

Hanns-Werner Heister (Hrsg.)

„Entartete Musik“ 1938 –
Weimar und die Ambivalenz

Teil 1

Ein Projekt
der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar
zum Kulturstadtjahr 1999

PFAU

Mus.th.

2002.

892

-1

Die Deutschen Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

„Entartete Musik“ 1938 – Weimar und die Ambivalenz :
ein Projekt der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar
zum Kulturstadtjahr 1999 / Hanns-Werner Heister (Hrsg.).
[Beitr.: Albrecht Dümling ...]. – Saarbrücken : Pfau
ISBN 3-89727-126-5

Teil 1 . – (2001)

ISBN 3-89727-126-5

© 2001 bei den Autoren und dem PFAU-Verlag, Saarbrücken
Alle Rechte vorbehalten.

Herausgeber:	Hanns-Werner Heister
Redaktion:	Sonja Neumann, Silke Wenzel
Red. Mitarbeit:	Elisabeth Brinkmann, Ulrike Flachmüller, Nina Noeske
Satz:	Silke Wenzel
Umschlaggestaltung:	Sigrid Konrad

Printed in Germany

Zu beziehen über den Buchhandel oder durch den Verlag
PFAU-Verlag · Postfach 102314 · D 66023 Saarbrücken
www.pfau-verlag.de · info@pfau-verlag.de

**Bayerische
Staatsbibliothek
München**

Friedrich Geiger

**„Anweisungen zum nicht Mitmachen“?
Zum Konfliktverhältnis von
Zwölftonreihentechnik und NS-Ideologie**

Daß zwischen Dodekaphonie und Antifaschismus ein substantieller Zusammenhang besteht, ist im musikpublizistischen Diskurs herrschende Meinung. Sie geht in erster Linie auf Theodor W. Adorno zurück, der in der „Philosophie der neuen Musik“ kurz nach Kriegsende die Ansicht vertreten hatte, die Zwölftontechnik halte „Anweisungen zum nicht Mitmachen bereit“ (Adorno 1990, 112). Ähnlich empathisch konstatierte Thomas H. Macho ein „Verweigerungspotential der Zwölftonmusik“ (1990, 140). Albrecht Dümling beschrieb, mit Blick auf Hanns Eisler, „Zwölftonmusik als antifaschistisches Potential“ (1990). Der italienische Musikschriftsteller Luigi Rognoni sprach sogar von „dodekaphonischem Widerstand“ gegen das Mussolini-Regime (Rognoni 1964).

Doch es finden sich auch Äußerungen, die dazu im Widerspruch stehen. So meinte Heinz-Klaus Metzger, die Verwendung der Zwölftontechnik allein garantiere für nichts, ein „musikalischer Faschismus“ läge genauso in ihren Möglichkeiten (Metzger 1980, 52). Auch für Fred K. Prieberg ist die Annahme, „Dodekaphonie sei antifaschistische Aktion“, schlicht „Suggestion“ (1984, 298). Um diese Ansicht zu untermauern, weisen Prieberg und andere darauf hin, im „Dritten Reich“ hätten zwölftönige Opern von Paul von Klenau und Winfried Zillig problemlos gespielt werden können (z. B. Klein 1984). Angesichts dessen konzidiert auch Dümling: „Wenn die Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen offenbar eine Musik hervorbringen konnte, die im Nazi-Staat Beifall fand, belegt dies, daß eine avancierte Technik und ein avanciertes Material allein noch keine fortschrittliche Funktion zu garantieren vermögen“ (1990, 98).

Die These vom immanenten Antifaschismus der Zwölftontechnik, das zeigen die Einwände, ist zu pauschal und bedarf einer präzisierenden Erörterung. Grundsätzlich jedoch wird sie durch den Hinweis auf die zwölftönige Musik, die in Nazideutschland erklang, nicht entkräftet. Denn dabei handelte es sich vor allem um die Gattung der Oper, worin die inkriminierte Kompositionstechnik – zudem tonal kaschiert – im Gefolge einer ideologisch konformen Handlung unauffällig passieren konnte.¹ Doch nie erfolgte von seiten der NS-Kulturpolitik der Versuch, die Technik an sich positiv zu besetzen und für die eigenen Zwecke zu vereinnahmen. Das wäre keineswegs abwegig gewesen; mehrere Aspekte der Dodekaphonie hätten sich in das Selbstverständnis Hitlerdeutschlands nicht übel eingefügt. Beispielsweise in die revolutionäre Modernität, die Goebbels 1936 für die „Bewegung“ reklamierte: „Die nationalsozialistische Weltanschauung ist das Modernste, was es heute auf der Welt gibt, und der nationalsozialistische Staat ist der modernste Staat, den es auf der Welt gibt“ (zit. nach Kater 1998, 339). Dazu hätte die damals weltweit avancierteste Kompositionstechnik gut gepaßt; gegenüber traditionalistischen Skeptikern in den eigenen Reihen hätte man sich entwicklungsgeschichtlich auf Richard Wagner berufen können. Man hätte ferner die Dodekaphonie, unter Hinweis auf die völlige Durchorganisation des Materials, als „totalitäres Tonsystem“ begreifen und sie als musikalisches Äquivalent der angezielten Gesellschaftsform proklamieren können. Und in der Tat hat Paul von Klenau mit genau diesen Argumentationsmustern immer wieder publizistische Vorstöße unternommen, den entscheidenden Instanzen die Dodekaphonie schmackhaft zu

„Anweisungen zum nicht Mitmachen“?

machen (Klenau 1934/35a-d). Er bemühte sich auch, das größte Hindernis aus dem Weg zu schaffen – das Stigma der Schönbergschen, also jüdischen Erfindung –, indem er im Oktober 1933 schriftlich bei Joseph Matthias Hauer anfragte und sich dessen Priorität bestätigen ließ (Dümling 1990, 98). Doch Klenaus Initiative lief ins Leere. Wenn es um Dodekaphonie ging, schreckten die NS-Kulturpolitiker zurück – obgleich sie ansonsten keinerlei Hemmungen hatten, sich ausgiebig aus dem Fundus derer zu bedienen, die sie zu Feinden erklärt hatten.

Dieses Faktum rechtfertigt die Annahme, bestimmte Eigenschaften der Zwölftontechnik hätten sich einer Instrumentalisierung durch die NS-Kulturpolitik gesperrt. Dies entspräche einem passiven Widerstand, übertragen auf ästhetisches Gebiet. Doch geht die Ansicht der eingangs zitierten Autoren darüber offenkundig weit hinaus, der reale, aktive Widerstand gegen das NS-Regime scheint, wo von „antifaschistischem Potential“ die Rede ist, durchaus einbezogen. Nun spricht allerdings Dümling, der diesen Ausdruck geprägt hat, nicht in erster Linie von der Zwölftontechnik, sondern meist von Zwölftonmusik. Daß dodekaphone Musik, zumal die einschlägigen Werke Hanns Eislers, als „antifaschistisch“ bezeichnet werden kann, wird wohl niemand abstreiten. Aber läßt sich dieses Epitheton ernsthaft auch der zugrundeliegenden Kompositionstechnik anheften, ohne jegliche Logik zu mißachten? Ist die Zwölftontechnik „antifaschistisch“?

