiter betonten.

Neben der Weiterverwendung bestehender Begriffe wurden vor allem im Bereich der Avantgardemusik auch neue Begriffe geprägt. Dies gilt glei-

chermaßen für Ost- und Westberliner Dokumente. Man kann im Bereich der Avantgardemusik von einer Wende zu einer Ereignis- oder Performanzkultur sprechen. Carl Dahlhaus charakterisierte diese experimentelle Musik mit der Entwicklung einer »offenen« gegenüber der »geschlossenen Form«, der »Akzentuierung des Möglichen anstelle des Realisierten und der Entstehungsprozesse statt der Resultate«, das »Vorzeigen der Materialien und Methoden statt des Verbergens der Kunstmittel und Handgriffe«.[877] Das Sich-Ereignen auf der Bühne als ›work in progress‹, bei dem die Gestaltung des Stückes dem Musiker in improvisatorisch freien, aleatorischen oder indeterminierten Teilen überlassen blieb, führte zum Bruch mit dem klassischen Werkbegriff. Die »Differenz zwischen Autor und Interpret« entfiel.[878] Das offene Werk auf der Bühne erst entstehen zu lassen, also nicht mehr an eine fixierte Notenvorlage gebunden zu sein, bedeutete, dass eben die Ereignishaftigkeit in ihrer eigentlichen Kategorie der Unwiederholbarkeit und Präsenz wachgerufen wurde.

Die unmittelbare physische Präsenz während der Aufführungshandlung rückte in den Mittelpunkt der Betrachtung, was z. B. der um 1975 häufige Begriff ›Virtuosität‹ beinhaltete.[879]

Die Begriffe, die um 1975 die neuen Aufführungsmodelle in beiden Teilen Berlins bezeichneten, lauteten ›Praxis‹, ›produzieren‹ und ›produktiv‹. Sie verwiesen auf die Unabhängigkeit von einer textlichen Vorlage und die Überantwortung der künstlerischen Gestaltung vom Komponisten an den Interpreten innerhalb von Improvisation oder Experiment. Regelmäßig verwendet wurden nun im Bereich der Avantgarde sowohl in Ost- als auch Westberlin die Begriffe ›Aktion‹, ›Szene‹ und ›Choreographie‹. Dazu gehörten die Merkmale Sichtbarkeit, Körperlichkeit, Prozessualität und Theatralität.

Begriffliche Analogien zum Theater, die es erlaubten, die Handlung und Darstellung der Musiker auf der Bühne zu beschreiben, traten nun ebenso hervor wie Begriffe, die Parallelen zwischen der Bühnenhandlung und

---

877 Carl Dahlhaus, »Die Krise des Experiments«, Teilnachdruck in: *DSNM,* Bd. 4, 1999, S. 352–355, hier S. 354. Vgl. Kap. III, 3.1.

878 Vgl. Danuser, Artikel »Neue Musik«, Sp. 109.

879 Danuser beschreibt entsprechend: Ehemals »sekundäre Dimensionen« der Aufführung, »die für den Kunstcharakter meist akzidentielles Gewicht besitzen« wie Sichtbarkeit, Körperlichkeit, Gestik und Mimik, traten nun sowohl als Merkmale der Aufführungen experimenteller oder szenischer Kompositionen als auch als Merkmale der ›Performances‹ hervor. Vgl. Danuser, Artikel »Neue Musik«, Sp. 109. Vgl. Kap. 3.2.

allgemeinem Sozialverhalten und sozialer Kommunikation herstellten. So wurden Improvisationen von Musikern mit handlungstragenden Verben wie ›stören‹, ›insistieren‹, ›dialogisieren‹ oder ›in Kontakt treten‹ geschildert. Soziales Verhalten oder soziale Kommunikation wurden auf der Bühne vorgeführt. Dies resultierte in Westberlin aus der Politisierung eines Teils der Musiker nach der Studentenbewegung um 1968 und aus der Reflexion der Sprachkritik der Frankfurter Schule. Ebenso wurden das Prinzip und der Begriff ›Mitbestimmung‹ betont. Aber auch in Ostberlin spiegelten diese Begriffe gesellschaftliche Handlungsräume, wie sie auf der Bühne vorgeführt wurden, kritisch wider.

Schließlich führte diese Liberalisierung des Kunstbegriffs auch zu einer Entgrenzung des Aufführungsraums. John Cages Aufführung seines Stücks *4'33"* in der Berliner Galerie Kleber im Jahr 1972, die der Hörer bzw. Zuschauer während der Aufführung durchwanderte, wobei er die sich bewegenden Holzskulpturen Mark Brusses betrachten konnte, rückte den Aufführungsort selbst in den Mittelpunkt und ist beispielgebend für die Grenzüberschreitungen von Bildender Kunst und Musik, die eine ›Performance‹ auszeichnete. Der Begriff ›Performance‹ etablierte sich hier zunächst bei jenen Künstlern, die in direktem Kontakt mit der amerikanischen Avantgarde standen. Jedoch tauchte er in den Rezensionen der Tageszeitungen vergleichsweise spät auf und erhielt erst 1989 im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* seinen Eintrag als musikalischer Terminus in einem Lexikon.

Die Bezeichnung ›Environment‹ (Umgebung) für Aufführungen, die den Raum jenseits einer Bühne nutzen, beinhaltete an anderer Stelle ebenfalls eine Entgrenzung. Die Aufführung wurde insbesondere dort zum ›Ereignis‹, wo die Musiker den Hörer/Zuschauer direkt einzubeziehen versuchten. In ›Environment‹ wie in der ›Performance‹ wurde somit das Verhältnis von Aufführendem und Hörer/Zuschauer neu bestimmt.[880]

Dem Bruch mit bestehenden Aufführungsformen im Wirken der Avantgarde entsprach also gleichermaßen ein begrifflicher Wandel. Neue Begriffe, wie zuletzt der Begriff ›Performance‹, erlaubten es, neue Aufführungsformen zu beschreiben, wobei die Begrifflichkeiten mit Auftreten einer

[880] Beispiel hierfür ist die Aufführung der *Variations II* und *III* von John Cages und David Tudor im heutigen Haus der Kulturen der Welt im Januar 1963: Die Grenze zwischen Aufführung und Hörer verwischte, als die Hörer während der Aufführung mit Cage auf der Bühne und untereinander zu interagieren begannen. Vgl. Brüstle und Risi, »Aufführungsanalyse und -interpretation«, S. 108–132.

neuen Aufführungsform durchaus noch nicht immer eindeutig definiert waren. Um diese Phasen des Übergangs genauer zu erfassen, erweist es sich als aufschlussreich, die unterschiedlichen Quellentypen im Zusammenhang zu betrachten. Erste lexikalische Einträge von Begriffen, z. B. des Begriffs ›Interpretation‹ im *Hugo Riemann Musiklexikon* von 1929 oder des Begriffs ›Performance‹ im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* von 1989, waren hier von besonderem Interesse für die vorliegende Begriffsgeschichte, da sie den Eingang des Begriffs in die Fachsprache kennzeichnen. In Abgleich zum Begriffsaufkommen in anderen Quellentypen, beispielsweise in Zeitungen und Zeitschriften wurde es möglich, das Verhältnis von allgemeinem Begriffsgebrauch und normativer Festsetzung in Lexika zu untersuchen. Für die Begriffe ›Interpretation‹ und ›Performance‹ gilt, dass sie bereits in anderen Quellentypen in Gebrauch waren, bevor sie später in verschiedenen Lexika aufgenommen wurden.

Um die Vielfalt der Bedeutungen zu beschreiben, hat die vorliegende Studie die für die Aufführungsbeschreibung relevanten Begriffe mit Hilfe einer breiten Quellenbasis erfasst, die sowohl Kritiken in der Tagespresse und in Musikzeitschriften, als auch Fachtexte in Musikzeitschriften oder Monografien sowie Lehrwerke, Jahresberichte der Hochschule und Lexika einbezog. Vielfalt ist ein Hauptkennzeichen der Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 20. Jahrhundert. Einerseits wurden zeitgleich verschiedene Termini verwendet, um musikalische Aufführungen zu beschreiben. Die Begriffe ›Vortrag‹, ›Interpretation‹, ›Reproduktion‹ und ›Wiedergabe‹ bestanden parallel. Begriffe wurden außerdem auch innerhalb ästhetisch, institutionell, kulturell oder politisch zu differenzierender Rahmen unterschiedlich gefärbt. Die zu differenzierenden Begriffsfelder lassen sich nicht immer in Beziehung zueinander setzen, sondern stehen zum Teil separat. In zahlreichen Fällen waren jedoch die Begriffe der drei für diese Studie gewählten Chronotopoi – Berlin um 1925, um 1940 und um 1975 – vergleichbar. Insofern konnten einerseits Begriffe in ihrem jeweiligen Gebrauch unterschieden werden, andererseits konnten übergreifende Merkmale eines Begriffs bei verschiedenen Autoren ausgemacht werden, die ihn über verschiedene Zusammenhänge hinweg auswiesen. Abschließend ermöglichte es der Vergleich der drei Fallstudien somit, ein grobes Raster, das Gemeinsamkeiten im Begriffsgebrauch über die Fallstudien hinaus untersuchte, zu spannen.

Brüche konnten im Kontext der stilistischen Tendenzen einer Zeit beschrieben werden, insbesondere dann, wenn Begriffe abgelehnt, aufgegeben oder durch neue Begriffe ersetzt wurden. Kontinuitäten zeigten sich in der Adaption bestehender Aufführungsformen. Begriffliche Grenzen und

Gemeinsamkeiten, Differenzen und Kontinuitäten stellten hier das Geflecht dar, das sowohl die begriffliche Breite im synchronen Vergleich als auch den diachronen Vergleich der Begriffsfelder in den Blick zu nehmen erlaubte.

Eine breite Quellenbasis erlaubte es hierbei auch, Begriffsbedeutungen aus anderen Disziplinen mit dem Begriff innerhalb der Musik zu vergleichen. So etablierte sich der Begriff ›Performance‹ zunächst in der Bildenden Kunst. Auch der Begriff ›Reproduktion‹ wurde vorerst in allgemeinen Lexika außerhalb einer musikalischen Bedeutung kontextualisiert, insbesondere dort, wo dieser innerhalb seiner Situierung im erstarkten Psychologismus um 1925 geprägt worden war und hier der Bedeutung einer »Erneuerung von gehabten Erlebnissen im besonderen Vorstellungen« (*Wörterbuch der philosophischen Begriffe* von 1929) nahe kam bzw. der musikalische Begriff als psychologisches Sprachverstehen definiert wurde. Demgegenüber standen Autoren wie Theodor W. Adorno, Paul Bekker oder Hermann Scherchen, die den Psychologismus ablehnten und die ›Reproduktion‹ rein auf das musikalische Material anwendeten. Der Blick auf benachbarte Disziplinen erwies sich schließlich auch für das Begriffspaar ›mechanische Reproduktion‹ sowie den damit angesprochenen Bereich der Technisierung als lohnend und verdeutlichte hier eine begriffliche Analogie zum Film bzw. zur Fotografie.

Verschiedene im 20. Jahrhundert verwendete Begriffsfelder konnten in großer Breite erfasst werden. Von der Technisierung um 1925 über die Weiterführung von Begriffen im Bereich klassisch-romantischer Musik bis zu Begriffen der Hinwendung zu einer Ereignis- und Performanzkultur im Bereich der Avantgardemusik reicht das Spektrum, das die Eckpunkte einer Begriffsgeschichte der musikalischen Aufführung im 20. Jahrhundert absteckt.

Literaturverzeichnis

I. Primärquellen

Zahlreiche Rezensionen und sonstige Beiträge in folgenden Zeitschriften, Zeitungen und Sammelbänden:

Zeitschriften

Acta Musicologica. Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Kassel u. a.: Bärenreiter, 1930/31.

Arbeitshefte der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, hrsg. von Präsidium der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Werner Klemke u. a., Berlin: Henschel, 1972/73.

Beiträge zur Musikwissenschaft, hrsg. vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, Berlin: Verlag Neue Musik, 1972–1977.

Das Orchester. Organ der deutschen Orchestervereinigung, hrsg. von Hermann Voss u. a., Mainz: Schott, 1974–1976.

Deutsche Musikkultur. Zweimonatshefte für Musikleben und Musikforschung, hrsg. von Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung zu Berlin, Wilhelm Ehmann u. a., Kassel: Bärenreiter, 1940/41.

Die Musik. Illustrierte Halbmonatsschrift, hrsg. von Bernhard Schuster, Herbert Gerigk u. a., Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler u. a., 1901–1943.

Melos – Halbmonatsschrift/Monatsschrift für Musik, hrsg. von Hermann Scherchen, Fritz Windisch, Hans Mersmann, Heinrich Strobel u. a., Mainz: Schott, 1920–1976.

Musik und Gesellschaft, hrsg. von Horst Seeger, Hansjürgen Schaefer, Liesel Markowski u. a., Berlin: Henschel, 1951–1979.

Musikblätter des Anbruch. Halbmonatsschrift für moderne Musik, hrsg. von Paul Stefan u. a., Wien: Universal Edition, 1926.

Neues Musikblatt, Mainz: Verlag Neues Musikblatt, 1939/40.

Neue Zeitschrift für Musik, hrsg. von Ernst Thomas, Otto Tomek, Carl Dahlhaus u. a., Mainz: Schott, 1969–1988.