An diesem Punkt wird deutlich, daß die bisherige Debatte zu diesem Thema vor allem an mangelnder terminologischer Präzision krankte. Selbst in dem scharfsinnigen Aufsatz über „Atonalität im Dritten Reich“ weist Werner Schmidt-Faber zu Beginn zwar darauf hin, daß im NS-Jargon die Termini Zwölftontechnik und Atonalität „zumeist als Synonym“ fungierten (Schmidt-Faber 1974, 110). Daß er dann jedoch selbst diese Gleichsetzung übernimmt, mindert die Genauigkeit seiner ansonsten aufschlußreichen Analyse. Häufig ist unklar, ob von der Kompositionstechnik oder ihrem klanglichen Resultat die Rede ist. Das wäre jedoch für die Beurteilung der NS-Verlautbarungen wichtig, da zwölftönig komponierte Musik auch tonal sein kann und atonale Musik nicht zwölftönig komponiert sein muß. Der Einwand, das sei gleichgültig, da die NS-Musiktheoretiker ohnehin nicht gewußt hätten, wovon sie reden, trifft die Realität nur zum Teil. Das intellektuelle Niveau der NS-Propaganda entspricht nicht unbedingt dem ihrer Urheber. Ein Fachmann wie Hugo Rasch beispielsweise war selbstverständlich in der Lage, sich kompetent und differenziert zur *Lulu-Suite* von Alban Berg zu äußern (vgl. Splitt 1987, 146f.). Bewußte Simplifizierungen und ideologische Vernebelungstaktik sind also immer zu berücksichtigen, was für die Untersuchung eine exakte Begrifflichkeit umso bedeutsamer macht.

Drei Punkte sind daher ausdrücklich anzusprechen. Erstens kann in diesem Rahmen nicht der Gesamtkomplex der Zwölftonmusik Gegenstand sein. Nach Michael Beiche terminologischer Untersuchung ist darunter jede Musik zu verstehen, bei der eine „konsequente und gleichberechtigte Verwendung aller zwölf Töne der chromatischen Skala“ vorliegt (Beiche 1984, 45). Das trifft nicht nur auf Musik zu, die nach den Verfahren Schönbergs und Hauer komponiert wurde, sondern auch auf Werke russischer Avantgardisten wie Nikolaj Obuchov, Efim Golysev oder Nikolaj Roslavec. Berücksichtigt wird hier jedoch ausschließlich die von Schönberg entwickelte und dargelegte „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“. Das entscheidende Kennzeichen dieser Methode ist das „Ineingreifen von Zwölftönigkeit und Reihenprinzip“, weshalb sie im folgenden mit Beiche als „Zwölftonreihentechnik“ (58f.) bezeichnet werden soll.

Zweitens ist zu unterscheiden zwischen der Musik, die mit der Zwölftonreihentechnik komponiert wurde, und der Zwölftonreihentechnik selbst. Letztere ist, in ihren grund-

genden Verfahrensweisen, immer dieselbe, während die Musik von Werk zu Werk, von Komponist zu Komponist immer eine andere ist. Hier ist so weit wie möglich von der Ebene des Werkes und des Personalstils, in der sich die Technik nur ausprägt, zu abstrahieren und danach zu fragen, inwiefern diese Technik selbst für die besagte ästhetische Widerständigkeit verantwortlich gemacht werden kann.

Drittens zeigt die Problematik von passivem und aktivem, von ästhetischem und realem Widerstand, daß sich, bedingt durch die historische Entwicklung, in der Vorstellung vom „antifaschistischen Potential“ der Zwölftonreihentechnik ganz unterschiedliche Kategorien vermengen. Dieses Potential setzte sich von Anfang an aus mehreren Einzelsachverhalten zusammen, die ihrerseits wieder aus dem Aufeinandertreffen spezifischer historischer, ästhetischer und ideologischer Gegebenheiten resultierten. Man kann es sich als eine Summe von Koordinaten in einem Dreiachsensystem vorstellen, dessen eine Achse die prozessuale Dimension der historischen Ereignisse wiedergibt, die zweite Achse die Dimension ästhetischer Implikationen der Zwölftonreihentechnik und die dritte Achse die Dimension einschlägiger NS-Ideologeme. Der ersten Markierung auf der historischen Achse entspräche das Jahr 1921, in dem Schönberg im Präludium der Suite für Klavier op. 25 erstmals die Zwölftonreihentechnik anwandte. Wie der Terminus besagt, besteht deren Besonderheit darin, daß Schönberg zwei Errungenschaften der modernen Musik zusammenführte, die auf der ästhetischen Dimension anzutragen wären: zum einen die Zwölftönigkeit als „vollendete Abstraktion der Chromatisierung der Tonsprache in der Art, daß alle Töne gleichberechtigt erscheinen, daß also keinem eine Vorrangstellung zukommt“; zum anderen das Reihenprinzip als „die Allgegenwart bestimmter [...] Intervallbeziehungen, die durch die Reihe fixiert werden“ (Stephan 1998, 2519). Nur die Zwölftonreihentechnik weist beide Gesichtspunkte zugleich auf, für „den Aspekt der Abstraktion der Chromatisierung genügte die Technik Hauers und die aller anderen Versuche, eine Zwölftonmusik zu schreiben, deren Grundlage das bloße Abspielen zwölftöniger Folgen oder Komplexe ist [...]“; für den Aspekt der in der Reihe verdichteten Intervallbeziehungen als Abstraktion aus einem musikalischen Gedanken brauchte die Reihe nicht unbedingt zwölftönig zu sein“ (ebd.).

So war die Zwölftonreihentechnik schon zum Zeitpunkt ihres Entstehens mit Konnotationen behaftet, die in eklatantem Widerspruch zu bestimmten Dreh- und Angelpunkten der NS-Ideologie standen – der dritten Dimension in dem gedachten Koordinatensystem. Darunter gab für die spätere Ächtung zweifellos am meisten Ausschlag, daß Schönberg, der Entdecker der Kompositionsmethode, Jude war. Während sich der Antisemitismus gegen die Person Schönbergs richtete, also gegen ein Faktum aus der historischen Dimension, wurden zwei weitere NS-Ideologeme, der Antikommunismus und das Führerprinzip, durch eine ästhetische Implikation der Zwölftonreihentechnik tangiert: nämlich den Gedanken, alle Töne seien gleichberechtigt und keiner behaupte gegenüber den anderen eine Vormachtstellung. In der typischen NS-Manier, jedes Phänomen weltanschaulich zu interpretieren, stilisierten die linientreuen Musiktheoretiker die Tonalität zu einer Art klingendem Führerprinzip, wobei sie auf die naturgegebene Hierarchie der Töne verwiesen. Folgerichtig erhob sich gegen die Zwölftonreihentechnik, die diese Hierarchie negierte, der Vorwurf des „Musikbolschewismus“. So bezeichnete der „Völkische Beobachter“ 1937 Schönbergs Zwölftonmusik als „Reich des musikalischen Kommunismus“: „Alles „Führertum ist beseitigt zugunsten einer durchgehenden Gleichmacherei: es gibt keinen Grundton, keine Dominante mehr, alle zwölf Töne der chromatischen Leiter sind gleichberechtigt“ (zit. nach John 1994, 344).

Anhand der Zwölftonreihentechnik läßt sich modellartig studieren, wie im „Dritten Reich“ künstlerische Verdikte durch die Vermengung mit möglichst vielen ideologischen Topoi Schlagkraft erhielten. So diente hier die Gleichberechtigung der Töne, ein ästhetischer Gesichtspunkt, als Aufhänger, an dem sich sowohl antisemitische als auch antikomunistische Ressentiments festmachen und zu einem einzigen Klumpen zusammenballen ließen, dem mit Argumenten nicht mehr beizukommen war. Karl Blessinger exerzierte das 1939 durch: „Diese Zwölftönemusik bedeutet in der Musik dasselbe wie die jüdische Gleichmacherei auf allen anderen Gebieten des Lebens: die 12 Töne des Klaviers sollen einander unter allen Umständen völlig gleichgestellt sein, sie müssen gleich oft auftreten, und keiner darf den anderen gegenüber irgendeinen Vorrang einnehmen“ (zit. nach Stengel/Gerigk 1941, 246). Und ein Berthold Nennstiel prangerte 1936, ebenfalls in antisemitischem Kontext, vier „Vernichter aller gewachsenen Ordnung“ an: die „Reformer‘ des ungleichstufigen Tastenbildes“, die „Reformer‘ des ungleichstufigen Notensystems“, die „Reformer‘ des ungleichstufigen Namensystems“ und die „Reformer‘ des ungleichstufigen Denksystems!“ (zit. nach Wulf 1963, 366f.).

Neben Judentum und Gleichheitsgedanken liefen drittens bestimmte Konsequenzen des Reihenprinzips von vornherein der NS-Ästhetik zuwider. Denn aus diesem Prinzip folgt eine Poetik, die den Komponisten zwingt, sich über jeden einzelnen Ton Rechenschaft zu geben. Das innerlich Gehörte ist in bewußter Reflexion stets mit den Forderungen abzugleichen, die die Reihe stellt. Zudem verlangt das Reihenprinzip vom Komponisten höchste Ökonomie, denn es steht, anders als im nicht reihen gebundenen Satz, nicht jederzeit der gesamte Tonvorrat zur Verfügung. Aufgrund dieser Poetik zeichnet sich Musik, die mit Hilfe der Zwölftonreihentechnik geschrieben ist, unabhängig vom Personalstil stets durch strukturelle Transparenz und vollständige Durchdachtheit aus. Diese „Idee der rationalen Durchorganisation des Werkes“ (Adorno 1990, 57) teilt sich auch akustisch mit. Daher fordert, dadurch fördert dodekaphone Musik die geistige Wachheit ihrer Hörer: „Webern zwingt mich zum Nachdenken“, schrieb Luigi Dallapiccola 1935 in sein Tagebuch, nachdem er in Prag das *Konzert* op. 24 gehört hatte (Dallapiccola 1964). Jede Anregung der Verstandestätigkeit aber stand dem Herrschaftsinteresse des Nazifaschismus diametral entgegen. Dessen Ästhetik arbeitete mit „Appellen an Irrationalität“ (Klein 1984, 490), mit Sentiment und rauschhafter Mystik, weshalb Hitler verkündete: „Nicht der Verstand hat bei unseren Musikern Pate zu stehen, sondern ein überquellendes musikalisches Gemüt“. Und Goebbels sekundierte: „Nicht das Programm und nicht die Theorie, nicht Experiment und nicht Konstruktion machen das Wesen der Musik aus“ (zit. nach Dümling/Girth 1988, 15 bzw. 123). Vor diesem antiaufklärerischen Hintergrund bezichtigten die NS-Ideologen die Zwölftonreihentechnik immer wieder des „Intellektualismus“. Dieser Vorwurf konnte an eine traditionalistische Inspirationsästhetik anknüpfen, die sich ebenfalls, wie schon in den zwanziger Jahren von Hans Pfitzner demonstriert (vgl. Eberle 1984), äußerst effektiv mit antisemitischen Klischees verbinden ließ. So wetterte Goebbels gegen „musikalischen jüdischen Intellektualismus“ (Wulf 1963, 463), und noch aus dem Konversationslexikon erfuhr man über Schönberg vor allem zwei Dinge: Er sei Jude und seine atonale Entwicklung habe in der „rein verstandesmäßig erklügelten ‚Zwölftonlehre‘“ gegipfelt (Meyers Lexikon 1942, 1209).

Daß sich die Zwölftonreihentechnik für ideologische Zwecke schlecht instrumentalisieren ließ, bewirkte neben ihrer Rationalität hauptsächlich die in ihr verankerte Tendenz, die Kategorie der Wiederholung radikal auszuschalten. Denn gerade Wiederholung ist, wie Clemens Kühn formuliert, „die einfachste und zugleich nachdrücklichste formbildende

Kraft. Sie gibt dem Hörer Halt. Er kann etwas wiedererkennen und umstandslos aufeinander beziehen.“ Wiederholung bedeutet deshalb zum einen immer auch Suggestivität, zum anderen signalisiert sie Einverständnis mit dem status quo: „Je mehr Musik in sich kreisen möchte, statt sich gerichtet fortzubewegen, um so bedeutungsvoller werden Wiederholungen. Sie wirken, als Bestätigung, stabilisierend und unterstützen zugleich, als Beharren, das Strebungslose“ (Kühn 1987, 14f.). Indem die Zwölftonreihentechnik die Idee der „entwickelnden Variation“ institutionalisierte, indem sie als permanente, Verfahren gewordene Innovation die Kategorie der Wiederholung abzustreifen trachtete, verzichtete sie zugleich auf jene Wirkungen, die diktaturtaugliche Musik erst als solche qualifizieren. So entspricht der Unterschied zwischen Arnold Schönbergs und Carl Orffs Musik, pointiert gesagt, dem zwischen Überzeugen und Überreden.

Die historische Achse verzeichnet als nächstes, daß Schönberg im Februar 1923 seine Entdeckung „offiziell“ im Kreis seiner Schüler verkündete, die darauf sogleich produktiv reagierten. Erwin Stein verfaßte den Aufsatz „Neue Formprinzipien“, der die Zwölftonreihentechnik 1924 einer breiteren Öffentlichkeit bekannt machte. Im folgenden Jahr erschien, ebenfalls im „Anbruch“, der Beitrag von Felix Greissle über die satztechnischen Grundlagen des *Bläserquintetts*. Anton Webern schrieb mit den *Drei Volkstexten* op. 17, Hanns Eisler mit *Palmström* op. 5 und Alban Berg mit der zweiten Version des Liedes *Schließe mir die Augen beide* das jeweils erste Werk nach der neuen Methode. Sie wurde 1925 auch Theodor W. Adorno vermittelt, der bei Berg Komposition studierte.

Diese Ereignisse verschärften den künftigen Konflikt mit dem NS-Regime in mehrfacher Hinsicht. Zunächst einfach dadurch, daß infolge von Steins und Greissles Aufsätzen die Zwölftonreihentechnik überhaupt zur Debatte stand; Schönberg selbst hat sich bekanntlich erst im Exil dazu schriftlich geäußert. Zweitens bot die jüdische Herkunft von Stein, Eisler und Adorno, der in den folgenden Jahren publizistisch vehement für die Schönberg-Schule eintrat, zusätzlichen Stoff für antisemitische Verschwörungstheorien. Das berüchtigte „Lexikon der Juden in der Musik“ bemerkte denn auch zu Stein nichts weiter, als daß er „eifriger Parteigänger Schönbergs“ sei; ähnlich galt Adorno den Verfassern als „einer der betriebsamsten Wortführer der jüdischen Neutöner“ (Stengel/Gerigk 1941, 264, 292). Eislers Verbindung mit der Zwölftonreihentechnik war noch aus einem anderen Grund folgenreich. Denn damit bot sich den NS-Ideologen zudem die Möglichkeit, die ästhetische Implikation des „musikalischen Kommunismus“ an einer Person festzumachen, die sich nachweislich für den realen Kommunismus einsetzte. Entsprechend kombinierte das „Lexikon der Juden“ im Eintrag zu Eisler die Stigmata „Schüler Schönbergs“ und „politischer Agitator“ (Stengel/Gerigk 1941, 61).

Ein weiterer Aspekt der historischen Dimension, der die Aggression der Nazis unausweichlich auf sich ziehen mußte, war die elitäre Aura, die den Schönberg-Kreis umgab. Schönberg betrachtete die kompromißlose Suche nach der Wahrheit als seine Aufgabe. Diese Suche könne, so seine Ansicht, naturgemäß nur von wenigen betrieben werden, die deshalb stets einen Schritt weiter als die breite Masse seien. Daher mußten sie, insbesondere auf künstlerischem Gebiet, auf deren Unverständnis stoßen. In einem Vortrag, den er zwei Jahre vor der Machtübergabe im Frankfurter Rundfunk hielt, verdeutlichte Schönberg diesen zwingenden Zusammenhang von ästhetischer Wahrheit, Avanciertheit und Ressentiment an einem Vergleich: „Niemandem fällt es ein, die Helden anzuzeihen, die den Flug über den Ozean oder zum Nordpol wagen; denn ihre Leistung wird rasch jedem offenbar. Aber obwohl die Erfahrung gezeigt hat, daß viele längst schon Pfadfinder und auf einem klar bewußten Weg waren, als man sie noch für halbirr sinnige Wegsucher hielt,

so wendet sich doch die Feindschaft der Mehrheit stets gegen die, die auf geistigem Gebiet ins Unbekannte vorstoßen“ (Schönberg 1976a, 225).