Pult und Taktstock. Fachzeitschrift für Dirigenten, hrsg. von Erwin Stein, Wien: Universal Edition, 1924–1926.

Zeitungen

Berlin um 1925:

Allgemeine Musikzeitung

Berliner Börsen-Courier

Berliner Tageblatt

Vossische Zeitung

Berlin um 1940:

Allgemeine Musikzeitung

Berliner Börsen-Zeitung

Berliner Lokal-Anzeiger

Deutsche Allgemeine Zeitung

Berlin um 1975:

Berliner Zeitung

Der Tagesspiegel

Neues Deutschland

Neue Zeit

Lexika

Allgemeine illustrierte Encyklopädie der Musikgeschichte, 6 Bde., hrsg. v. Hermann Ritter, Leipzig: Schmitz, 1901–1902.

Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2000–2005.

Brockhaus Wahrig. Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden, hrsg. von Gerhard Wahrig, Hildegard Krämer und Harald Zimmermann, Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1980–1984.

Der Große Brockhaus. Handbuch des Wissens, 15. Aufl., 20 Bde., Leipzig: F. A. Brockhaus, 1928–1937.

Der Große Coron. Das moderne Nachschlagewerk in zwanzig Bänden, hrsg. und bearb. von der Meyer-Lexikonredaktion des Verlages Bibliographisches Institut F. A. Brockhaus AG, Lachen: Coron Verlag, 1988, korr. Nachdruck 1992.

Der Große Herder. Nachschlagewerk für Wissen und Leben, 4. Aufl., 12 Bde., Freiburg i. Br.: Herder, 1931–1935.

Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett-Cotta, 1972–1997.

Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Basel: Schwabe Verlag, 1971–2007.

Hugo Riemanns Musik-Lexikon, 7. Aufl., Leipzig: Max Hesses Verlag, 1909.

Hugo Riemanns Musiklexikon, 11. Aufl., 2 Bde., bearb. v. Alfred Einstein, Berlin: Max Hesses Verlag, 1929.

Metzler Lexikon Philosophie, 3. Aufl., hrsg. von Peter Prechtl und Franz-Peter Burkard, Stuttgart: Metzler, 2008.

Meyers Enzyklopädisches Lexikon, 9. Aufl., 25 Bde., Mannheim u. a.: Bibliographisches Institut, 1971–1979.

Meyers Großes Konversationslexikon. Ein Nachlagewerk des allgemeinen Wissens, 6. Aufl., 20 Bde., Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, 1902–1908.

Meyers Lexikon, 7. Aufl., 12 Bde., Leipzig: Bibliographisches Institut, 1924–1930.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. von Ludwig Finscher, begründet von Friedrich Blume, zweite, neube-

arbeitete Ausgabe, Kassel u. a.: Bärenreiter, 1994–2008 [abgekürzt als: *MGG²*]

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, London u. a.: Macmillan Publishers, 2001.

Wörter und Wortgebrauch in Ost und West. Ein rechnergestütztes Korpus-Wörterbuch zu Zeitungstexten aus den beiden deutschen Staaten, 3 Bde., hrsg. v. Manfred Hellmann, Tübingen: Narr, 1992

Wörterbuch der philosophischen Begriffe, 4. Aufl., hrsg. von Rudolf Eisler und Karl Roretz, Berlin: E. S. Mittler & Sohn, 1927–1930.

Monographische Schriften

Abendroth, Walter: »Mechanisierte und mechanische Musik«, in: *Allgemeine Musikzeitung* vom 10. August 1928.

– *Hans Pfitzner*, München: Albert Langen und Georg Müller Verlag, 1935.

Abert, Hermann: »Musik und Schule«, in: *Musik und Schule*, hrsg. vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht Berlin, Leipzig: Quelle & Meyer, 1922, S. 5–20.

Adorno, Theodor W.: »Zum Problem der Reproduktion«, in: *Pult und Taktstock* 4 (1925), S. 51–55; auch in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 19, 2003, S. 440–444.

– »Drei Dirigenten«, in: *Musikblätter des* Anbruch 7 (1926), S. 315–319; auch in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 19, S. 454–459.

– »Schubert«, in: *Die Musik* 21 (1928/29), S. 1–12.

– *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, hrsg. von Henri Lonitz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001 (Nachgelassene Schriften, Abt. 1: Fragment gebliebene Schriften, Bd. 2).

– *Gesammelte Schriften,* 20 Bde., hrsg. von Rolf, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970–1986.

Austin, John L.: »Performatif-Constatif«, in: *La Philosophie analytique. Les Editions de Minuit*, Paris: 1962, S. 271–304; dt. in: *Sprache und Analysis*, hrsg. von Rüdiger Bubner, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968, S. 140–153.

– How to Do Things with Words. The William James lectures delivered at Harvard University in 1955, hrsg. von James O. Urmson und Marina Sbisà, Oxford: At the Clarendon Press, ²1975.

Band, Lothar: »Musik im Rundfunk«, in: *Berliner Musikjahrbuch 1926*, hrsg. von Arnold Ebel, Berlin und Leipzig: Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, 1926, S. 92–95.

– »Erste Tagung für Rundfunkmusik‹ in Göttingen«, in: *Allgemeine Musikzeitung* vom 1. Juni 1928.

Baser, Friedrich: »Altdeutsche Musikkultur vor und hinter den Kampffronten«, in: *Die Musik* 32 (1939/40), S. 138–140.

Becher, Johannes R., Piscator, Erwin, Paquet, Alfons und Toller, Ernst: »Wie soll man heute Klassiker spielen?«, in: *Berliner Börsen-Courier* vom 25. Dezember 1926 und 1. Januar 1927.

Beck, Joachim: »Wilhelm Furtwängler«, in: *Die Musik* 15 (1922/23), S. 568 bis 576.

– »Bruno Walter«, in: *Berliner Musikjahrbuch 1926*, hrsg. von Arnold Ebel, Berlin und Leipzig: Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, 1926, S. 67–70.

Bekker, Paul: »Zeitwende«, in: *Die Musik* 15 (1922/23), S. 1–10.

– »Was ist ›Neue‹ Musik« [1923], in: ders., *Organische und mechanische Musik*, Stuttgart u. a.: Deutsche Verlags-Anstalt, 1928, S. 1–24.

Benjamin, Walter: »Theater und Rundfunk«, in: *Blätter des Hessischen Landestheaters* 16 (1931/32), S. 184ff.

– Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [frz., 1936], Frankfurt a. M.: Suhrkamp, [10]1977.

Besseler, Heinrich: *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, hrsg. von Peter Gülke, Leipzig: Reclam, 1978.

Bitter, Christof und Schlösser, Manfred (Hrsg.): *Begegnungen mit Eduard Erdmann*, Darmstadt: Agora, 1972.

Blume, Friedrich: »Die Formung der Musikgeschichte«, in: *Deutsche Musikkultur* 5 (1940/41), S. 1–8.

Böhringer, Hannes: Artikel »Performance«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, hrsg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Basel: Schwabe Verlag, 1989, Sp. 247f.

Bormann, Katarina: »Helmut Koch – Dirigent und Chorerzieher«, in: *Studien zur Berliner Musikgeschichte. Bestandsaufnahme*, hrsg. von Horst Seeger und Wolfgang Goldhan, Berlin: Henschel, 1988, S. 59–76.

Borris, Siegfried: »Kammermusik in Berlin. Vortrag, gehalten am 27. Mai 1984 in der Berliner Philharmonie«, in: *Jahresgabe 1984 der Gesellschaft der Freunde der Berliner Philharmoniker.*

Brockhaus, Heinz Alfred: »Kriterien des sozialistischen Neuertums«, in: *Musik und Gesellschaft* 19 (1969), S. 24–35.

– »Prinzipien der Musik des sozialistischen Realismus«, in: *Forum: Musik in der DDR,* hrsg. von Dietrich Brennecke und Mathias Hansen, Berlin: Henschel, 1972 (Arbeitshefte der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Bd. 9,1), S. 7–23.

Brockhaus, Heinz Alfred und Niemann, Konrad (Hrsg.): *Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik 1945–1976*, Berlin: Verlag Neue Musik, 1979 (Sammelbände zur Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik, Bd. 5).

Brown, Howard Mayer: Artikel »Performing practice«, in: The *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Bd. 19, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, London u. a.: Macmillan Publishers, 2001, S. 349–388.

Brust, Fritz: »Radiomusik in der Hochschule«, in: *Allgemeine Musikzeitung* vom 11. Mai 1928.

Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* [1906/07], Kommentierte Neuausgabe, hrsg. von Martina Weindel, Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 2001.

– »Junge Klassizität« [1920], in: ders., *Von der Einheit der Musik. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin: Max Hesses Verlag, 1922, S. 275–279.

Butting, Max: *Musikgeschichte, die ich miterlebte*, Berlin: Henschel, 1955.

Cage, John: »Zur Geschichte der experimentellen Musik in den Vereinigten Staaten«, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 2 (1959), S. 46–53.

– »On Nam June Paik's Zen for Film« [1968], in: ders., *Writer. Previously uncollected pieces,* hrsg. von Richard Kostelanetz, New York: Limelight, 1993, S. 109.

Cahn-Speyer, Rudolf: »Über historische korrekte Aufführungen älterer Musik«, in: *Die Musik* 11 (1911/12), 1. Quartal, S. 204–221.

Dahlhaus, Carl: »Neue Formen der Vermittlung von Musik« [1971], in: ders., *20. Jahrhundert,* hrsg. von Hermann Danuser, Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 2005 (Gesammelte Schriften, Bd. 8), S. 225–230.

– »Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 130 (1969), S. 18f.

– »Komposition und Improvisation«, in: ders., *20. Jahrhundert,* hrsg. von Hermann Danuser, Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 2005 (Gesammelte Schriften, Bd. 8), S. 461–468.

– »Zur Wirkungsgeschichte musikalischer Werke«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 134 (1973), S. 215f.

– »Der Dirigent als Statthalter« [1976], in: ders., *Allgemeine Theorie der Musik I,* hrsg. von Hermann Danuser, Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 2000 (Gesammelte Schriften, Bd. 1), S. 571–574.

– »Tonalität als Provokation«, in: *Melos / NZ Neue Zeitschrift für Musik* 43 bzw. 137 (1976), S. 438.

– »Die Krise des Experiments«, in: *Komponieren heute. Ästhetische, soziologische und pädagogische Fragen,* hrsg. von Ekkehard Jost, Mainz: Schott, 1983 (Veröffentlichung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 23), S. 80–94.

Dessau, Paul: »Sozialistisch – Realistisch«, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 19 (1977).

Dilthey, Wilhelm: »Studien zur Grundlegung der Geisteswissenschaften« [1905], in: ders., *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, hrsg. von Bernhard Groethuysen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, [8]1992 (Gesammelte Schriften, Bd. 7), S. 3–78.

– »Charakteristik der kirchlichen Musik«, in: ders., *Von deutscher Dichtung und Musik. Aus den Studien zur Geschichte des deutschen Geistes*, hrsg. von Esther von Krosigk, Saarbrücken: VDM, 2007, S. 197–200.

Dittrich, Paul-Heinz: »Komponist und Hörer«, in: *Forum: Musik in der DDR. Komponisten-Werkstatt,* hrsg. von Christa Müller, Berlin: Henschel, 1973 (Arbeitshefte der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Bd. 13), S. 130f.

– »Aktion-Reaktion‹ für Oboe, Tonband und Synthesizer«, Programmhefttext, in: Programmheft vom 10. Oktober 1975 der Konzertreihe *Neues im Apollo-Saal* zum 11. Konzert *Kontraste mit Oboe*.

Dunsby, Jonathan: Artikel »Performance«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Bd. 19, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, London u. a.: Macmillan Publishers, 2001, S. 346 bis 348.

Durus, Alfred: »Arbeitergesang und Agitprop«, in: *Kampfmusik* 1 (1931), H. 3, S. 4 und H. 4, S. 4.

Ebel, Arnold (Hrsg.): *Berliner Musikjahrbuch 1926*, Berlin und Leipzig: Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, 1926.

Ebert-Obermeier, Traude: »›Arbeiterklasse und Musik‹. Bemerkungen zur Tagung in der Akademie der Künste«, in: *Musik und Gesellschaft* 25 (1975), S. 70–73.

Eisler, Hanns: »Fortschritte in der Arbeitermusikbewegung«, in: ders., *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1973 (Gesammelte Werke, Serie 3, Bd. 1), S. 113–115.

– »Musik und Proletariat«, in: ders., *Gesammelte Schriften 1921–1935*, hrsg. von Tobias Faßhauer und Günter Mayer, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel, 2007 (Hanns Eisler Gesamtausgabe, Serie IX, Bd. 11), S. 153.

– »Die Kunst als Lehrmeisterin im Klassenkampf« [1932], in: ders., *Gesammelte Schriften 1921–1935,* hrsg. von Tobias Faßhauer und Günter Mayer, Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel, 2007 (Hanns Eisler Gesamtausgabe, Serie IX, Bd. 11), S. 123–132.

– *Reden und Aufsätze*, hrsg. von Winfried Höntsch, Leipzig: Reclam, 1961.

Elling, Elmar: Artikel »Performanz«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, hrsg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Basel: Schwabe Verlag, 1989, Sp. 1244–1249.