War die Außenwirkung der Schönberg-Schule von jeher esoterisch gewesen – man denke an den Wiener „Verein für musikalische Privataufführungen“ –, so verstärkte sich dieser Eindruck erheblich, als die Zwölftonreihentechnik aufkam. Denn nun schien für Außenstehende der exklusive Charakter der Gruppierung noch dazu in einem mysteriösen Verfahren zementiert, dessen Gebrauch sich die oberflächlich informierte Öffentlichkeit als eine Art Initiationsbedingung vorstellte. So stand die Zwölftonreihentechnik emblematisch für einen elitären Wahrheitsanspruch, der mit dem weltanschaulichen Monopol des NS-Regimes zwangsläufig kollidierte. Auf der ästhetischen Ebene drückte sich dieser Wahrheitsanspruch vielleicht am deutlichsten in der „Emanzipation der Dissonanz“ aus, die Schönberg schon 1911 in seiner „Harmonielehre“ ausgerufen hatte, die aber durch die Zwölftonreihentechnik nicht nur vollends realisiert, sondern vor allem institutionalisiert wurde. Die semantische Dimension der Dissonanz ist der Ausdruck des Leidens und der Klage, ist die Kritik am Bestehenden, die sich mit dem faschistischen Zwang zur ästhetischen Affirmation nicht vereinbaren läßt. Der dissonante, expressive und daher subjektive Gestus, den die satztechnischen und intervallischen Implikationen der Zwölftonreihentechnik nahelegen, stand jenem „völkischen“, vitalen Optimismus entgegen, den die NS-Musikästhetik einforderte: „Die Musik ist jene Kunst, die das Gemüt der Menschen am tiefsten bewegt; sie besitzt die Kraft, den Schmerz zu lindern und das Glück zu verklären“, verkündete Goebbels 1938 anlässlich der „Reichsmusiktage“ in Düsseldorf. Das Wesen der Musik sei die Melodie, denn sie „erhebt die Herzen und erquickt die Gemüter; sie ist nicht deshalb kitschig oder verwerflich, weil sie ihrer Einprägsamkeit wegen vom Volke gesungen wird“ (zit. nach Dümling/Girth 1988, 123).

Die Esoterik des Schönberg-Kreises provozierte darüber hinaus den Vorwurf, die materialfixierte Zwölftonreihentechnik kodifiziere eine Ästhetik der l'art pour l'art. Diese bekämpften die NS-Ideologen aufs schärfste, da sie sich nicht mit der herrschaftstechnisch bedeutsamen Doktrin der „Volksgemeinschaft“ vereinbaren ließ. „Kunst im absoluten Sinne“, schrieb Goebbels 1933, „so wie der liberale Demokratismus sie kennt, darf es nicht geben. Der Versuch, ihr zu dienen, würde am Ende dazu führen, daß das Volk kein inneres Verhältnis zur Kunst mehr hat und der Künstler selbst sich im luftleeren Raum des l'art pour l'art-Standpunktes von den treibenden Kräften der Zeit isoliert und abschließt“ (zit. nach Wulf 1963, 88). Der separatistische Rückzug in das Reich der Kunst, ja generell das Betreiben von Dingen um ihrer selbst willen, lief dem totalen Anspruch zuwider, den das NS-Regime an die „Volksgenossen“ erhob. Bezeichnenderweise hat Himmler, nach einem Hinweis Hannah Arendts, „den SS-Mann als den neuen Typus definiert, der unter keinen Umständen je ‚eine Sache um ihrer selbst willen‘ tun wird.“ Das subversive Potential der Kunst, so folgert Arendt, bestehe darin, daß „der Mensch völlig von einer Sache absorbiert und gerade darum nicht vollkommen beherrschbar“ sei (Arendt⁵ 1996, 695).

Der Individualismus, den die NS-Ideologen der Schönberg-Schule vorwarfen,⁴ besitzt in der Zwölftonreihentechnik insofern ein ästhetisches Korrelat, als mit der Aufstellung der Reihe für jede Komposition eine neue Basis geschaffen wird. Daher kennt Musik, die mit der Zwölftonreihentechnik geschrieben wird, keine Konventionen, auf deren Grundlage ihr Verlauf vorhersehbar wäre. Die NS-Diktatur jedoch bedurfte der Konvention, die in Wahrheit gemeint war, wenn die Tradition gerühmt wurde; sie hatte fundamentales Interesse daran, künstlerische Unberechenbarkeit auszuschalten. Der Bruch mit den überlieferten Grundlagen der Kompositionsgeschichte, der mit der Zwölftonreihentechnik festge-

schrieben wurde, entzog die entsprechenden Werke der ästhetischen Kalkulierbarkeit und minderte damit die Macht des propagandistischen Apparates. Der reagierte mit dem Schlagwort von der „Entartung“. Die Zwölftonreihentechnik wurde, als Institutionalisierung der Atonalität, der Widernatürlichkeit bezichtigt, da sie die angeblich naturgegebenen Fundamente der Komposition verneine. So schloß sich ein Kreis vermeintlicher Argumente, mit denen sich aus sogenannten „Rasseeigenschaften“ ihres Erfinders die Destruktivität der kompositionstechnischen Methode und umgekehrt folgern ließ.

Ein weiterer Gesichtspunkt, der mit dem elitären Ruf des Schönberg-Zirkels zusammenhing, ist die Popularität, die das Regime durch die Ächtung der Zwölftonreihentechnik erzielen konnte. Die NS-Herrschaft konnte sich, zumindest phasenweise, auf Massenzustimmung und einen Mehrheitswillen berufen. In einem pervertierten, antipluralistischen Verständnis von Demokratie, das die Herrschaft des Volkes zur Herrschaft des Pöbels degradierte, machte sich die NS-Propaganda zum Sprachrohr einer weithin verbreiteten traditionalistischen Kunst- und Musikauffassung. Popularität ließ sich und läßt sich bis heute – wie kürzlich beispielsweise Jörg Haiders Anti-Burgtheater-Kampagne zeigte – leicht gewinnen, indem man behauptet, eine intellektuelle Minderheit schmarmotze am Vermögen des kleinen Mannes, der für ihre abseitigen Experimente aufkommen müsse. Der pekuniäre Aspekt dieses Argumentationsmusters paßte wiederum ins antisemitische Klischee.

So lag viel Potential für das Konfliktverhältnis von Zwölftonreihentechnik und NS-Ideologie lange vor 1933 bereit. Zur erheblichen Verschärfung trug das nächste Ereignis auf der historischen Achse bei, Schönbergs Berufung nach Berlin im Jahr 1925. Daß es Leo Kestenberg gewesen war, der diese Berufung ausgesprochen hatte, stimulierte und bestätigte die antikommunistischen und antisemitischen Phobien, wie noch Jahre später der Reflex dieser Angelegenheit im „Lexikon der Juden“ erkennen läßt. Für die Verfasser war Kestenberg „der marxistische Musikdiktator in Preußen“, der seine Stellung im Kultusministerium dazu verwendet habe, „Juden auf alle ihm erreichbaren Posten zu schieben.“ Als Beispiel nennen sie „die Berufung Arnold Schönbergs zum Leiter einer Meisterklasse für musikalische Komposition bei der Preußischen Akademie der Künste in Berlin im Jahre 1925“ (Stengel/Gerigk 1941, 133f.). Wie virulent damals auch schon die anderen Komponenten des NS-Verdiktes gegen die Zwölftonreihentechnik waren, zeigt der Artikel, mit dem Alfred Heuß, Herausgeber der „Zeitschrift für Musik“, auf Schönbergs Berufung reagierte (vgl. Mäckelmann 1984, 62-69). Laut Heuß war diese Berufung ein „Schlag gegen die Sache der deutschen Musik“. Man habe einem Komponisten „die höchste staatliche Approbation für seine Irrlehren“ gegeben, dessen Musik „die verkörperte Unnatur“ darstelle. „Und das“, so Heuß weiter, „bedeutet eine Herausforderung, das ist auf eine Kraftprobe zwischen Deutschtum und – nun heißt es ebenfalls offen werden – spezifisch jüdischem Musikegeist abgesehen.“ Denn dieser sei an sich unschöpferisch und parasitär, nur „dadurch konnten ein Mendelssohn, Heine, Liszt, Meyerbeer usw. zu ihrer Bedeutung gelangen, sie gruben sich ein und zogen denkbar sichtbar hieraus ihre Kräfte.“ Schönberg habe diese Möglichkeit des ‚Eingrabens‘ nicht gehabt, da um die Jahrhundertwende „der deutsche Musikboden stark zersetzt“ gewesen sei. Notgedrungen habe er daher in seinem Schaffen „seine immer stärker hervortretende Wurzellosigkeit zum Prinzip“ gemacht und „Gehirn-Tonsysteme“ entwickelt, die mit „der deutschen Musik nicht das mindeste zu tun“ hätten. Auf drei Seiten bietet Heuß hier ein Reservoir nahezu aller Verdikt-komponenten, die später auch von den NS-Ideologen gegen die Zwölftonreihentechnik vorgebracht wurden: Kommunismus, Judentum, „Entartung“, „Intellektualismus“. Als Wichtigstes bezeugt Heuß' Aufsatz indes, wie infolge der Berufung nach Berlin die Gegnerschaft zu Schönberg zu einer nationalen und „arischen“ Glaubenssache wurde.

In seiner Berliner Meisterklasse unterrichtete Schönberg zwischen 1925 und 1933 fünf- undzwanzig Schüler (vgl. Gradenwitz 1998 sowie den Beitrag von Thomas Phleps in diesem Band). Obgleich er im Unterricht die Zwölftonreihentechnik ausnahm, adaptierte sie ein Teil seiner Schüler, darunter Winfried Zillig, Erich Schmid, Nikos Skalkottas und Norbert von Hannenheim. Auch in anderen Ländern begannen Komponisten, mit der neuen Methode zu arbeiten, etwa Józef Koffler ab Ende der zwanziger Jahre in Polen. Sie drang sogar bis Buenos Aires, wo sich Juan Carlos Paz seit 1930 mit ihr beschäftigte. Um dieselbe Zeit wandte sich in Schönbergs Heimat Wien Ernst Krenek der Zwölftonreihentechnik zu (Maurer Zenck 1980). Das spitzte insofern die Lage zu, als nun auch einer der prominentesten zeitgenössischen Komponisten mit der neuen Schreibweise identifiziert wurde, dessen Oper *Jonny spielt auf* geradezu den „Inbegriff für musikalischen ‚Kultur bolschewismus‘“ abgab (dazu John 1994, 295-303). Auch Max Brand, Autor einer weiteren europaweit erfolgreichen „kultur bolschewistischen“ Oper *Maschinist Hopkins*, schrieb seit 1927 dodekaphon (Scheib 1992).

Aus dem Jahr 1931 stammt eine wichtige Quelle, die belegt, wie intensiv die Zwölftonreihentechnik kurz vor der Machtübergabe in der Öffentlichkeit diskutiert wurde (Schönberg 1976b). In einem Gespräch zwischen Schönberg, dem Kritiker Heinrich Strobel und dem Kulturpolitiker Eberhard Preußner, das der Berliner Rundfunk am 31. März 1931 sendete, äußerte sich der Komponist relativ ausführlich zur Zwölftonreihentechnik.⁵ Für das damalige Klima ist aufschlußreich, wie die Einwände von Strobel, der sich durchaus als Vorkämpfer für die Neue Musik verstand, Topoi der NS-Argumentation vorwegnehmen. Er vertrat die Ansicht, „daß die Logik dieser Musik mehr im Kopf und auf dem Papier existiert als im lebendigen Klang“ (273), vermißte „eine innere, naturgewachsene, organische Logik“ (274) und tat kund, daß er „das System der Gleichwertigkeit der zwölf Töne als intellektuelle Konstruktion ansehe. Ich behaupte, daß eine zwölfstimmige Leiter vom menschlichen Ohr nicht mehr als Ordnung erfaßt und daher nicht als naturgegeben angesprochen werden kann“ (276). Weiter bemängelte er: „Schönbergs Musik wendet sich an einen ganz kleinen Kreis. Keineswegs an die Fachleute. Die kommen meist schon nicht mehr mit. Sie wendet sich an Eingeweihte, an Menschen, die dadurch zu einer Art geheimer Gemeinschaft verbunden sind, daß sie sich in Schönberg treffen [...], durch ihr Wissen zu einer Art geheimer Gemeinschaft verbunden sind“ (281).

Nachdem am 7. April 1933 das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamten-tums“ in Kraft getreten war, das die widerrechtliche Kündigung jüdischer Beschäftigter legalisierte, wurde Schönberg seine Berliner Professur entzogen. Mit zahllosen Verfolgten teilte er daraufhin das Schicksal des Exils. Bemerkenswert ist, daß es durch die Vertreibung der Komponisten nun erst recht zu einem enormen Schub in der Rezeption der Zwölftonreihentechnik kam. Nicht nur wirkten jetzt Schüler Schönbergs, Bergs und Weberns, etwa Roberto Gerhard, Philip Herschkowitz oder Leopold Spinner, in ihren Exilländern (vgl. Allende-Blin 1995), es begannen plötzlich auch viele, die dieser Kompositionsmethode zuvor ablehnend gegenübergestanden oder gar nichts von ihr gewußt hatten, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Paul Dessau wurde in die Zwölftonreihentechnik durch René Leibowitz eingeführt, den er 1935 in Paris kennenlernte (Petersen 1993). Leibowitz seinerseits tauschte sich über dodekaphone Fragen mit Erich Ito Kahn aus, der 1933 aus Frankfurt geflüchtet war (Allende-Blin 1994). Wladimir Vogel erhielt 1936, während seines Schweizer Exils, von Willi Reich Unterricht in der Zwölftonreihentechnik (Geiger 1998). Bei Vogel informierten sich wiederum Luigi Dallapiccola, Rolf Liebermann und Jacques Wildberger. Auch Hans-Joachim Koellreutter, den es nach Brasilien verschlugen

hatte, lernte während eines Aufenthaltes in der Schweiz die Zwölftonreihentechnik kennen und verwendete sie ab 1939 „in seinen Kompositionen wie in seinem Unterricht“ (Fürst-Heidtmann 1992). Frank Martin erprobte Schönbergs Methode erstmals 1933 in vier kurzen Gitarrenstücken, denen im Jahr darauf das Erste Klavierkonzert folgte (Billeter 1998). Stefan Wolpes Exil begann im September 1933 mit einem Vierteljahr Unterricht bei Anton Webern in Maria Enzersdorf bei Wien, danach erprobte er die Zwölftonreihentechnik vor allem in seinen Klavierwerken (Zenck 1992, 135). Er vermittelte sie auch in Palästina, beispielsweise an Wolf Rosenberg, der zwischen 1936 und 1939 bei ihm studierte (Kreysing 1996). Unterricht bei Webern nahm 1942 auch Karl Amadeus Hartmann. Mátyás Seiber, der 1935 aus Frankfurt nach London ins Exil ging, wendete in seinem Zweiten Streichquartett aus demselben Jahr erstmals die Zwölftonreihentechnik an.