Elsner, Jürgen: *Zur vokalsolistischen Vortragsweise der Kampfmusik Hanns Eislers*, Diss., Berlin: Humboldt-Universität, 1964.

– »Arbeitersänger und schöpferischer Gestalter. Zum 75. Geburtstag Ernst Buschs«, in: *Musik und Gesellschaft* 25 (1975), S. 3–6.

Erdmann, Eduard: »Moderne Klaviermusik« [1920], in: *Begegnungen mit Eduard Erdmann*, hrsg. von Christof Bitter und Manfred Schlösser, Darmstadt: Agora, 1972, S. 229–235.

– »Beethoven und wir Jungen«, in: *Vossische Zeitung* vom 16. Dezember 1920.

– »Über das Klavier und über das Üben« [1937], in: *Begegnungen mit Eduard Erdmann*, hrsg. von Christof Bitter und Manfred Schlösser, Darmstadt: Agora, 1972, S. 244f.

Furtwängler, Wilhelm: *Aufzeichnungen 1924–1954*, hrsg. von Günter Birkner und Elisabeth Furtwängler, Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1980.

»Die Klassiker in der Musikkrise. Rede beim fünfzigjährigen Jubiläum der Berliner Philharmonie 1932«, in: *Berliner Philharmonisches Orchester. Bilder und Texte aus seiner Geschichte*, hrsg. von Klaus Schultz, Berlin, 1984, S. 18 bis 22.

– »Der Fall Hindemith«, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* vom 25. November 1934.

– »Über Bach und die Interpretation Alter Musik überhaupt« [1929], in: ders., *Aufzeichnungen 1927–1954*, hrsg. von Günter Birkner und Elisabeth Furtwängler, Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1980, S. 48–53.

Gärtner, Hans: »Der Weg zu den Schlaginstrumenten«, in: *Hohe Schule der Musik. Handbuch der gesamten Musikpraxis*, Bd. 4, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1938, S. 179–199.

Geitel, Klaus: »Die Philharmoniker«, in: *Berlin in Dur und Moll. Die Musiklandschaft der Stadt,* hrsg. von Felix Henseleit, Berlin: Axel Springer, 1970, S. 23–29.

Globokar, Vinko: »Vom Reagieren«, in: *Melos* 38 (1971), S. 59–62.

– »Man improvisiert … Bitte, improvisieren Sie! … Komm, laßt uns improvisieren!«, in: *Melos* 39 (1972), S. 84–87.

Goebbels, Joseph: »Aufruf!«, in: *Neues Musikblatt* 19 (1940), Nr. 57, S. 2.

Goebels, Franzpeter: »Gestalt und Gestaltung musikalischer Grafik«, in: *Melos* 39 (1972), S. 23–34.

Goldberg, RoseLee: »Performance – Art for All?«, in: *Art Journal* 40 (1980), S. 369–376.

– *Performance art, from futurism to the present*, New York: Thames & Hudson, ³2001 (World of Art).

Goldmann, Friedrich: »Gespräch mit Friedrich Goldmann«, in: *Forum: Musik in der DDR. Komponisten-Werkstatt,* hrsg. von Christa Müller, Berlin: Henschel, 1973 (Arbeitshefte der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Bd. 13), S. 77–86.

Grabs, Manfred: »Die Lehrer und ihre Schüler«, in: *Forum: Musik in der DDR,* hrsg. von Dietrich Brennecke und Mathias Hansen, Berlin: Henschel, 1972 (Arbeitshefte der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Bd. 9,1), S. 109–136.

Gronostay, Walter: »Die Gebrauchsmöglichkeiten der Schallplatte«, in: *Die Musik* 21 (1928/29), S. 437–440.

Gülke, Peter: »Die Verjährung der Meisterwerke. Überlegungen zu einer Theorie der musikalischen Interpretation« [1966], in: ders., *Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation*, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2006, S. 181–192.

– »Zum Verhältnis von Intention und Realisierung bei Beethoven« [1971], in: ders., *Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation*, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2006, S. 54–72.

– »Zu Toscaninis Interpretation des ersten Satzes von Beethovens V. Sinfonie« [1977], in: ders., *Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation*, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2006, S. 119–123.

Hamel, Fred, Herzfeld, Friedrich und Joachim, Heinz (Hrsg.): *Berliner Philharmonisches Orchester 1882–1942*, Berlin 1942.

Hansen, Mathias, »Friedrich Schenker: Kammerspiel II, ›Missa nigra‹«, in: *Musik und Gesellschaft* 29 (1979), S. 418–420.

Hering, Hans: »Der musikalische Vortrag«, in: *Die Musik* 32 (1939/40), S. 181–185.

Herrmann, Klaus: »Das Ende der Persönlichkeit. Über Bert Brecht«, in: *Die neue Bücherschau* 7 (1927), 5. Folge, 2. Schrift, S. 68ff.

Herzfeld, Friedrich: *Wilhelm Furtwängler. Weg und Wesen*, Leipzig: Goldmann, 1941.

Hindemith, Paul: *Briefe,* hrsg. von Diether Rexroth, Frankfurt a. M.: Fischer-Verlag, 1982.

– »Über die Viola d'amore«, Vortrag vom 20. Mai 1937, in: *Aufsätze, Vorträge, Reden*, hrsg. von Giselher Schubert, Mainz und Zürich: Schott und Atlantis, 1994, S. 125–130.

– *»Das private Logbuch«. Briefe an seine Frau Gertrud*, hrsg. von Friedericke Becker und Giselher Schubert, Mainz: Schott, 1995.

– »Vorwort« zu *Frau Musica* [1928], in: ders., *Sing- und Spielmusik I,* hrsg. von Gerd Sannemüller, Mainz: Schott, 2000 (Sämtliche Werke, Bd. 8,1), S. 111.

– »Über Musikkritik«, in: *Melos* 8 (1929), S. 106–108.

– »Forderungen an den Laien«, in: *Musik und Gesellschaft. Arbeitsblätter für soziale Musikpflege und Musikpolitik, 1930–1931,* hrsg. von Fritz Jöde und Hans Boettcher, Reprint, hrsg. von Dorothea Kolland, Berlin: deb das europäische Buch, 1978, S. 8–10.

Hoffmann, Winfried: »Fünfundzwanzig Jahre sozialistische Singebewegung«, in: *Forum: Musik in der DDR,* hrsg. von Dietrich Brennecke und Mathias Hansen, Berlin: Henschel, 1972 (Arbeitshefte der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Bd. 9,2), S. 62–69.

Hönig, Otto: »Vom Männerchorwesen« in: *Berliner Musikjahrbuch 1926*, hrsg. von Arnold Ebel, Berlin und Leipzig: Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, 1926, S. 25–34.

Horning, G.: Artikel »Performativ«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, hrsg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Basel: Schwabe Verlag, 1989, Sp. 253–255.

K.: »25 Jahre Akademie der Künste der DDR: Ereignisse und Ehrungen«, in: *Musik und Gesellschaft* 25 (1975), S. 374–375.

Kaden, Helma und Nestler, Ludwig (Hrsg.): *Dokumente des Verbrechens. Aus Akten des Dritten Reiches 1933–1945*, Bd. 1, Berlin: Dietz, 1993.

Kagel, Mauricio: »Über das instrumentale Theater«, Auszug, in: *Neue Musik. Kunst und gesellschaftskritische Beiträge* 3 (1961), o. S.

Karthaus, Werner: »Die musikalische Analyse«, in: *Die Musik* 21 (1928/29), S. 264–271.

Kempff, Wilhelm: »Die geistige und soziale Not des Musikers der Gegenwart« [1928], in: *»Ich bin kein Romantiker«. Der Pianist Wilhelm Kempff*

1895–1991, hrsg. von Werner Grünzweig, Hofheim am Taunus: Wolke, 2008, S. 19–24.

– »Mein erstes Frontkonzert«, in: *Die Musik* 32 (1939/40), S. 10–11.

Klemperer, Victor: *LTI. Notizbuch eines Philologen* [1947], Stuttgart: Reclam, [24]2010.

Knessl, Lothar: »Die große Freiheit im Käfig der Graphik«, in: *Melos* 27 (1960), S. 151–152.

Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin. Jahresbericht vom 1. Februar 1936 bis 31. März 1938, Berlin, 1938.

Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin. Jahresbericht vom 1. April 1938 bis 31. März 1941, Berlin, 1941.

Koslowsky, Friedrich (Hrsg.): *Deutschlands Köpfe über Deutschland Zukunft*, Berlin und Zürich: Eigenbrödler-Verlag, 1928.

Kroyer, Theodor: »Die Wiedererweckung des historischen Klangbildes in der musikalischen Denkmälerpraxis«, in: *Acta musicologica* 2 (1930), S. 61 bis 64.

Kubisch, Christina: »Experimental America. Neue musikalische Tendenzen in den USA«, in: *heute Kunst. Internationale Kunstzeitschrift* (1975), Nr. 12, S. 3–5 und Nr. 13, S. 16–18.

Lammel, Inge: »Traditionen des Arbeiterliedes«, in: *Forum: Musik in der DDR,* hrsg. von Dietrich Brennecke und Mathias Hansen, Berlin: Henschel, 1972 (Arbeitshefte der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Bd. 9,2), S. 53–61.

– »Die beiden Berliner ›Scherchen-Chöre‹. Zur Situation in der deutschen Arbeitersängerbewegung«, in: *Studien zur Berliner Musikgeschichte. Eine Bestandsaufnahme*, hrsg. von Horst Seeger und Wolfgang Goldhan, Berlin: Henschel, 1988, S. 9–58.

Landau, Anneliese: »Völker singen« [1933], Manuskript, Akademie der Künste (Berlin), Anneliese-Landau-Archiv Dokument Nr. 4.

– »Jüdische Musiker IV: Unsere Gegenwart«, für den 8. und 15. März. Jüdischer Kulturbund« [nach 1935], Akademie der Künste (Berlin), Anneliese-Landau-Archiv Dokument Nr. 527.

– »Vermittlung der Werke jüdischer Musiker‹, Zeitschriftenseite, Publ. Jüdischer Kulturbund« [vermutlich 1937], Akademie der Künste (Berlin), Anneliese-Landau-Archiv Dokument Nr. 474.

Lewinski, Wolf-Eberhard von: »Glanz und Untergang der Objektivität. Fragen der Wandlung interpretatorischen Denkens«, in: *Das Orchester* 23 (1975), S. 480f.

Logothesis, Anestis: »Kurze musikalische Spurenkunde – Eine Darstellung des Klanges«, in: *Melos* 37 (1970), S. 41.

Markowski, Liesel: »Musik und Kritik«, in: *Musik und Gesellschaft* 25 (1975), S. 584–593.

Meyer, Ernst Hermann: »Musikkultur in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft«, in: *Musik und Gesellschaft* 27 (1977), S. 392–402.

Müller, Hans-Peter: »Berlin. Ehrungen zum 75. Geburtstag von Ernst Busch«, in: *Musik und Gesellschaft* 25 (1975), S. 178f.

Oboussier, Robert: *Berliner Musik-Chronik 1930–1938. Ausgewählte Rezensionen und Essays,* Zürich: Atlantis, 1969.

Oehlschlägel, Reinhard: »Mit Tonbandgeige und Harmonizer. Der Musikperformance-Zyklus ›United States‹ von Laurie Anderson«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 144 (1983), S. 30f.

Otto, Alfred: »Die Betreuung der Künstler«, in: *Berliner Börsen-Zeitung* vom 23. August 1940.

Pachnicke, Bernd: »Entwicklung und Stagnation im kompositorischen Schaffen Friedrich Schenkers«, in: *Musik und Gesellschaft* 22 (1972), S. 395–400.

Panoff, Peter: »Wie haben Geiger früher die Geige gespielt?«, in: *Neues Musikblatt* 18 (1939), Nr. 46, S. 3.

Pauli, Hansjörg: *Für wen komponieren Sie eigentlich?*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1971.

Pfitzner, Hans: *Werk und Wiedergabe*, Augsburg: Filser, 1929.

– *Über musikalische Inspiration*, Berlin: Fürstner, 1940.

Programmheft zu den DDR-Musiktagen zum Konzert in der Kleinen Komödie Berlin vom 14. September 1974.

Rahn, Eckart: »Musik ohne Musik«, in: *Melos* 33 (1966), S. 148–151.

Reising, Vera: »25 Jahre Hochschule für Musik ›Hanns Eisler‹ Berlin«, in: *Musik und Gesellschaft* 25 (1975), S. 605–610.

Reznicek, E. M. von: »Die Weltgeltung der deutschen Kunstmusik«, in: *Die Musik* 33 (1940/41), S. 117–118.

Riemann, Hugo: *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung*, Hamburg: Rahter, 1884.

– *Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik*, 2 Bde., Leipzig: Seemann, 1895–1900.

Rohr, Hanns: *Die Musik im Geistesleben des deutschen Volkes,* Krakau: Burgverlag, 1940.

Roloff-Momin, Ulrich (Hrsg.): *»Andere machten Geschichte, ich machte Musik.« Kurt Sanderling, Die Lebensgeschichte des Dirigenten in Gesprächen und Dokumenten*, Berlin: Parthas Verlag, ²2012.

Rosen, Charles: »Freedom of Interpretation in Twentieth-century Music«, in: *Composition – Performance – Reception. Studies in the Creative Process in Music*, hrsg. von Wyndham Thomas, Aldershot u. a.: Ashgate, 1998, S. 66–73.