Diese rasche Verbreitung, welche die Zwölftonreihentechnik außerhalb Nazideutschlands fand, ist zu einem wesentlichen Teil als bewußte Gegenreaktion auf deren Unterdrückung zu verstehen. Am deutlichsten zeigt sich das darin, daß viele der Werke, die zwischen 1933 und 1945 auf die NS-Tyrannie Bezug nehmen, sich der Zwölftonreihentechnik bedienen. So neben Schönbergs eigenen Stücken, wie der *Ode to Napoleon Buonaparte* op. 41 (Heister 1974, 34-39) oder dem Klavierkonzert op. 42 von 1942 (Petersen 1990 und Maurer Zenck 1993), die *Canti di prigionia* von Luigi Dallapiccola aus den Jahren 1938-41 (Stenzl 1990, 160f.), von Paul Dessau das Klavierstück *Guernica* von 1937/38 (Phleps 1995), der *126. Psalm* für Bariton und Orgel von 1940 (Petersen 1999) und die Solokantate *Les Voix*, die zwischen 1939 und 1941 entstand (Petersen 1993), *Lamentatio Prophetiae Jeremiae* von Ernst Krenek, geschrieben 1941 (Maurer Zenck 1980, 194-227) und der zweite Teil des monumentalen Doppeloratoriums *Thyl Claes*, den Wladimir Vogel von 1943 bis 1945 komponierte (Geiger 1998, 109-121 und 237-243). Am deutlichsten ist der Zusammenhang zwischen Zwölftonreihentechnik und antifaschistischer Intention in den Exilwerken von Hanns Eisler; vor allem dem a cappella-Chor *Gegen den Krieg* op. 51, den betreffenden der neun Kammerkantaten aus dem Jahr 1937 und der großangelegten *Deutschen Sinfonie* op. 50. Thomas Phleps wie Albrecht Dümling haben dargestellt, wie Eisler, der sich seit Mitte der zwanziger Jahre von Schönberg entfernt hatte, unter dem wachsenden faschistischen Druck schrittweise zur Zwölftonreihentechnik zurückfand. Im Zuge der Volksfrontpolitik entwickelte er um 1935 das Konzept einer „Verbindung von politischem und musikalischem Fortschritt, wobei er auf politischer Seite den Kommunismus, auf musikalischer die Zwölftontechnik für zukunftsweisend hielt“ (Dümling 1990, 99; ausführlich Phleps 1987). Im Interesse größtmöglicher Breitenwirkung disponierte Eisler seine Reihen so, daß sie auch Konsonanz und Kantabilität nicht ausschlossen und eine faßliche Musiksprache gewährleisteten. Ähnlich ging Wladimir Vogel vor, dessen Annäherung an die Zwölftonreihentechnik sich ebenfalls vor dem Hintergrund der Volksfrontidee vollzog. In einem Brief an Luigi Dallapiccola schrieb Vogel 1939, er verende die Technik „auf eine konsonante Weise“, um zu erreichen, daß die Musik „für eine große Zahl von Menschen Gültigkeit“ habe (Geiger 1998, 238).

So wurde die mangelnde Instrumentalisierbarkeit für NS-Zwecke, der passive ästhetische Widerstand, den die Zwölftonreihentechnik zu leisten vermochte, zur Verstärkung des aktiven künstlerischen Widerstands herangezogen. Aus denselben Gründen, in denen das Konfliktverhältnis zur NS-Ideologie wurzelte, konnte Schönbergs Entdeckung nun Anknüpfungspunkte für widerständige Haltungen bieten. Vier der Motive, welche die Geschichtswissenschaft für die Gesamtheit des Widerstands gegen das NS-Regime benannte (Graml 21998, Krohn et. al. 1998), lassen sich hier anführen. Sie konnten einzeln

oder in verschiedenen Kombinationen wirksam werden. Erstens der politisch motivierte, vor allem der kommunistische Widerstand. Er wird in erster Linie durch Hanns Eisler, zeitweise auch durch Komponisten wie Paul Dessau und Wladimir Vogel verkörpert. Sie griffen die Zwölftonreihentechnik vorwiegend unter dem Gesichtspunkt des fortschrittlichen, aufklärerischen Gestus auf, der ein Äquivalent zur sozialistischen Gesinnung bildete. Zweitens derjenige Widerstand, der durch die rassistische Verfolgung motiviert wurde. Die Verwendung der Zwölftonreihentechnik hatte während des „Dritten Reiches“ immer auch eine philosemitische Dimension, signalisierte Solidarität mit der bedrohten Judenheit. In einer Systematik der „musikalischen Sprache des Widerstands“, wie sie Hanns-Werner Heister entworfen hat (1993), läge dieser Aspekt auf der gleichen Ebene wie die Integration von Elementen jüdischer Musik bei einem nicht-jüdischen Komponisten wie Karl-Amadeus Hartmann. Wie die Zwölftonreihentechnik dazu beitragen konnte, jüdisches Selbstbewußtsein zu behaupten, zeigen Auszüge aus einem Artikel der Musikwissenschaftlerin Anneliese Landau, der im Oktober 1933 in den „Monatsblättern“ des Kulturbunds Deutscher Juden erschien: „Und wenn wir heute versucht sind, immer wieder die Frage nach dem Wert jüdischer Leistungen aufzuwerfen, so [...] werden wir durchaus nicht vor einem allgemeinen Epigonentum jüdischer Komponisten stehen, wir werden im Gegenteil oft bei jüdischen Komponisten die erste Anregung zu neuen Ideen finden, die zuerst verlacht und verkannt und dann von allen befolgt werden“ – beispielsweise das „Schicksal der 12-Tonreihe Arnold Schönbergs“ (zit. nach Geschlossene Vorstellung 1992, 241).

Drittens gingen einige Impulse zum Widerstand sogar von den militärischen und bürgerlichen Eliten aus, als bei deren Angehörigen in zunehmendem Maße „gleichsam das Gewissen des Fachmanns“ durch den „schieren Dilettantismus“ und die offenkundige intellektuelle Anspruchslosigkeit des NS-Systems „über jedes erträgliche Maß hinaus verletzt wurde“ (Graml 21998, 315). Die Motivation dieser Gruppe ist der von Komponisten vergleichbar, denen die Verwendung der Zwölftonreihentechnik die Bewahrung höchster künstlerischer Standards im Angesicht der Barbarei bedeutete. In diesem Sinn verwies etwa Hans Heinz Stuckenschmidt noch im Juni 1933 in der „Vossischen Zeitung“ auf „jenes handwerkliche Verantwortungsgefühl, jene wahre künstlerische Ethik, die Schönbergs Lehre wie kaum eine andere dem deutschen Musikernachwuchs eingepflanzt hat“ (zit. nach Gradenwitz 1998, 268). Schließlich gab es viertens, wenn auch in erschreckend geringem Maße, den Widerstand kirchlicher Kreise. Hier stößt man auf Ähnlichkeiten, was den fundamentalen Konflikt zwischen dem totalen Anspruch, den die NS-Ideologie erhob, und der Zugehörigkeit zu einer „Glaubensgemeinschaft“, die sich einer anderen Wahrheit verpflichtet fühlte, betrifft. Im Fall von Ernst Krenek etwa hat Claudia Maurer Zenck die quasi-religiöse Dimension betont, die der Komponist um 1933 der Zwölftonreihentechnik zuerkannte, indem er in ihr den thomistischen Gedanken der „Einheit in der wohlgeordneten Vielheit“ gespiegelt sah (Maurer Zenck 1980, 120-124).

Angesichts der skizzierten Entwicklung verwundert es nicht, daß die Zwölftonreihentechnik nach 1945 in engster Verbindung mit antifaschistischen Inhalten gesehen wurde. Schönberg selbst festigte diese Assoziation, indem er 1947 ein Werk komponierte, das bis heute als das antifaschistische Musikstück par excellence gilt: *A Survivor from Warsaw*, op. 46, für Sprecher, Männerchor und Orchester. Spätestens danach war die Zwölftonreihentechnik Mittel der Wahl, wenn kompositorisch die NS-Zeit thematisiert wurde. So beschrieb die Komponistin Grete von Zieritz ihr *Radikales Quintett* für Trompete, Tenorposaune, zwei Klaviere und Schlagzeug von 1958 in einem Interview (Stürzbecher 1973,

159) als „musikpolitisches Zeitstück in grellstem Kolorit“; der zweite Satz vergegenwärtige den „Marsch in den Krieg, in die Gefangenschaft, in die klirrenden Ketten der Konzentrationslager.“ Dieses Werk, so die Komponistin, habe sie „in keiner anderen Technik als der Zwölftonmusik [!] konzipieren“ können.