Rosenberg, Alfred: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltungskämpfe unserer Zeit*, München: Hoheneichen, 37/381934.

– »Alfred Rosenberg über unsere kulturelle Verpflichtung«, in: *Die Musik* 32 (1939/40), S. 109f.

Schaefer, Hansjürgen: »Aufgaben und Probleme der Musikkritik«, in: *Musik und Gesellschaft* 25 (1975), S. 585–593.

Schenker, Friedrich im Gespräch mit Müller, Gerhard: »Das Schlagwort von der Melodie«, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 19 (1977), S. 269 bis 271.

Schenker, Heinrich, »Der Tonwille«, 1. Jg./1. Heft, Flugblätter Verlag, 1922, S. 22–26.

Scherchen, Hermann: »Das Musikprogramm der ORAG im Winter 1928/29«, in: *Melos* 7 (1928), S. 605–608.

– *Lehrbuch des Dirigierens*, Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, 1929.

– »Grundsatzpapier zur Arbeitstagung in Straßburg, Berlin 13. April 1933«, Bl. 1–4, Akademie der Künste (Berlin), Hermann Scherchen-

Archiv, 17/74/640, Mappe 6; abgebildet in: *Hermann Scherchen 1891–1966. Ein Lesebuch* (Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin, 31. August – 19. Oktober 1986), hrsg. von Hansjörg Pauli und Dagmar Wünsche, Berlin: Edition Hentrich, 1986, S. 27–30.

Schering, Arnold: »Musik und Musikforschung«, in: *Acta Musicologica* 3 (1931), S. 97–99.

Schmid, Willi: »Zur Interpretation von Beethovens Streichquartetten«, in: *Melos* 7 (1928), S. 396–404.

Schnebel, Dieter: »Über experimentelle Musik und ihre Vermittlung. Kommunikative Musik«, in: *Melos / NZ Neue Zeitschrift für Musik* 42 bzw. 136 (1975), S. 461–466.

Schneider, Frank: *Das Streichquartettschaffen in der DDR von 1945 bis 1970*, Diss., Berlin: Humboldt-Universität, 1976.

– »Die Gruppe Neue Musik ›Hanns Eisler‹«, in: *Musik und Gesellschaft* 28 (1978), S. 422–425.

– *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern in der DDR*, Leipzig: Reclam, 1979.

– »Vom Reden und Schweigen. Über Neue Musik im Bannkreis real-sozialistischer Ästhetik«, in: *Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien und Graz: Universal Edition, 1994 (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 28), S. 92–102.

Schönberg, Arnold: »Zur Terminologie der Formenlehre« [5. Oktober 1923], Manuskript, Arnold Schönberg Center (Wien), ASC T34.36.

– »Instrumentation« [1. November 1923], Manuskript, Arnold Schönberg Center (Wien), ASC T35.23.

– »Zur Vortragslehre« (1923/24), »For a treatise in performance«, abgedr. in: *Arnold Schönberg, Style and Idea*, hg. v. Leonard Stein, London 1984, S. 319.

– »Rundfragen«, in: *Pult und Taktstock* 1 (1924), S. 8.

– »Der musikalische Gedanke; seine Darstellung und Durchführung. (I)« [6. Juli 1925], Manuskript, Arnold Schönberg Center (Wien), ASC T37.08.

– »Mechanische Musikinstrumente«, in: *Pult und Taktstock* 3 (1926), S. 71 bis 75.

– »Pathos« [7.–28. April 1928], Manuskript, Arnold Schönberg Center (Wien), ASC T01.05.

– »Zur Frage des modernen Kompositionsunterrichtes«, in: *Deutsche Tonkünstler-Zeitung* 27 (1929), S. 695f.

– Radiovortrag über seine Orchestervariationen op. 31 vom 22. März 1931, Radio Frankfurt; Aufnahme und Transkription online: http://www.schoenberg.at/index.php/de/?option=com_content&view=article&id=941:vr01 (letzter Aufruf: 01. Juni 2017)

– »Neue und veraltete Musik, Stil und Gedanke«, in: ders., *Stil und Gedanke,* Leipzig: Reclam, 1989, S. 84–98.

– »Der musikalische Gedanke; seine Darstellung und Durchführung« [5. Juni – Oktober 1936], Manuskript, Arnold Schönberg Center (Wien), ASC T65.03.

Schorn, Hans: »Zur Reaktivierung des Publikums«, in: *Die Musik* 15 (1923), S. 777–787.

Schramowski, Herbert: »Improvisation als aktuelle Aufgabe«, in: *Musik und Gesellschaft* 27 (1927), S. 521–525.

Schrenk, Oswald: *Berlin und die Musik. Zweihundert Jahre Musikleben einer Stadt, 1740–1940*, Berlin: Bote & Bock, 1940.

– »Berlin und sein Konservatorium«, in: *Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin. Jahresbericht vom 1. April 1938 bis 31. März 1941*, Berlin 1941, S. 8 bis 12.

Schubert, Lothar: »Musikerziehung an den allgemeinbildenden polytechnischen Oberschulen«, in: *Forum: Musik in der DDR,* hrsg. von Dietrich Brennecke und Mathias Hansen, Berlin: Henschel, 1972 (Arbeitshefte der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Bd. 9,1), S. 36–51.

Schünemann, Georg: »Gebrauchsmusik und Erziehung«, in: *Die Musik* 21 (1929), S. 434–436.

Seeger, Horst und Bökel, Ulrich (Hrsg.): *Musikstadt Berlin*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1974.

Shdanov, Andrej: *Über Kunst und Wissenschaft*, Berlin: Dietz, 1951.

Siegmund-Schultze, Walther: »Der Bitterfelder Weg und die Musik«, in: *Musik und Gesellschaft* 18 (1968), S. 651–655.

Spitta, Philipp: *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin: Paetel, 1892.

Stauder, Wilhelm: »Tanzmusik«, in: *Hohe Schule der Musik. Handbuch der gesamten Musikpraxis*, Bd. 4, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1938, S. 269–315.

Stein, Richard: »Vier Jahre Berliner Rundfunkmusik«, in: *Die Musik* 20 (1928), S. 565.

Stephan, Rudolf: »Sichtbare Musik« [1970], in: ders., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, hrsg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz u. a.: Schott, 1985, S. 300–308.

– »Über Paul Hindemith«, in: ders., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, hrsg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz u. a.: Schott, 1985, S. 249–257.

– »Der musikalische Gedanke bei Schönberg«, in: ders., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, hrsg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz u. a.: Schott, 1985, S. 129–137.

– »Zu Anton Bruckners 3. Sinfonie«, in: ders., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, hrsg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz u. a.: Schott, 1985, S. 70–79.

– »Bruckners *Romantische* Sinfonie«, aus: *Festschrift für Walter Wiora zum 30.12.1981*, in: ders., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, hrsg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz u. a.: Schott, 1985, S. 80–90.

Stresemann, Wolfgang: »›Den lieb ich, der Unmögliches begehrt‹ – Dank an Herbert von Karajan«, in: *Das Orchester* 23 (1975), S. 451f.

Strobel, Heinrich: *Paul Hindemith*, Mainz: Schott, 1928 (Melosbücherei, Bd. 3).

– »Neue Aufgaben der Kritik«, in: *Melos* 7 (1928), S. 18–20.

– »Neues Operntheater«, in: *Die Szene* (1930), H. 3, S. 73–75.

Strawinsky, Igor: *Musikalische Poetik* [frz., 1942], dt. Übersetzung durch Heinrich Strobel, Mainz: Schott, 1949.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: »Die Mechanisierung der Musik«, in: *Pult und Taktstock* 2 (1925), S. 1–8.

– »Stereophonie?«, in: *Pult und Taktstock* 2 (1925), S. 170–172.

– »Der Musikverbraucher«, in: *Die Musik* 21 (1929), S. 410–415.

– »Der Musik-Ingenieur« [1931], in: ders., *Die Musik eines halben Jahrhunderts. 1925–1975, Essay und Kritik*, München und Zürich: Piper & Co, S. 59–63.

– »Under the Swastika« [1933], in: *Hans Heinz Stuckenschmidt. Der Deutsche im Konzertsaal*, hrsg. von Werner Grünzweig und Christiane Niklew, Hofheim: Wolke, 2010 (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts, Bd. 10), S. 59–61.

– »Eingabe und Beweise an den Reichsverband deutscher Schriftsteller« [1934], in: *Hans Heinz Stuckenschmidt. Der Deutsche im Konzertsaal*, hrsg. von Werner Grünzweig und Christiane Niklew, Hofheim: Wolke, 2010 (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts, Bd. 10), S. 62–70.

– »Über Franz Schreker« [1938], in: *Hans Heinz Stuckenschmidt. Der Deutsche im Konzertsaal*, hrsg. von Werner Grünzweig und Christiane Niklew, Hofheim: Wolke, 2010 (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts, Bd. 10), S. 74.

– »Ästhetik des Schrecks«, in: *Die Neue Zeitung* vom 1. September 1947.

– »20 Jahre mit Karajan«, in: *Das Orchester* 23 (1975), S. 452.

Tiaden, Herbert: »Junge Klassizität«, in: *Die Musik* 15 (1923), S. 576–580.

Tittel, Claudia: »›Emergeny Solos‹ – Notstände in der Kunst«, in: *Musik-Texte*, H. 131 (2011), S. 64–70.

Unger, Heinz: »Der akustische Musiksaal«, in: *Die Musik* 2 (1902), Bd. 8, S. 83–98.

Voegelin, Erich: *Die politischen Religionen* [1938], München: Fink, ²1996.

Wanslow, W. W.: »Über die Widerspiegelung der Wirklichkeit in der Musik«, in: *Musik und Gesellschaft* 1 (1951), S. 1–16.

Warschauer, Frank: »Künstler und Techniker. Zur Eröffnung der Rundfunkversuchstelle an der Berliner Musikhochschule«, in: *Vossische Zeitung* vom 4. Mai 1928.

Wegner, R.: »50 Jahre Sprechmaschine«, in: Beilage des *Berliner Börsen-Couriers* vom 17. Februar 1928.

Weingartner, Felix: »Musikalische Begriffe und ihr Inhalt«, Manuskript, Universitätsbibliothek Basel, Nachlass Felix Weingartner, NL 90 : I 12.

Weiss, Paul: »Über Tonalitätssinn und Gesangsunterricht«, in: *Die Musik* 20 (1928), S. 794–806.

Weißmann, Adolf: *Die Musik in der Weltkrise*, Stuttgart und Berlin: Deutsche Verlagsanstalt, 1922.

– »Ein Wort zur neuen Musik«, in: *Berliner Musikjahrbuch 1926*, hrsg. von Arnold Ebel, Berlin und Leipzig: Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, 1926, S. 40f.

Witt, Berta: »Fünfzig Jahre Phono-Kunst«, in: *Allgemeine Musikzeitung* vom 23. März 1928, S. 23f.

Wundt, Wilhelm: *Philosophische Studien*, Leipzig: Engelmann, 1883ff.

II. Sekundärliteratur

100 Jahre Berliner Philharmonisches Orchester, Berlin 1982.

Allihn, Ingeborg: *Berlin: historische Stationen des Musiklebens*, Laaber: Laaber, 1991 (Musikstädte der Welt).

Aly, Götz: *Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2005.

– (Hrsg.): *Volkes Stimme. Skepsis und Führervertrauen im Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2006 (Die Zeit des Nationalsozialsmus).

Arbeitsgruppe Exilmusik Hamburg (Hrsg.): *Lebenswege von Musikerinnen im »Dritten Reich« und im Exil*, Hamburg: Bockel, 2000 (Musik im »Dritten Reich« und im Exil, Bd. 8).

Aster, Misha*: »Das Reichsorchester«. Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus*, München: Siedler, 2007.

Avgerinos, Gerassimos: *Das Berliner Philharmonische Orchester. 70 Jahre Schicksal einer GmbH. 1882–1952*, Berlin: Selbstverlag, 1972.

Bärsch, Claus-Ekkehard: *Die politische Religion des Nationalsozialismus. Die religiösen Dimensionen der NS-Ideologie in den Schriften von Dietrich Eckart, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg und Adolf Hitler*, München: Fink, 2002.

Bahr, Erhard: »Nazi Cultural Politics: Intentionalism vs. Functionalism«, in: *National Socialist Cultural Policy*, hrsg. von Glenn R. Cuomo, New York: Palgrave Macmillan, 1995, S. 5–37.

Bard, Christian-Albrecht und Meyer, Matthias (Hrsg.): *Rundfunk Sinfonieorchester Berlin 1923–1998. 75 Jahre*, Berlin: RSB, 1998.

Batz, Michael: *Der Rhythmus des Lebens. Zur Rolle der Musik im Werk Wilhelm Diltheys*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011 (Epistemata Philosophie, Bd. 497).

Bergmann, Christian: »Parteisprache und Parteidenken. Zum Sprachgebrauch des ZK der SED«, in: *Sprachgebrauch im Wandel. Anmerkungen zur Kommunikationskultur in der DDR vor und nach der Wende*, hrsg. von Gotthard Lerchner, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1992, S. 65–84.

Bergmeier, Horst J. P., Eisler, Ejal Jakob und Lotz, Rainer E. (Hrsg.): *Vorbei… Anthologie des jüdischen Musiklebens in Berlin 1933–1938 / Beyond recall. a record of Jewish musical life in Nazi Berlin 1933–1938*, 11 CDs, 1 DVD, 400-seitiges Booklet, Hambergen: Bear Family Records, 2001.

Betz, Albrecht: *Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet*, München: edition text + kritik, 1976.

Biermann, Wolf: »Ausbürgerung«, in: *Die Ausbürgerung. Anfang vom Ende der DDR*, hrsg. von Fritz Pleitgen, München: Ullstein, 2001, S. 25–74.

Borio, Gianmario und Gentili, Carlo (Hrsg.): *Storia dei concetti musicali*, Bd. 1: *Armonia, Tempo* und Bd. 2: *Espressione, Forma, Opera,* Rom: Carocci, 2007.

Borio, Gianmario (Hrsg.): *Storia dei concetti musicali*, Bd. 3: *Melodia, Stile, Suono,* Rom: Corocci, 2009.

Borris, Siegfried: *Hochschule für Musik Berlin*, Berlin: Stapp, 1964.

Breidbach, Olaf: *Goethes Metamorphosenlehre,* München: Fink, 2006.

Brennecke, Dietrich: *Das Lebenswerk Max Buttings*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1973.

Briner, Andres, Rexroth, Dieter und Schubert, Giselher (Hrsg.): *Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text*, Mainz: Schott, 1988.

Brüstle, Christa und Risi, Clemens: »Aufführungsanalyse und -interpretation. Positionen und Fragen der ›Performance Studies‹ aus musik- und theaterwissenschaftlicher Sicht«, in: *Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte*, hrsg. von Andreas Ballstaedt und Hans-Joachim Hin-

richsen, Schliengen: Edition Argus, 2008 (Kontext Musik. Publikationen der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, Bd. 1), S. 108–132.

Brüstle, Chirsta: *Konzert-Szenen. Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000*, Stuttgart: Steiner, 2013 (Beihefte zum Archiv der Musikwissenschaft, Bd. 73).

Bullmann, Franz: »Hindemiths Musizieren alter Musik und die Instrumenten-Sammlung der Berliner Musikhochschule«, in: *Paul Hindemith in Berlin. Essays und Dokumente*, hrsg v. dems., Wolfgang Rathert und Dietmar Schenk, Berlin: Hochschule der Künste, 1997 (Archiv der Hochschule der Künste, Bd. 2), S. 47–56.

Busse, Dietrich: »Begriffsgeschichte oder Diskursgeschichte? Zu theoretischen Grundlagen und Methodenfragen einer historisch-semantischen Epistemologie«, in: *Herausforderungen der Begriffsgeschichte*, hrsg. von Carsten Dutt, Heidelberg: Winter, 2003, S. 17–38.

– Artikel »Begriff«, in: *Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe – Disziplinen – Personen*, hrsg. von Peter J. Brenner und Helmut Reinalter, Wien u. a.: Böhlau, 2011, S. 31–40.

Butler, Judith: *Frames of War. When is Life Grievable?*, Londen u. a.: Verso, 2009.

Closel, Amaury du: *Erstickte Stimmen. ›Entartete Musik‹ im Dritten Reich* [frz., 2005], Wien u. a.: Böhlau, 2010.

Collins, Nicolas: »Ubiquitous Electronics. Technology and Live Performance 1966–1996«, in: *Improvisation – Performance – Szene*, hrsg. von Barbara Barthelmes und Johannes Fritsch, Mainz: Schott, 1997 (Veröffentlichungen des INMM Darmstadt, Bd. 37), S. 42–54.

Dahlhaus, Carl: »Zur Wirkungsgeschichte musikalischer Werke«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 134 (1973), S. 215f.

– »Musikalische Moderne und Neue Musik«, in: *Melos / NZ Neue Zeitschrift für Musik* 43 bzw. 137 (1976), S. 90.

– »Musikalischer Funktionalismus« [1977], in: ders., *20. Jahrhundert,* hrsg. von Hermann Danuser, Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 2005 (Gesammelte Schriften, Bd. 8), S. 78–93.

– »Zur Wirkungsgeschichte von Beethovens Symphonien« [1988], in: ders., *19. Jahrhundert III,* hrsg. von Hermann Danuser, Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 2003 (Gesammelte Schriften, Bd. 6), S. 361–374.

– »Textgeschichte und Rezeptionsgeschichte« [1991], in: ders., *Allgemeine Theorie der Musik I,* hrsg. von Hermann Danuser, Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 2000 (Gesammelte Schriften, Bd. 1), S. 331–339.

Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber, 1984, (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7).

– »Espressivo‹, Vortragsbezeichnung und Ausdrucksästhetik in der Musik des 19. Jahrhunderts und frühen 20. Jahrhunderts«, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 14./15. September 1985, S. 67–68.

– »Zur Kritik der musikalischen Postmoderne«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 149 (1988), S. 4–9.

– »Zur Interdependenz von Interpretation und Rezeption in der Musik«, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. von dems. u. Friedhelm Krummacher, Laaber: Laaber, 1990 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater, Bd. 3), S. 165–178.

– (Hrsg.): *Musikalische Interpretation*, Laaber: Laaber, 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11).

– »Hermeneutik und praktische Interpretation«, in: *Hermeneutik im musikwissenschaftlichen Kontext*, hrsg. von Wolfgang Gratzer und Siegfried Mauser, Laaber: Laaber, 1995 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik, Bd. 4), S. 45–53.

– Artikel »Interpretation«, in: *MGG²*, Sachteil, Bd. 4 (1996), Sp. 1053–1069.

– »Abschied vom Espressivo? Zu Paul Hindemiths Vortragsstil in den zwanziger Jahren«, in: *Über Hindemith. Aufsätze zu Werk, Ästhetik und Interpretation*, hrsg. von Susanne Schall und Luitgard Schader, Mainz u. a.: Schott, 1996, S. 106–120.

– Artikel »Neue Musik«, in: *MGG²*, Sachteil, Bd. 7 (1997), Sp. 75–122.

– Artikel »Vortrag«, in: *MGG²*, Sachteil, Bd. 9 (1998), Sp. 1817–1836.

– »Heil'ge deutsche Kunst‹? Über den Zusammenhang von Nationalidee und Kunstreligion«, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hrsg. von dems. und Herfried Münkler, Schliengen: Edition Argus 2001, S. 222–241.

– »Zur Haut ›zurückkehren‹. Zu Theodor W. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion«, in: *Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte*, hrsg. von Andreas Ballstaedt und Hans-Joachim Hinrichsen,

Schliengen: Edition Argus 2008 (Kontext Musik. Publikationen der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, Bd. 1), S. 133–151.

– »Exekution – Interpretation – Performance. Zu einem begriffsgeschichtlichen Konflikt«, in: *Il saggiatore musicale. Rivista semestrale di musicologia* 16 (2009), S. 103–122, auch in: ders., *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, Bd. 1, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, S. 530–548.

Groot, Michaela de: *Wortsemantische Divergenz und Konvergenz im Sprachgebrauch. Vergleichende Untersuchung zur DDR-/BRD-Inhaltsspezifik vor und während des Umschwungs in der DDR*, Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 1992 (Deutsche Sprache und Literatur).

Dibelius, Ulrich und Schneider, Frank (Hrsg.): *Neue Musik im geteilten Deutschland*, 4 Bde., Berlin: Henschel, 1993–1999.

Dieckmann, Walther: *Politische Sprache, politische Kommunikation. Vorträge, Aufsätze, Entwürfe*, Heidelberg: Winter, 1981.

Dümling, Albrecht und Girth, Peter (Hrsg.): *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf: Der kleine Verlag (dkv), ^{3}1993.

Dümling, Albrecht: »Norm und Diskriminierung: Die Reichsmusiktage 1938 in Düsseldorf und die Ausstellung ›Entartete Musik‹«, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, hrsg. von der Stiftung Schloss Neuhardenberg in Verbindung mit der Cité de la musique, Berlin: Nicolai, 2006, S. 105–111.

Eberle, Gottfried: *200 Jahre Sing-Akademie zu Berlin. »Ein Kunstverein für die heilige Musik«*, Berlin: Nicolai, 1991.

Eberle, Gottfried und Rautenberg, Michael (Hrsg.): *Die Sing-Akademie zu Berlin und ihre Direktoren*, Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 1998.

Elftmann, Heike: *Georg Schünemann. Musiker, Pädagoge, Wissenschaftler und Organisator, eine Situationsbeschreibung des Berliner Musiklebens*, Potsdam: Studio, 1996 (Berliner Musik Studien, Bd. 19).

Ficarella, Anna: »Busonis Rückkehr nach Berlin im Zeichen der Jungen Klassizität: ›Verkleidung‹ einer Idee«, in: *Busoni in Berlin. Facetten eines kosmopolitischen Komponisten*, hrsg. von Hyesu Shin und Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner, 2004, S. 177–192.

Fink, Hermann, Fijas, Liane und Schons, Danielle: *Anglizismen in der Sprache der Neuen Bundesländer*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1979 (Freiberger Beiträge zum Einfluß der angloamerikanischen Sprache und Kultur auf Europa, Bd. 4).

Fischer-Hupe, Kristine: *»Victor Klemperers LTI. Notizbuch eines Philologen«. Ein Kommentar*, Hildesheim: Georg Olms, 2001.

Geck, Martin und Schleuning, Peter: *»Geschrieben auf Bonarparte«. Beethovens »Eroica«: Revolution, Reaktion, Rezeption*, Hamburg: Rowohlt, 1989.

Geitel, Klaus (Hrsg.): *Große deutsche Dirigenten. 100 Jahre Berliner Philharmoniker*, Berlin: Severin und Siedler, 1981.

Gentile, Emilio, Burleigh, Michael und Mallett, Robert: *Totalitarian Movements and Political Religions*, Milton Park u. a.: Taylor & Francis, 2000–2010, seit 2011 *Politics, Religion & Ideology*.

Gentile, Emilio: *Political Religion: A Concept and its Critics*, Rom: Bari, 2001.

Giese, Detlef: *»Espressivo« versus »(Neue) Sachlichkeit«. Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*, Berlin: dissertation.de, 2006.

Gleiss, Marita (Hrsg.): *Geschlossene Vorstellung. Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933–41*, Berlin: Edition Hentrich, 1992 (Reihe Deutsche Vergangenheit, Bd. 60).

Gojowy, Detlef: *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber: Laaber, 1980.

Goldschmidt, Georges-Arthur: »Nazi-›Kultur‹, Todeskultur«, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, hrsg. von der Stiftung Schloss Neuhardenberg in Verbindung mit der Cité de la musique, Berlin: Nicolai, 2006, S. 21–26.

Gottschewski, Hermann: *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber: Laaber, 1996.

Grabner-Haider, Anton und Strasser, Peter: *Hitlers mythische Religion. Theologische Denklinien und NS-Ideologie*, Wien u. a.: Böhlau, 2007.

Graf, Rüdiger: *Die Zukunft der Weimarer Republik. Krisen und Zukunftsaneignungen in Deutschland 1918–1933*, München: Oldenbourg, 2008 (Ordnungssysteme. Studien zur Ideengeschichte der Neuzeit, Bd. 24).

Grosch, Nils: »Kurt Weill, die ›Novembergruppe‹ und die Probleme einer musikalischen Avantgarde in der Weimarer Republik«, in: *Kurt Weill. Die frühen Werke 1916–1928*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rai-

ner Riehn, München: edition text + kritik, 1998 (Musik-Konzepte, Bd. 101/102), S. 65–83.

– *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, Stuttgart und Weimar: Metzler, 1999.

Grünzweig, Werner (Hrsg.): *»Ich bin kein Romantiker«. Der Pianist Wilhelm Kempff, 1895–1991. Dokumente zu Leben und Werk*, Hofheim: Wolke, 2008.

Gülke, Peter: »Könner, Macher, Sphinx und Showstar: Herbert von Karajan«, in: ders., *Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation*, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2006, S. 167–173.

Gumbrecht, Hans Ulrich: *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.

Gutknecht, Dieter: »Paul Hindemith und die Alte Musik«, in: *Paul Hindemith – Komponist zwischen Tradition und Avantgarde,* hrsg. von Norbert Bolin, Mainz: Schott, 1999 (Kölner Schriften zur neuen Musik, Bd. 7), S. 102–114.

Haffner, Herbert: *Die Berliner Philharmoniker. Eine Biografie*, Mainz: Schott, 2007.

Hein, Hartmut: *Musik-Interpretation als »Tour de Force«. Positionen von Adorno bis zur Historischen Aufführungspraxis*, Wien u. a.: Universal Edition, 2014 (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 56).

Heister, Hanns-Werner: Artikel »Virtuose«, in: *MGG²*, Sachteil, Bd. 9 (1998), Sp. 1722–1732.

Hellmann, Manfred: *Das einigende Band. Beiträge zum sprachlichen Ost-West-Problem im geteilten und im wiedervereinigten Deutschland*, Tübingen: Narr, 2008 (Studien zur Deutschen Sprache. Forschungen des Instituts für deutsche Sprache, Bd. 43).

Hermann, Siegfried, Kahle, Wolf und Kniestedt, Joachim: *Der deutsche Rundfunk. Faszination einer technischen Entwicklung*, Heidelberg: R. v. Decker's, 1994.