Wie sehr nach Kriegsende die Zwölftonreihentechnik gleichsam als Garantin für eine nichtfaschistische Ästhetik angesehen wurde, zeigte sich auch daran, daß nicht wenige Komponisten, die in der NS-Zeit zu den Mitläufern gehört hatten, sich nun beeilten, den Schafspelz der Dodekaphonie überzuwerfen. Wolfgang Fortner beispielsweise hatte sich noch 1941 vernehmen lassen: „Wenn Arnold Schönberg die Mathematik seiner Zwölfton-Harmonik damit begründet, daß nach allem, was gewesen, ein Fortschreiten nur noch in dieser Richtung möglich wäre, so ist dies wohl das äußerste Zeugnis einer Entwurzeltheit, und es ist sichtbar, daß diese Entwicklung einem Nihilismus zutrieb“ (zit.n. Prieberg 1982, 246). Drei Jahre nach dem Untergang des „Dritten Reiches“ verwendete Fortner selbst die Zwölftonreihentechnik; ihren Erfinder pries er nun in den höchsten Tönen: „Schönberg selbst hat in genialer schöpferischer Vorausschau die umfassenden Möglichkeiten seines Prinzips so konsequent und weitreichend angewendet, daß wahrscheinlich Generationen damit zu tun haben, auf ihre Weise das geistige Gebäude mit eigenem schöpferischen Leben zu erfüllen“ (zit.n. Rufer 1952, 165).

Mag dieser Wandel als Lernfähigkeit noch positiv gesehen werden, so behielten andere das (Vor-)Urteil bei, das sie sich in der NS-Zeit gebildet hatten. Walter Abendroth, der zu den übelsten Hetzern gehört hatte und nach dem Zweiten Weltkrieg Feuilletonchef der „Zeit“ wurde, reproduzierte in seiner „Kurzen Geschichte der Musik“, seit 1978 als Verkaufsschlager des Deutschen Taschenbuch-Verlages weit verbreitet, nahezu sämtliche Nazi-Klischees über die Zwölftonreihentechnik (Abendroth 1978, 133f., 143ff.). Sie habe „das traditionelle Tonsystem entschlossen über den Haufen“ geworfen, mit dem Ergebnis, „daß nicht nur die Gegensatzspannung Konsonanz-Dissonanz dabei entfiel, sondern die harmonische Dimension überhaupt jeder Bedeutung beraubt, im wörtlichen Sinne depotenziert wurde.“ Inzwischen habe sich aber erwiesen, daß das „mechanische Reglement“ der Zwölftonreihentechnik „wohl eine korrekt durchkonstruierte ‚Organisation‘, aber keinen lebendigen Organismus ergeben kann. Auch läßt sich eine aufgelockerte, heitere, apollinische Musik mit den hier technisch bedingten Intervallspannungen und -sprüngen nicht einmal vorstellen“. Die Dodekaphonie vermöge „durchaus keine normalen, gesunden, natürlichen, schlichten oder geistig gezügelten Empfindungen wiederzugeben“, sondern ausschließlich „hysterische Ausbrüche, konvulsivische Zuckungen, psychopathische Krämpfe“. So beklagt Abendroth als negative Folge des „unseligen kulturpolitischen Intermezzo[s] der Hitlerzeit“ in erster Linie, dadurch habe „die ‚Dodekaphonie‘ [...] bei uns eine viel einseitigere Förderung erfahren und weit mehr aggressive Intoleranz entwickelt [...] als in den anderen europäischen Ländern.“ Sie habe sich „internationale Aktualität“ erschlichen, „die sie ohnedies schwerlich jemals errungen hätte; obendrein eine solche mit moralischem Akzent und politischer Protektion.“

Abendroths Auslassungen sind durchaus kein Einzelfall. Auch andere Altnazis meldeten sich zum Thema Zwölftonreihentechnik zu Wort. Ganz unten auf der Niveauskala pöbelte der Filmkomponist Alois Melichar gegen „Musik in der Zwangsjacke“ (1958) und polemisierte gegen „Schönberg und die Folgen“ (1960). Ähnlich äußerte sich Hans Severus Ziegler, Initiator der Düsseldorfer Ausstellung „Entartete Musik“ von 1938 und nach dem Krieg Gymnasiallehrer, in seinen Memoiren „Adolf Hitler aus dem Erleben dargestellt“. (Im Jahr nach ihrem Erscheinen 1964 hatten sie bereits die dritte Auflage er-

reicht.) Doch auch vermeintlich seriöse Musikwissenschaftler versuchten gezielt, in ihren Forschungen die Zwölftonreihentechnik zu diskreditieren. Das spektakulärste Beispiel ist das sogenannte „Federhofer-Wellek-Experiment“ von 1971. Die beiden Autoren Hellmut Federhofer und Albert Wellek⁶ veröffentlichten in der „Musikforschung“ einen Aufsatz „Tonale und dodekaphonische Musik im experimentellen Vergleich“, mit dem sie „die Validität der heute bereits historisch gewordenen Zwölftontechnik erkunden“ wollten (Federhofer/Wellek 1971, 261). Mittels eines kruden Hörversuchs meinten sie den Nachweis erbracht zu haben, die Zwölftonreihentechnik sei „illusorisch“ (273), reine „Konstruktion auf dem Papier“ (272), das klangliche Ergebnis „unstimmig, sperrig, zusammenhangslos“ (274). Der Beitrag löste eine scharfe Debatte in den folgenden Ausgaben der „Musikforschung“ aus, die vor allem zwischen Carl Dahlhaus und den beiden Autoren geführt wurde. Um ihre These zu untermauern, beriefen sich diese sogar auf die Zuschrift eines Lesers: „Ich habe mich, ohne daß ich von Ihren Untersuchungen wußte, nach dem Besuch einer Ende Juni in Stuttgart erfolgten Aufführung von *Moses und Aaron* [sic!] gefragt, ob die Wirkung auf den Hörer nicht genau dieselbe gewesen wäre, wenn etwa die 1. Violinen durch das ganze Werk hindurch einen Ton höher gespielt hätten“ (zit.n. Federhofer/Wellek 1972, 69).

So zeigt selbst noch die Rezeption in der BRD, daß sich die Assoziation von Zwölftonreihentechnik und Antifaschismus aus zwei Quellen speiste. Zu einem hohem Prozentsatz verdankte sie sich historisch-ideologischen Konstellationen, die akzidentell sind und mit dem Wesen der Kompositionstechnik an sich nichts zu tun haben. „Unter den historischen Umständen ihrer Rezeption“, so beschreibt Gianmario Borio zutreffend den Vorgang, „erhielt die Zwölftontechnik ethische Konnotationen, die sie zur Zeit ihrer Formulierung nicht besaß“ (Borio 1994, 240). Doch das prinzipielle Konfliktverhältnis zur NS-Ideologie wurzelte auch in bestimmten ästhetischen Eigenschaften, welche die Zwölftonreihentechnik der Musik verlieh, die in ihr geschrieben wurde. Sie gewährleistete eine passive ästhetische Widerständigkeit, die Musik eignet sich nicht zur Instrumentalisierung. Diese passive Widerständigkeit besteht auch in nicht-terroristischen Kontexten, in denen gleichwohl Affirmations- und Harmonisierungszwänge herrschen können – zu einer Angelegenheit des Mainstream wird die Zwölftonreihentechnik nie werden. In terroristischen Kontexten jedoch, auch solchen, in denen die antisemitische Stoßrichtung nicht vorherrschend war, fällt die Zwölftonreihentechnik in das Spektrum ästhetischer Dissidenz, auf die sich Aggression und Verfolgung richtet. Zeitgleich zum NS-Regime war das beispielsweise unter Stalin der Fall, wo die Zwölftonreihentechnik als „formalistisch“ gegen die offiziellen Kunst doktrinen verstieß. Aufgrund ihres passiven, ästhetischen Widerstandspotentials und ihrer historischen Konnotationen ist sie in solchen Kontexten besonders geeignet, als musikalische Grammatik für ein aktiv eingreifendes, widerständiges Komponieren zu dienen und dessen Botschaft zu verstärken.