Hunt, John (Hrsg.): *The Furtwängler sound. Discography with concert register*, 6th edition, London: Selbstverlag, 1999.

Jungmann, Irmgard: *Kalter Krieg in der Musik. Eine Geschichte deutsch-deutscher Musikideologien*, Köln u. a.: Böhlau, 2011 (KlangZeiten, Bd. 9).

Kapp, Reinhard: »Folgen der Emigration, Vorraussetzungen der Remigration – aufführungsgeschichtlich betrachtet«, in: *Man kehrt nie zurück man geht immer nur fort. Remigration und Musikkultur,* hrsg. von Maren Köster und Dörte Schmidt, München: edition text + kritik, 2005, S. 174–231.

– »Zur Geschichte des musikalischen Ausdrucks«, in: *Beiträge zur Interpretationsästhetik und zur Hermeneutik-Diskussion*, hrsg. von Claus Bockmaier, Laaber: Laaber, 2009, S. 143–179.

Kater, Michael H.: *Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus*, München: dtv, 1998.

– *Die missbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*, München: Europa Verlag, 1998.

Kesting, Jürgen: »Im Museum der Technik oder: Die Erfindung der Allgegenwärtigkeit«, in: *Philharmonisches Museum. Programme mit Aufnahmen 1913 bis 1982*, hrsg. von Peter Girth und Klaus Schultz, Berlin: BPO, 1982, S. 7–20.

Kohlmann-Viand, Doris Heidi: *NS-Pressepolitik im Zweiten Weltkrieg. Die »vertraulichen Informationen« als Mittel der Presselenkung*, München: Saur, 1991 (Kommunikation und Politik, Bd. 23).

Koselleck, Reinhart: »Richtlinien für das ›Lexikon politisch-sozialer Begriffe der Neuzeit‹«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 11 (1967), S. 81–89.

– »Einleitung«, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1, hrsg. von dems. u. a., Stuttgart: Klett-Cotta, 1972, S. XIII–XXVII.

Kundler, Herbert: *RIAS Berlin. Eine Radio-Station in einer geteilten Stadt*, Berlin: Dietrich Reimer, 1994.

Lehnert, Martin: *Der angloamerikanische Einfluß auf die deutsche Sprache in der DDR*, Berlin: Akademie-Verlag, 1986.

Lerg, Winfried B.: *Die Entstehung des Rundfunks in Deutschland. Herkunft und Entwicklung eines publizistischen Mittels*, Frankfurt a. M.: Knecht, [2]1970 (Beiträge zur Geschichte des deutschen Rundfunks, Bd. 1).

Lessing, Hans-Ulrich: *Wilhelm Dilthey. Eine Einführung*, Köln u. a.: Böhlau, 2011.

Lorenz, Till H.: *Von der »jüdischen Renaissance« ins Exil. Der Lebensweg Anneliese Landaus bis 1939 und ihr Begriff einer »jüdischen Musik«*, Neumünster: Bockel, 2009 (Musik im »Dritten Reich« und im Exil, Bd. 14).

Lovisa, Fabian R.: *Musikkritik im Nationalsozialismus. Die Rolle deutschsprachiger Musikzeitschriften 1920–1945*, Laaber: Laaber, 1993 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 22).

Marx, Karl: »Thesen über Feuerbach« [Fassung 1888]; in: *Die deutsche Ideologie, Thesen über Feuerbach,* hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin 1959 (Marx-Engels-Werke, Bd. 3), S. 533 bis 535.

Meuschel, Sigrid: *Legitimation und Parteiherrschaft. Zum Paradox von Stabilität und Revolution in der DDR 1945–1989*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992.

Meyer-Denkmann, Gertrud: »Performance Art von Frauen – eine feministische Kunst?«, in: *Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin*, hrsg. von Freia Hoffmann und Eva Rieger, Kassel: Furore, 1992 (Schriftenreihe des Internationalen Arbeitskreises Frau und Musik, Bd. 2), S. 159–172.

Michels, Eckhard: »Die deutschen Kulturinstitute im besetzten Europa«, in: *Kultur – Propaganda – Öffentlichkeit. Intentionen deutscher Besatzungspolitik und Reaktionen auf die Okkupation*, hrsg. von Wolfgang Benz, Gerhard Otto und Anabella Weismann, Berlin: Metropol-Verlag, 1998 (Nationalsozialistische Besatzungspolitik in Europa, Bd. 5), S. 11–33.

Müller, Ernst und Schmieder, Falko: *Begriffsgeschichte und historische Semantik. Ein kritisches Kompendium*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2016.

Müller-Schöll, Nikolaus: »Einleitung«, in: *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*, hrsg. von dems., Bielefeld: transcript, 2003, S. 9–17.

Müller-Wieland, Kurt: »Erinnerungen an die dreißiger Jahre«, in: *Das Julius-Stern-Institut. Gegenwart und Geschichte. Festschrift zum 155. Jahrestag der Gründung*, hrsg. von Dietmar Schenk, Berlin: Universität der Künste, 2005 (Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste, Bd. 10), S. 61.

Muck, Peter: *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester. Darstellung in Dokumenten*, 3 Bde., Tutzing: Hans Schneider, 1982.

Noeske, Nina: »Autorität und Differenz – Musikalische Dekonstruktion in der DDR«, in: *Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates*, hrsg. von Matthias Tischer, Berlin: Ernst Kuhn, 2005, S. 93–104.

– »Ein Streifzug durch die Akademie-Diskurse der 70er und 80er Jahre«, in: *Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen*

Staates, hrsg. von Matthias Tischer, Berlin: Ernst Kuhn, 2005, S. 127 bis 151.

– *Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR*, Köln u. a.: Böhlau, 2007.

Pappert, Steffen: *Politische Sprachspiele in der DDR. Kommunikative Entdifferenzierungsprozesse und ihre Auswirkungen auf den öffentlichen Sprachgebrauch*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 2003 (Leipziger Arbeiten zur Sprach- und Kommunikationsgeschichte, Bd. 11).

Pauli, Hansjörg: *Hermann Scherchen. 1891–1966*, Zürich: Kommissionsverlag Hug & Co., 1993.

Potter, Pamela: »The Nazi ›Seizure‹ of Berlin Philharmonic, or the Decline of a Bourgeois Musical Institution«, in: *National Socialist Cultural Policy*, hrsg. von R. Cuomo, New York: Palgrave Macmillan, 1995, S. 39–66.

Putnam, Hilary: *Repräsentation und Realität: Sprachliche Arbeitsteilung* [engl., 1988], Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991; auch in: *Sprachwissenschaft. Ein Reader*, hrsg. von Ludger Hoffmann, Berlin: de Gruyter, 1996, S. 708 bis 713.

Bachem, Rolf: Artikel »Interpretation«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 4, hrsg. von Gerd Ueding, Tübingen: Max Niemeyer, 1998, Sp. 495–515.

Rathert, Wolfgang und Schenk, Dietmar (Hrsg.): *Pianisten in Berlin. Klavierspiel seit dem 19. Jahrhundert*, Berlin: Hochschule der Künste, 1999 (Archiv der Hochschule der Künste, Bd. 3).

Rathert, Wolfgang und Schenk, Dietmar (Hrsg.): *Carl Flesch und Max Rostal. Aspekte der Berliner Streichertradition. Max Rostal Wettbewerb 2002*, Berlin: Universität der Künste, 2002 (Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste, Bd. 4).

Rebstock, Matthias: *Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1956 und 1965*, Hofheim: Wolke, 2007 (sinefonia, Bd. 6).

Reichardt, Rolf: »Einleitung«, in: *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680–1820*, hrsg. von dems. und Eberhard Schmitt, H. 1/2, München: Oldenbourg, 1985, S. 39–146.

Reiher, Ruth und Baumann, Antje: »DDR-Deutsch – Wendedeutsch – Westdeutsch als Gesamtdeutsch. Der Wandel des Sprachgebrauchs in

den neuen Bundesländern«, in: *German as a Foreign Language* 5 (2004), H. 2, S. 1–14.

Riethmüller, Albrecht: *Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik*, Wiesbaden: Steiner, 1976 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 15).

– »A Clockwork Brown. Musiker in den Institutionen des ›Dritten Reichs‹«, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, hrsg. von der Stiftung Schloss Neuhardenberg in Verbindung mit der Cité de la musique, Berlin: Nicolai, 2006, S. 93–104.

Rodewald, Heidrun: »Claudio Arrau und seine Berliner Jahre«, in: *Pianisten in Berlin. Klavierspiel seit dem 19. Jahrhundert*, hrsg. von Wolfgang Rathert und Dietmar Schenk, Berlin: Hochschule der Künste, 1999 (Archiv der Hochschule der Künste, Bd. 3), S. 23–31.

Ruppert, Wolfang: »Nationalsozialistische Kulturpolitik«, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, hrsg. von der Stiftung Schloss Neuhardenberg in Verbindung mit der Cité de la musique, Berlin: Nicolai, 2006, S. 87–92.

Sauer, Wolfgang Werner: *Der Sprachgebrauch von Nationalsozialisten vor 1933*, Hamburg: Buske, 1978 (Hamburger philologische Studien, Bd. 47).

Schenk, Dietmar: *Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik, 1869–1932/33*, Stuttgart: Steiner, 2004 (Beiträge zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte, Bd. 8).

Schiller, Sabine: »Zu Walter Benjamins Rundfunkarbeiten«, in: *Literatur und Rundfunk 1923–33*, hrsg. von Gerhard Haym, Hildesheim: Gerstenberg, 1975, S. 309–317.

Schmitz-Berning, Cornelia: *Vokabular des Nationalsozialismus*, Berlin und New York: de Gruyter, 2000.

Schonthal, Ruth: »Erinnerungen an die dreißiger Jahre«, in: *Das Julius-Stern-Institut. Gegenwart und Geschichte. Festschrift zum 155. Jahrestag der Gründung*, hrsg. von Dietmar Schenk, Berlin: Universität der Künste, 2005 (Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste, Bd. 10), S. 57–60.

Schreiber, Jürgen: *Politische Religion. Geschichtswissenschaftliche Perspektiven und Kritik eines interdisziplinären Konzepts zur Erforschung des Nationalsozialismus*, Marburg: Tectum, 2009.

Schwartz, Manuela: »Musikpolitik in den von Nazi-Deutschland besetzten Gebieten«, in: *Das »Dritte Reich« und die Musik*, hrsg. von der Stiftung Schloss Neuhardenberg in Verbindung mit der Cité de la musique, Berlin: Nicolai, 2006, S. 119–127.

Seel, Martin: »Ereignis. Eine kleine Phänomenologie«, in: *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung*, hrsg. von Nikolaus Müller-Schöll, Bielefeld: Transcript, 2003, S. 37–47.

Seidel, Eugen und Seidel-Slotty, Ingeborg: *Sprachwandel im Dritten Reich. Eine kritische Untersuchung faschistischer Einflüsse*, Leipzig: Sprache und Literatur, 1961.

Shin, Hyesu: *Kurt Weill, Berlin und die zwanziger Jahre. Sinnlichkeit und Vergnügen in der Musik*, Sinzig: Studio, 2002 (Berliner Musik Studien, Bd. 23).

– »Verwandlung einer Idee: Busonis absolute Musik bei Kurt Weill«, in: *Busoni in Berlin. Facetten eines kosmopolitischen Komponisten*, hrsg. von ders. und Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner, 2004, S. 231–242.

Sichardt, Martina: »Transparenz und Ausdruck. Arnold Schönbergs Ideal der musikalischen Reproduktion«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schul*e, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien: Böhlau, 2002, S. 31–44.

Spaltenstein, Laure: *Berlin 1830, Wien 1870, München 1910. Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 19. Jahrhundert*, Mainz: Schott, 2017.

Sporn, Christiane: *Musik unter politischen Vorzeichen. Parteiherrschaft und Instrumentalmusik in der DDR seit dem Mauerbau. Werk- und Kontextanalysen*, Saarbrücken: Pfau, 2007.

Stöck, Katrin: *Musiktheater in der DDR. Szenische Kammermusik und Kammeroper der 1970er und 1980er Jahre*, Köln u. a.: Böhlau, 2013.

Stötzel, Georg und Wengeler, Martin: *Kontroverse Begriffe. Geschichte des öffentlichen Sprachgebrauchs in der Bundesrepublik Deutschland*, Berlin und New York: de Gruyter, 1995 (Sprache, Politik, Öffentlichkeit, Bd. 4).

Stötzel, Georg: *Eine kommunikationsgeschichtliche Analyse zur Sprache in der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn: Zeitungs-Verlag, 1996.

Strasdas, Doreen: »Nachrichten und Ritualität. Eine Untersuchung anhand der DDR-Tageszeitung Neues Deutschland«, in: *Ritualität in der Kommunikation der DDR*, hrsg. von Ulla Fix, Frankfurt a. M.: Lang 1998 (Leip-

ziger Arbeiten zur Sprach- und Kommunikationsgeschichte, Bd. 6), S. 369–398.

Strube, W.: Artikel »Gestalt« in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, hrsg. von Joachim Ritter, Basel und Stuttgart: Schwabe Verlag, 1974, Sp. 540–547.

Tilgner, Wolfgang: *Volksnomostheologie und Schöpfungsglaube*, Göttingen: Vandenhoeck, 1966 (Arbeiten zur Geschichte des Kirchenkampfes, Bd. 16).

Traber, Habakuk: *Stimmen der Großstadt. Chöre zwischen Kunst, Geselligkeit und Politik*, Berlin: Parthas, 2001.

– *25 Jahre Philharmonischer Chor Berlin. Aufbruch als Devise. Zur Geschichte des Philharmonischen Chors Berlin*, Berlin: vbb, 2010.

Trümpi, Fritz: *Politisierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus*, Wien u. a.: Böhlau, 2011.

Variationen mit Orchester. 125 Jahre Berliner Philharmoniker, hrsg. von der Stiftung Berliner Philharmoniker, Berlin: Henschel, 2007.

Voigts, Manfred (Hrsg.): *100 Texte zu Brecht. Materialien aus der Weimarer Republik*, München: Fink, 1980.

Vondung, Klaus: *Deutsche Wege zur Erlösung. Formen des Religiösen im Nationalsozialismus*, München und Paderborn: Fink, 2013.

Watzin, Klaus: *Politiker im Spiegel-Gespräch. Ein Beitrag zur Entwicklung der politischen Sprache in der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1998 (Regensburger Beitrage zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 67).

Weissweiler, Eva: *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*, Köln: Dittrich, 1999.

Wellmer, Albrecht: *Versuch über Musik als Sprache*, München: Carl Hanser, 2009.

Register

Abendroth, Walter 103–107, 109f., 128, 168f., 171, 175
Abert, Hermann 50f., 83
Abussi, Antonio 143
Adorno, Theodor W. 16, 18, 24, 45, 70–72, 86f., 93–102, 106, 118f., 257, 294, 296, 304
Ahlgrimm, Hans 162
Konzert für Trompete und kleines Orchester 162
Amar, Licco 78, 80
Anderson, Beth 287
Anderson, Laurie 288f., 291
United States 288
Ansorge, Conrad 42n.
Arditti, Irvine 206
Aron, Willi 135
Arrau, Claudio 125, 173
Austin, John L. 285f.
Avgerinos 131n.
Bab, Julius 190
Bach, Johann Sebastian 71n., 78, 85n., 139n., 149, 158n., 159, 163n., 165, 166n., 172, 182f., 217n., 235n.
Brandenburgisches Konzert Nr. 5 BWV 1050 166n.
Die Kunst der Fuge BWV 1080 182
Messe h-Moll BWV 232 183n.
Partita für Violine solo d-Moll BWV 1004, darin Nr. 5 Chaconne 149, 165
Partita Nr. 5 G-Dur BWV 829 172n.
Passacaglia c-Moll BWV 582 149
Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 140 139n.
Weihnachts-Oratorium BWV 248 159
Backhaus, Wilhelm 146n.
Bacon, Francis 61
Bahr, Erhard 134n.
Band, Lothar 111n.
Barbazanges, Henri 276
Basche, Peter 275
Batz, Michael 63n.
Becher, Johannes R. 51f.
Beck, Joachim 48, 50f., 54, 99
Beeser, Franz von 42n.
Beethoven, Ludwig van 39, 41n., 42, 50, 51n., 71n., 77, 95n., 101n., 129n., 140n., 146n., 150, 154n., 163n., 167f., 172n., 173n., 176, 183n., 190n., 216n., 219, 241n.
Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73 146n.
Klaviersonate cis-Moll op. 27 Nr. 2 42n.
Missa solemnis op. 123 183n.
Ouvertüre *Leonore III* 150, 176
Symphonie Nr. 1 C-Dur op. 21 150

Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 *Eroica* 220
Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67 41n., 140n., 150, 176, 219
Symphonie Nr. 7 A-Dur op. 92 172n., 241n.
Symphonie Nr. 9 d-Moll op. 125 216n.
»Tripelkonzert« op. 56 154n.
Bekker, Paul 23, 32, 37, 44, 55, 68, 92f., 96, 118, 294, 296, 304
Bell, Adler 41n.
Benjamin, Walter 103n., 107n., 108–110
Bennecke, Hildegard 154n.
Berg, Alban 39, 40n., 188, 239n.
Lyrische Suite 239n.
Drei Orchesterstücke op. 6 239
Streichquartett op. 3 40n.
Berger, Karl 268
Bergmann, Christian 218n.
Berlioz, Hector 41n.
Le Carnaval romain op. 9 41n.
Béroff, Michel 238
Besseler, Heinrich 11
Best, Walter 26n.
Biermann, Wolf 205, 231
Birchner, Egon 158
Blum, Ebhard 259
Blume, Friedrich 181f., 297
Bode, Hans 162
Bohle, Walter 162
Böhm, Karl 128, 142n., 146n., 147n., 171, 172n., 298
Böhringer, Hannes 285, 289f.
Borris, Siegfried 236
Bose, Hans-Jürgen von 243
Boulez, Pierre 203n., 206, 240–242, 245, 247, 276n.
Figures – Doubles – Prismes 241
Klaviersonate Nr. 1 276n.
Klaviersonate Nr. 2 241
Brahms, Johannes 42, 48, 129n., 148, 167, 171, 174n.
Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68 171n.
Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73 48, 174n.
Brandis, Thomas 206
Brandt, Willi 28, 201, 208
Brecht, Bertolt 52, 81, 109, 124n., 220, 226f., 232, 245
Bredemeyer, Reiner 204n., 250, 266, 271f., 275
Cembalokonzert als Oboenkonzert 250
Di As (+-) 275
Kontakte suchen 271, 275
Kon-zerr-ti-no 266
(Oboe)² auch accompagniert 275
Serenade 3 (für H.E.) 204n.
Brockhaus, Heinz Alfred 229–232
Brown, Trisha 290n.
Bruch, Max 129n., 165
Violinkonzert Nr. 1 g-Moll op. 26 165
Bruckner, Anton 48, 50, 129n., 146n., 148, 173
Symphonie Nr. 3 d-Moll 48n.
Symphonie Nr. 4 Es-Dur 48n., 146n.
Symphonie Nr. 9 d-Moll 173
Brückner, Hans 129n.
Brusse, Mark 259, 260n., 283, 302
Brüstle, Christa 277, 282n.
Burde, Wolfgang 238–242, 244, 259, 273, 276, 283

Burkard, Heinrich 40n.
Busch, Ernst 224–227
Busoni, Ferruccio 22, 39n., 55, 57n., 67n., 68f., 71f., 74, 82, 87, 294
Busse, Dietrich 25, 207
Bussotti, Sylvano 260
Pièces de Chair 260f.
Butler, Judith 19n.
Butting, Max 23, 38, 43f., 111
Buxtehude, Dieterich 158n.
Cage, John 205n., 206, 253, 256n., 259f., 264, 267n., 273n., 282f., 289f., 302
4'33" 259, 283, 302
Atlas Eclipticalis 264
Concerto for Piano and Orchestra 205n., 253
Radio Music 259n.
Theatre Piece 259n., 264, 289
Variations 259, 264, 282, 302n.
Water Music 259
Cahn-Speyer, Rudolf 84f., 87, 89n.
Cardew, Cornelius 249, 255n., 275
Solo with accompaniment 249
Carnell, Boris 276
Castillo, Otto René 239
Chopin, Frédéric 239n.
Études op. 10 239n.
Chrysander, Friedrich 85
Cilenšek, Johann 250n.
Collins, Nicolas 297
Cone, Edward T. 284
Dahlhaus, Carl 16, 33, 55, 75n., 80n., 82n., 238, 240, 243, 254, 256f., 261n., 278, 301
Danuser, Hermann 11f., 15, 20f., 66n., 80n., 82, 86, 87n., 95n., 103n., 117n., 118, 184n., 243n., 248, 257n., 263, 264n., 281n., 284, 289, 296, 301n.
Debussy, Claude 65
Dessau, Paul 29, 113, 202, 251, 271
Orpheus (Hörspiel) 113
Dibelius, Ulrich 213
Dilthey, Wilhelm 62f., 91
Dittrich, Paul-Heinz 30, 203n., 247, 267, 271f., 274
Action – Reaction 203n., 247, 267
Kammermusik I 274
Kammermusik V 271
Streichquartett Nr. 1 272
Dufay, Guillaume 83
Dunsby, Jonathan 20
Dvořák, Antonín 168
Ebel, Arnold 38
Eberle, Gottfried 269, 275
Edison, Thomas 112
Eggebrecht, Hans Heinrich 12
Ehlers, Alice 84
Einstein, Alfred 62, 74
Eisler, Hanns 29f., 52f., 56, 59, 202, 220f., 225–227, 231f., 245, 251, 262n., 274, 280, 300
Eisler, Rudolf 44
El-Hefny, Ratibah 266
Elsner, Jürgen 224–229
Erdmann, Eduard 65f., 77, 117
Faragó, György 163n.
Ferrara, Franco 173n.
Ferrari, Luc 207n.
Ballett auf einer Bastmatte 207n.
Fischer-Hupe, Kristine 133n.
Fischer-Lichte, Erika 287n.
Flesch, Carl 39n., 125
Forster, Karl 158f.

Frank, Hans-Peter 221n.
Frank, Maurits 84
Frickhöffer, Otto 130
Fricsay, Ferenc 206
Fried, Oskar 41n.
Friedrich, Lothar 216n.
Fritzsche, Gustav 141
Froelich, Carl 27n.
Fuchs, Limpe 275
Fuchs, Paul 275
Furtwängler, Elisabeth 44
Furtwängler, Wilhelm 13, 24, 38f., 44, 48–50, 51n., 55–59, 63, 67, 86f., 92, 97f., 100f., 117, 128, 129n., 130, 136, 140n., 142n., 143n., 145, 148, 150, 166n., 168, 171–177, 178n., 187, 196, 294, 296, 298f.
Gärtner, Hans 153
Gebert, Ernst Ewald 135
Geiger-Kullmann, Rosy 193n.
Geitel, Klaus 237, 240
Gentile, Emilio 133n.
Gerigk, Herbert 135, 166, 172
Giese, Detlef 66n., 166n.
Gieseking, Walter 155n., 172, 298
Glaetzner, Burkhard 204, 247, 252, 275
Globokar, Vinko 255, 267, 272, 274
Goebbels, Joseph 26n., 27, 125f., 128, 130, 144, 146, 160, 176, 179n., 188f.
Goethe, Johann Wolfgang 57n., 175n., 263n.
Goldberg, Roselee 290
Goldmann, Friedrich 203n., 204n., 247, 270f.
Essay II 270f.
Konzert für Posaune und drei Instrumentalgruppen 204n.
Goldschmidt, Berthold 135
Gottschewski, Hermann 42n., 113n.
Grabowski, Norbert 263n.
Gronostay, Walter 104, 114
Groot, Michaela de 212n.
Großkopf, Erhard 206n.
Gulda, Friedrich 275
Gülke, Peter 219
Gumbrecht, Hans Ulrich 37
Günter, Horst 154n.
Hába, Alois 40n.
Streichquartett Nr. 2 op. 7 40n.
Hammer, Jule 275
Händel, Georg Friedrich 135, 147n., 235n.
Judas Maccabaeus HWV 63 135
Hannes-Cassirer, Alice 135
Hansen, Mathias 148, 229, 262, 263n., 265
Hanslick, Eduard 296
Havemann, Gustav 40n.
Haydn, Joseph 42, 5n., 162, 175n., 217n.
Streichquartett F-Dur op. 3 Nr. 5 Hob. III:17 162
Symphonie e-Moll Hob. I:44 »Trauersymphonie« 217n.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 296
Heindrichs, Heinz-Albert 272
Hellmann, Manfred 25, 31, 211n.
Helmut Koch 222f., 235n.
Hering, Hans 160f., 167, 169–171
Hermann, Klaus 81

Herzfeld, Friedrich 136
Hiller, Hermann 159, 163, 173
Hindemith, Paul 24, 38, 39n., 40n., 45, 53, 57, 68, 78, 80–84, 87, 113, 118, 135, 187f., 217, 219, 280, 294f., 298
Frau Musica op. 45/1 80, 295
Neues vom Tage 217n.
Das Nusch-Nuschi op. 20 39n.
Sonate für Bratsche allein op. 25 Nr. 1 80n.
Streichquartett Nr. 3 op. 16 78
Symphonie *Mathis der Maler* 188
Trickaufnahmen 113
Hinkel, Hans 189
Hitler, Adolf 126, 129, 143, 176
Höffer, Paul 158n.
Höhn, Erich 165
Hölderlin, Friedrich 181, 185
Hollaender, Gustav 126n.
Höller, Karl 162
Honecker, Erich 211n., 230f.
Hornbostel, Erich Moritz von 90, 125
Humel, Gerald 206
Jochum, Eugen 128
Jones, Sidney 135
Josquin des Prez 83
Juan de Austria 181
Jungmann, Irmgard 231n., 269n.
Kagel, Mauricio 207n., 260, 261n., 264, 278
Kaliga, Herbert 216n.
Kapp, Reinhard 65n., 123n.
Karajan, Herbert von 28, 130, 172, 205, 236f., 239, 240n., 244
Karl XII. 181
Karthaus, Werner 18, 89f., 92
Kater, Michael H. 134n.
Katzer, Georg 203n., 252n., 262n., 263, 267, 270
Bevor Ariadne kommt 203
De musica 263
miteinander-gegeneinander 267
Stille, doch manchmal spürest du noch einen Hauch 203n.
Szene für Kammerensemble 270
Kaye, Pooh 283, 290
Kempff, Wilhelm 105–107, 148f., 154n.
Kestenberg, Leo 40
Kittel, Bruno 130
Kleiber, Erich 41
Klemperer, Otto 41, 60, 130
Klemperer, Victor 19, 132, 133n., 147f., 150n.
Klindworth, Karl 43
Klingler, Karl 50n.
Knappertsbusch, Hans 128, 143n.
Kochan, Günter 250n.
Köhler, Hans 162
Kohlhase, Fritz 158n.
Konoye, Hidemaro 144n.
Körner, Ludwig 26n.
Koselleck, Reinhart 14, 17–19, 207
Krauss, Clemens 130
Kreiten, Karlrobert 126n.
Kremljow, Juli 229
Krenek, Ernst 77
Kretzschmar, Hermann 85, 86n.
Kreutzer, Leonid 125, 134
Kroesen, Jill 287
Kroyer, Theodor 85
Kubisch, Christina 281n., 282f., 287, 290