In diesem präzisierten Sinn ist Adornos Formulierung von den „Anweisungen zum nicht Mitmachen“ durchaus zuzustimmen. Wurden sie auch nur in einem einzigen Fall befolgt, so hat die Zwölftonreihentechnik erheblich mehr erreicht, als man von einem kompositionstechnischen Verfahren üblicherweise erwarten kann.

- Heister 1993
Hanns-Werner Heister: Musikalische Sprache des Widerstands. Eine Skizze, in: Entartete Musik, Referate des Kolloquiums 1990, hrsg. vom Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik, Dresden 1993, S. 34-39
- John 1994
Eckhard John: Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938, Stuttgart/Weimar 1994
- Kater 1998
Michael H. Kater: Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich, München/Wien 1998
- Klein 1984
Hans-Günter Klein: Atonalität in den Opern von Paul von Klenau und Winfried Zillig – zur Duldung einer im Nationalsozialismus verfeimten Kompositionstechnik, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981, Kassel/Basel 1984, S. 490-494
- Klenau 1934/35a
Paul von Klenau: Über die Musik meiner Oper Michael Kohlhaas, in: Die Musik 27 (1934/35), S. 260-262
- Klenau 1934/35b
Paul von Klenau: Musik im Zeitalter der Stilwende, in: Die Musik 27 (1934/35), S. 561-566
- Klenau 1934/35c
Paul von Klenau: Auf der Suche nach der musikalischen Form, in: Die Musik 27 (1934/35), S. 651-657
- Klenau 1934/35d
Paul von Klenau: Wagners Tristan und die „Zwölftönenmusik“, in: Die Musik 27 (1934/35), S. 727-733
- Kreysing 1996
Helmuth Kreysing: Art. „Wolf Rosenberg“ in: Komponisten der Gegenwart, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München 1992ff., 10. Nlfg. 1996
- Krohn 1998
Claus Dieter Krohn u.a. (Hrsg.): Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945, Darmstadt 1998, Kapitel III: Politisches Exil und Widerstand aus dem Exil, Sp. 469-678
- Kühn 1987
Clemens Kühn: Formenlehre der Musik, München und Kassel etc. 1987
- Macho 1990
Thomas H. Macho: Musik und Politik in der Moderne. Zur Auflösung akosmischer Konstitutionsbedingungen der Tonkunst, in: Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien/Graz 1990 (= Studien zur Wertungsforschung 22), S. 130-144
- Mäckelmann 1984
Michael Mäckelmann: Arnold Schönberg und das Judentum. Der Komponist und sein religiöses, nationales und politisches Selbstverständnis nach 1921, Hamburg 1984 (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 28)
- Maurer Zenck 1980
Claudia Maurer Zenck: Ernst Krenek – ein Komponist im Exil, Wien 1980
- Maurer Zenck 1993
Claudia Maurer Zenck: Arnold Schönbergs Klavierkonzert. Versuch, analytisch Exilforschung zu betreiben, in: Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur, hrsg. von Hanns-Werner Heister/Claudia Maurer Zenck/Peter Petersen, Frankfurt am Main 1993, S. 357-384

- Melichar 1958
Alois Melichar: Musik in der Zwangsjacke, Wien 1958
- Melichar 1960
Alois Melichar: Schönberg und die Folgen, Wien 1960
- Metzger 1980
Heinz-Klaus Metzger: Musik wozu. Literatur zu Noten, hrsg. von Rainer Riehn, Frankfurt am Main 1980
- Meyers Lexikon 1942
Meyers Lexikon, achte, völlig neubearb. Aufl., Bd. 9, Leipzig 1942
- Petersen 1990
Peter Petersen: „A grave situation was created“. Schönbergs Klavierkonzert von 1942, in: Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien/Graz 1990 (= Studien zur Wertungsforschung 22), S. 65-91
- Petersen 1993
Peter Petersen: In Paris begonnen, in New York vollendet, in Berlin verlegt. *Les Voix* von Paul Dessau, in: Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur, hrsg. von Hanns-Werner Heister/Claudia Maurer Zenck/Peter Petersen, Frankfurt am Main 1993, S. 438-459
- Petersen 1999
Peter Petersen: Die mit Tränen säen... Paul Dessaus *126. Psalm* – ein Exilwerk, in: Exilmusik. Komposition während der NS-Zeit, hrsg. von Friedrich Geiger und Thomas Schäfer, Hamburg 1999 (= Musik im „Dritten Reich“ und im Exil 3), S. 100-140
- Phleps 1987
Thomas Phleps: Hanns Eislers „Deutsche Sinfonie“. Ein Beitrag zur Ästhetik des Widerstandes, Kassel etc. 1987 (= Kasseler Schriften zur Musik 1)
- Phleps 1995
Thomas Phleps: Guernica – Musik im Exil, in: Paul Dessau: Von Geschichte gezeichnet. Symposium Paul Dessau, Hamburg 1994, hrsg. von Klaus Angermann, Hofheim 1995, S. 71-100
- Prieberg 1982
Fred K. Prieberg: Musik im NS-Staat, Frankfurt am Main 1982
- Prieberg 1984
Fred K. Prieberg: Nach dem „Endsieg“ oder Musiker-Mimikry, in: Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein, Frankfurt am Main 1984, S. 297-305
- Rognoni 1964
Luigi Rognoni: Dodekaphonischer Widerstand, in: Die andere Achse. Italienische Resistenza und geistiges Deutschland, hrsg. von Lavinia Jollos-Mazzucchetti, Hamburg 1964, S. 43-60.
- Scheib 1992
Christian Scheib: Art. „Max Brand“, in: Komponisten der Gegenwart, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München 1992ff., Gllg. 1992
- Schmidt-Faber 1974
Werner Schmidt-Faber: Atonalität im Dritten Reich, in: Herausforderung Schönberg, hrsg. von Ulrich Dibelius, München 1974, S. 110-136

Schönberg 1976a

Arnold Schönberg: Vortrag über op. 31, in: Gesammelte Schriften, hrsg. von Ivan Voitech, Bd. 1, Frankfurt am Main 1976, S. 255-271

Schönberg 1976b

Arnold Schönberg: Diskussion im Berliner Rundfunk mit Dr. Preussner und Dr. Strobel, in: Gesammelte Schriften, hrsg. von Ivan Voitech, Bd. 1, Frankfurt am Main 1976, S. 272-282

Splitt 1987

Gerhard Splitt: Richard Strauss 1933-1935. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft, Pfaffenweiler 1987

Stengel/Gerigk 1941

Theo Stengel/Herbert Gerigk (Hg): Lexikon der Juden in der Musik. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke, Berlin 1941 (= Veröffentlichungen des Instituts der NSDAP zur Erforschung der Judenfrage Frankfurt a.M.)

Stenzl 1990

Jürg Stenzl: Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922-1952: Faschismus-Resistenz-Republik, Buren 1990

Stephan 1998

Rudolf Stephan: Artikel „Zwölftonmusik“, in: MGG, zweite, Neubearb. Aufl. hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel etc. 1998, Sp. 2505-2528

Stürzbecher 1973

Ursula Stürzbecher: Werkstattgespräche mit Komponisten, München 1973

Wellek 1939

Albert Wellek: Typologie der Musikbegabung im deutschen Volke. Grundlegung einer psychologischen Theorie der Musik und Musikgeschichte, München 1939

Wulf 1963

Joseph Wulf: Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1963

Zenck 1992

Martin Zenck: Das revolutionäre Exilwerk des Komponisten Stefan Wolpe – mit kritischen Anmerkungen zur Musikgeschichtsschreibung der dreißiger und vierziger Jahre, in: Exilforschung, Bd. 10, 1992: Die Künste im Exil, München 1992, S. 129-151

Ziegler 1965

Hans Severus Ziegler: Adolf Hitler aus dem Erleben dargestellt, Göttingen ³1965