Emergency Solos 282
Kulenkampff, Georg 165, 168n., 172, 177, 298
Kullmer, Mary Ann 162
Kupkovič, Ladislav 277
Lammel, Inge 235n.
Landau, Anneliese 192, 193n., 299
Laube, Christiane 216n.
Lehár, Franz 259
Paganini 259
Lesser, Wolfgang 231n.
Lessing, Hans-Ulrich 62n.
Lewinski, Wolf-Eberhard von 242f.
Ley, Robert 26
Liebermann, Max 134
Ligeti, György 258
Apparitions 258
List, Garrett 287
Liszt, Franz 42, 163n., 167, 169, 170n.
Loebenstein, Frieda 40, 125
Logothesis, Anestis 255
Lonitz, Henri 45
Ludwig XIV. 181
Luedke-Schmidt, Magda 147n.
Maazel, Lorin 206, 237
Machula, Tibor de 168
Mahler, Gustav 42, 71f., 206, 219n.
Symphonie Nr. 9 71f.
Mahling, Friedrich 125
Mann, Thomas 37
Marinuzzi, Gino 174
Marx, Karl 228
Matthus, Siegfried 203, 250n.
Mayer, Günter 222
Mendelssohn Bartholdy, Felix 188
Musik zu *Ein Sommernachtstraum* op. 61 188n.
Mengelberg, Willem 148
Meriweather, Annette 276
Merten, Reinhold 81
Messiaen, Olivier 238n.
Vingt Regards sur l'enfant Jésus 238n.
Meyer, Ernst Hermann 235
Micheelsen, Hans Friedrich 158n.
Misha Aster 127n., 128
Molinari, Bernardino 168n.
Molotow, Wjatscheslaw M. 143
Moorman, Charlotte 281f.
Moran, Robert 273
Tablets of Stone 273
Mozart, Wolfgang Amadeus 42, 87, 135, 167, 168n., 190n., 206, 217n., 221n.
Le Nozee di Figaro KV 492 135
Symphonie C-Dur KV 338 167
Symphonie C-Dur KV 425 »Linzer« 221n.
Müller-Blattau, Joseph 27
Mussolini, Benito 143
Nedoschiwin, German 229
Nikisch, Arthur 38, 41n., 98n.
Noeske, Nina 212n.
Nono, Luigi 203n.
Oboussier, Robert 28, 136, 187–189, 299
Ochs, Siegfried 188
Oehlschlägel, Reinhard 288
Offenbach, Jacques 135
Oistrach, Igor 217n.
Otaka, Hisotada 144n.
Paganini, Nicolò 169f., 248f.

Paik, Nam Jun 264, 283n., 290f.
Hommage à John Cage 264, 291
Palm, Siegfried 249
Pappert, Steffen 211n.
Paquet, Alfons 60
Passmore, George 290
Penderecki, Krysztof 264
Fluorescences 264
Perlman, Itzhak 236n., 239
Petri, Mathilde 154n.
Pfitzner, Hans 39n., 54–56, 58f., 117, 142n., 168, 169n., 170f., 175n., 178, 195, 294, 295
Lethe 39n.
Palestrina 142n.
Pfrengle, Roland 269
Piatigorsky, Gregor 39n.
Picabia, Francis 281n.
Piscator, Erwin 51
Platon 263n.
Pollini, Maurizio 239–242, 244f.
Potter, Pamela 134n.
Pousseur, Henri 203n.
Praetorius, Michael 83
Pringsheim, Heinz 48
Prokofjew, Sergei 143n.
Violinkonzert Nr. 2 g-Moll op. 63 143n.
Prousch, Gilbert 290
Prüwer, Julius 41n.
Quergaard, Ellen 64n.
Raabe, Peter 27n.
Rachem, Rolf 63n.
Rachmaninow, Sergei 39n., 142n., 143n.
Klavierkonzert Nr. 2 c-Moll op. 18 143n.
Klavierkonzert Nr. 3 d-Moll op. 30 39n.
Rahn, Eckhard 255
Raucheisen, Michael 165, 172, 298
Rauschenberg, Robert 283n.
Reger, Max 162, 171
Mozart-Variationen op. 132 171
Streichquartett Es-Dur op. 109 162
Respighi, Ottorino 173n.
Riedel, Margarete 147n.
Riemann, Hugo 44, 61f., 85, 117, 164, 295
Riethmüller, Albrecht 12
Rihm, Wolfgang 243
Rimsky-Korsakow, Nikolai 42n.
Scheherazade op. 35 42n.
Rink, John 284
Rögner, Heinz 202
Rohr, Hanns 182f.
Rosen, Charles 284
Rosenberg, Alfred 125n., 126, 178, 180, 184f.
Rosenstock, Joseph 135
Rossi, Mario 173n., 174
Rostal, Max 125
Rothstein, James 193n.
Rufer, Josef 206
Rzewski, Frederic 239, 275
Two Poems by Otto René Castillo 239
Rzewski, Nicole 239
Saal, Alfred 162
Sachs, Julius 127
Sachse, Wolfgang 168
Sanderling, Kurt 189, 191, 217n.
Satie, Erik 276, 281n.
Sauer, Emil von 167
Schaefer, Hansjürgen 210, 223, 234, 266
Schalit, Heinrich 193n.

Scharwenka, Xaver 43
Scheidemann, Philipp 37
Schenk, Dietmar 40
Schenker, Friedrich 203n., 204, 250–253, 262, 265, 267, 272
Electrization 203
Flötensinfonie 250
Hörstück mit Oboe 252n.
Kammerspiel II: Missa nigra 262f., 265
Materia fendibile 262
Monolog 272
Monologo piccolo 272
Solokonzert 250
Sonate für Kontrabass solo 250
Stück für Virtuosen I 251n.
T*irilijubili – Stück für Virtuosen III* 250
Werkstatt 252
Schenker, Heinrich 56, 78
Scherchen, Hermann 23f., 32, 44, 47, 69–72, 77n., 82, 87, 100f., 112, 304
Schering, Arnold 83
Schiller, Friedrich 263n.
Schmid, Willi 99
Schmitz-Berning, Cornelia 25, 26n., 179n.
Schnabel, Artur 50n.
Schnebel, Dieter 254, 260, 264, 269n., 272f., 291
Schneider, Frank 29, 205, 212f., 212n., 233–235, 247, 252, 262f., 271, 274, 300
Schönberg, Arnold 13, 22, 24, 39, 44f., 65, 66n., 68, 72–78, 80n., 82, 88n., 103, 111, 117, 135, 188, 237n., 239n., 276n., 280, 294f.
Bläserquintett op. 26 82n.
Erwartung op. 17 88
Kammersymphonie Nr. 1 E-Dur op. 9 276n.
Pelleas und Melisande op. 5 239n.
Variationen für Orchester op. 31 39n., 111n., 237n.
Verklärte Nacht op. 4 239n.
Schönberg, Jakob 193n.
Schorn, Hans 93
Schostakowitsch, Dmitri 232
Schrader, Hans 165n.
Schramowski, Herbert 253, 267n.
Schreker, Franz 188, 193
Schrenk, Oswald 139, 148, 160n., 175n.
Schubert, Franz 39, 42, 94–96, 162, 167, 180n., 216n., 239n.
Klavierquintett A-Dur D 667 »Forellenquintett« 165n.
Klaviersonate A-Dur D 959 239n.
Streichquartett d-Moll D 810 »Der Tod und das Mädchen« 162
Streichquintett C-Dur D 956 165n.
Violinsonatine g-Moll D 408 216n.
Schubert, Hermann 165n.
Schumann, Georg Oskar 158, 166n.
Schumann, Robert 154n., 163n., 172n., 173n., 239n.
Fantasie C-Dur op. 17 239n.
Genoveva op. 81 154n.
Klavierkonzert a-Moll op. 54 173n.
Kreisleriana op. 16 172n.
Schünemann, Georg 40n., 114

Schuricht, Carl 128, 130, 165, 167, 171, 298
Schütz, Erich 162
Schütz, Heinrich 83
Sebon, Karl-Bernhard 249
Seitz, Robert 113
Sekles, Bernhard 193n.
Shakespeare, William 263n.
Shdanov, Andrej 29
Sibelius, Jean 154n., 168, 173n.
Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 43 154n., 173n.
Siebert, Wilhelm Dieter 206, 259
Paganini-Variationen 259
Untergang der Titanic 259
Singer, Kurt 135, 192
Sittard, Alfred 158n.
Skovajsa, Jiři 221n.
Smith, Jolyon 269
Soegiljo, Paul Gutama 261, 268
Karawitan 261, 268
Spitta, Philipp 84n., 85n.
Sporn, Christiane 231n.
Sprenger, Eugen 39
Stalin, Josef 143
Stauder, Wilhelm 155–157, 164
Steffen-Wendling, Andrea 162
Stein, Erwin 32
Stein, Fritz 156, 159, 188
Steinhagen, Otto 174
Stengel, Theophil 135n.
Stephan, Rudi 165
Musik für Geige und Orchester 165
Stephan, Rudolf 22, 258, 264
Stephens, Suzanne 276
Sternberg, Erich Walther 193n.
Steyer, Martin 247
Stobäus, Johann 158n.
Stockhausen, Karlheinz 205n., 276
Hymnen 205
Prozession 205
Sirius 276
Stockhausen, Markus 276
Strasdas, Doreen 210n.
Strauß, Gerhard 212n.
Strauß, Johann (Sohn) 170n.
Strauss, Richard 41, 55n., 129n., 144n.
Japanische Festmusik op. 84 144n.
Strawinsky, Igor 39, 42n., 53n., 54n., 55n., 68, 71n., 82n., 135, 187, 241, 280n., 294, 295n.
L'Oiseau de feu 42n.
Le Sacre du printemps 241n.
Stresemann, Wolfgang 236, 238
Strobel, Heinrich 15n., 16, 23, 44, 53, 54n., 55n., 60, 78, 80f., 219, 280n., 294n.
Stuckenschmidt, Hans Heinz 16, 23, 32, 41n., 42, 44, 104n., 107, 113, 123, 136, 193, 236, 276
Szymanowski, Karol 216n.
Tast, Werner 275
Taube, Michael 135
Thiele, Siegfried 30
Toch, Ernst 113
Gesprochene Musik 113
Toscanini, Arturo 49, 219
Trojahn, Manfred 243
Trümpi, Fritz 129n.
Tschaikowsky, Peter 143, 239
Klavierkonzert Nr. 1 b-moll op. 23 143n.
Symphonie Nr. 4 f-Moll op. 36 143n.

Symphonie Nr. 6 h-Moll op. 74 143n.
Violinkonzert D-Dur op. 35 239
Tudor, David 255, 302n.
Tunder, Franz 158n.
Victoria 181
Voegelin, Eric 179
Vondung, Klaus 133n.
Wagner, Richard 41n., 42, 71n., 76, 129n., 148, 184, 261n.
Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg 41n.
Wagner-Régeny, Rudolf 29, 202, 251
Wahren, Karl Heinz 206
Walcha, Helmut 166
Walter, Bruno 49, 99
Wanslow, W. W. 229
Wassermann, Jakob 134
Watzin, Klaus 279n.
Weber, Carl Maria von 41n., 129n., 171, 184
Der Freischütz op. 77 41n., 171n.
Webern, Anton 24, 102, 236n., 239n., 276n.
Passacaglia d-Moll op. 1 239n.
Weill, Kurt 38, 109, 124n.
Der Jasager 124n.
Die Dreigroschenoper 124n.
Weingartner, Felix 116
Weiss, Paul 49, 88, 92
Weißmann, Adolf 32, 78, 81
Wendling, Carl 162
Wenzel, Hans Jürgen 261
Anatomie – 14 Arten den Körper einzusetzen 261
Werner, Theodor 276n.
Witt, Berta 106n., 107, 109
Wolf, Hugo 148
Wolff, Christian 207n., 273, 291
Pairs 207n.
Prose Collection 273, 291
Wolff, Hermann 127
Wuhrer, Friedrich 165n.
Wundt, Wilhelm 90
Xenakis, Iannis 249
Nomos alpha 249
Yamada, Kazuo 144n.
Yamashta, Stomu 268
Young, La Monte 255
Piano Piece for David Tudor #3 255
Zahn, Dieter 250
Zaun, Fritz 146, 154
Zechlin, Ruth 250n.
Zemlinsky, Alexander von 125
Ziegler, Hans Severus 124n.
Zifonun, Gisela 212n.