

***Ich habe nicht aufgehört das Gleiche und auf die gleiche Art
zu komponieren***

Europäische Komponisten im US-amerikanischen Exil

I

Die Anregung zu den folgenden Bemerkungen gaben Kompositionen, die in den dreißiger und vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts entstanden sind. Ihre Autoren befanden sich im Exil in den USA. Die Stücke berühren sich vor allem durch Gattungszugehörigkeit („Sinfonie“, „Konzert“, „Konzertante Sinfonie“), aber auch durch mehr oder weniger ausgeprägte Ähnlichkeiten ihres „Tons“, der vielleicht mit Beiworten wie „abgeklärt“ oder „repräsentativ“ umschrieben werden kann. Denn es sind Werke aus Zeiten der Reife. Das Alter der Komponisten reicht von den Endvierzigern bis zu den Endsechzigern, Lebenszeiten also, in denen sich Räume öffnen für Besinnung und Bekenntnis, Zusammenfassung und neuerlichen Aufbruch in unterschiedlichen Intensitätsgraden und Gewichtungen.

Die Werke sind folgende:

- Arnold Schönbergs *Violinkonzert* (1934 bis 36), (*Klavierkonzert* (1942)
- Igor Strawinskys *Sinfonie in C* (1940), *Sinfonie in drei Sätzen* (1945)
- Béla Bartóks *Konzert für Orchester* (1943), *3. Klavierkonzert* (1945)
- Paul Hindemiths *Sinfonie in Es* (1940), *Cellokonzert* (1940), *Sinfonische Metamorphosen Carl Maria von Weberscher Themen* (1940/43).

Unter den vielen Fragen, die an diese Komponisten und ihre Werke gestellt werden können, gibt es zumindest eine, die sich unüberbietbar kurz beantworten läßt. Die Frage lautet: „Hat sich die Schreibweise der exilierten Komponisten durch originäre Einflußnahme aus dem Exilland USA in irgendeiner bemerkenswerten Weise und in irgendeinem wesentlichen Aspekt geändert?“ Die Antwort lautet: „Nein.“

Um dieses „Nein“ nicht allzu schroff im Raum stehen zu lassen, füge ich ihm noch einige erklärende oder auch rechtfertigende Bemerkungen an. Die größte Ambivalenz in der Begründung der Verneinung einer Einflußnahme im erwähnten Sinne ergibt sich bei Arnold Schönberg – und nicht nur aufgrund der Tatsache, daß er unter den genannten Komponisten derjenige gewesen ist, der bei weitem die meisten Jahre im Exil lebte und dem diese Jahre persönlich auch besonders hart zusetzten (mit Bartók hat es eine besondere Bewandnis insofern, als er von allen die kürzeste, aber auch die schwerste, tragisch endende Zeit seines Lebens in den USA unter den Ausnahmebedingungen des Krieges verbrachte). Schönberg kam ins Exil – ab Mai 1933 in Frankreich, ab Oktober in den USA – mit einem untrüglichen Gefühl für die Zwiespältigkeit seiner Lage als Künstler, ein Gefühl, das sich ihm bereits im Lauf der zwanziger Jahre aufgedrängt und dem er auch klar Ausdruck gegeben hatte. Einerseits verstand Schönberg sich als „natürlicher Fortsetzer richtig verstandener, guter, alter Tradition“,¹ wobei der Anspruch auf „richtiges Verstehen“ dieser Tradition trotz bemerkenswerter Aufführungserfolge und der angesehenen Stellung als Kompositionsprofessor an der Preußischen Kunstakademie stets eher dazu beigetragen hat, ihn als Traditions-“Brecher“, als ihr Gegner und gar ihr Verräter erscheinen zu lassen. Andererseits nahmen in den zwanziger Jahren die Stimmen derer zu, die in Schönberg einen Vertreter des in die Jahre gekommenen, inzwischen als übersteigert romantischen Relikt empfundenen „Expressionismus“ sahen, der von der „Moderne“, von „Neoklassizismus“ wie „Neuer Sachlichkeit“, „Dadaismus“ wie „Surrealismus“ und nicht zuletzt von den unterschiedlichen Spielarten sozial gestimmter „angewandter“ Musik einschließlich der „politischen“ überrollt worden sei.

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Schönberg zunächst und trotz aller Belastungen, Verunsicherungen und Unwägbarkeiten durch die Exilsituation dennoch die Hoffnung hegte, zumindest als Lehrer mehr als

¹ Arnold Schönberg, *Briefe*, ausgewählt und hrsg. von E. Stein, Mainz 1958, S. 104.

nur existenzhaltende Betätigungen zu finden. „Ich bin hierher gekommen, um zu lehren. Denn lehren ist vielleicht die einzige meiner Leidenschaften, die ich vergebens in mir zu bekämpfen versucht habe.“² Und Schönberg zögert auch nicht, das Ausbildungsniveau an amerikanischen Musikschulen mit nicht nur für ihn überschwenglichen Worten zu preisen:

„Während das alte Europa sich etwas auf seiner Tradition ausruht, fördert und entwickelt Amerika eine Pädagogik mit sehr wissenschaftlichen Mitteln und mit dem glühenden Eifer seiner glücklichen Jugend [...] ich fühle mich jung mit ihnen, wenn ich die Berührung ihrer Kraft spüre.“³

Das letzte Zitat ist einem Interview aus dem Jahr 1934 entnommen, einer offiziellen Stellungnahme also, die mit entsprechendem Vorbehalt gelesen werden muß. Schönberg selbst legt dies nahe, wenn er unmittelbar anschließend an dieses Lob die Tatsache bemängelt, daß das amerikanische Musikleben von „finanziellen Erwägungen“ und ihnen geschuldeten künstlerischen Rücksichten geleitet werde. Das führe dazu, daß „die Aufführung wertvoller Stücke“ durch den Zwang verhindert würde, „Unterhaltungsstücke“ ins Repertoire zu nehmen. Als Beispiel nennt Schönberg seine *Gurrelieder*, die in den USA nur eine einzige, in Europa hingegen bereits „an die hundert Aufführungen“⁴ erlebt haben. Kennzeichnend für Schönbergs Situation im Exil-land USA ist und bleibt ein unübersehbarer Widerspruch zwischen seinem Ansehen als Person, als Emigrant, dem der Ruf eines Exponenten der gegenwärtigen europäischen Musik vorausgeeilt ist und dem deshalb einige öffentliche Aufmerksamkeit gilt, und der Wirkungslosigkeit als Komponist, doch letztlich auch als Lehrer in einem Land, dessen kulturelle Verhältnisse

² Arnold Schönberg, *Gedenkausstellung 1974*, Redaktion: Ernst Hilmar, Wien 1974, S. 348.

³ Arnold Schönberg, *Gesammelte Schriften I*, hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt/Main 1976, S. 320.

⁴ Ebd., S. 321.

sich noch erheblich von denen auf dem „alten“ Kontinent unterscheiden. So schreibt Hans-Heinz Stuckenschmidt: „Schönbergs Flucht aus Deutschland blieb der Welt nicht verborgen. Es ist schwer zu begreifen, daß die großen Musikhochschulen und Universitäten der freien Welt davon monatelang keinerlei Notiz nahmen.“⁵ Wie ein Beweis dessen erscheint eine Aktion von Carl Engel, dem Leiter des Schirmer-Musikverlages New York, der im Juni 1934 an 47 Universitäten ein Rundschreiben schickt mit der Aufforderung, Schönberg zu Vorträgen oder Kursen einzuladen. Das Ergebnis: 22 Universitäten reagieren überhaupt nicht, von zehn kommt eine Absage, die restlichen antworten hinhaltend unentschieden und nur zwei Universitäten erwägen Einladungen – doch auch die bleiben letztlich aus.⁶

II

Es ist hinlänglich bekannt, daß Schönberg während seiner gesamten Exilzeit fast ausschließlich musiktheoretischen Elementarunterricht erteilte. Er beklagte sich immer wieder über mangelndes Interesse bei Schülern und Kollegen, über die geringen Kenntnisse in der klassischen Musikkultur und nicht zuletzt über die zeitliche Belastung durch eine Tätigkeit, die keine merkliche Wirkung oder gar Erfolge erkennen ließ und – dies sicher das Bedrückendste – ihm die kompositorische Arbeit in langen Phasen unmöglich machte. 1936 heißt es in einem Brief aus Los Angeles an Hermann Scherchen in der Schweiz:

„Künstlerisch bin ich unzufriedener als je, und was meine Tätigkeit anbelangt, so habe ich dieses Jahr an einer und werde nächstes Jahr an der anderen der beiden hiesigen Universitäten unterrichten. Aber leider ist das Material, das ich bekomme, so ungenügend

⁵ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben-Umwelt-Werk*, München-Mainz 1989, S. 339.

⁶ Ebd., S. 351 f.

vorbereitet, daß ich etwas so überflüssiges zu tun habe, wie Einstein, wenn er in einer Mittelschule Mathematik zu unterrichten hätte.“⁷

Es spricht wohl für sich, daß Schönberg bereits 1934 ein Angebot zumindest erwogen hat, in die Sowjetunion überzusiedeln. Und 1947 wird der dann 73jährige noch einmal an Auswanderung denken – und zwar nach Neuseeland! Es wären zahlreiche weitere Belege für die schwierige Lage Schönbergs in den USA zu nennen. Doch mehr noch als die persönliche Situation mußte er als stärkste Belastung die Chancenlosigkeit seines Werkes in diesen Verhältnissen empfinden. Ein charakteristischer Hinweis darauf findet sich bereits in dem Dankschreiben an die Gratulanten zum 60. Geburtstag vom Oktober 1934. Fast in einem Atemzug stellt Schönberg fest, daß ihn

„die Trennung von der alten Welt [...] sowohl heimatlos, als auch sprachlos“ gemacht habe und daß er „hier allgemein geschätzt [werde], als einer der wichtigsten modernen Komponisten: neben Stravinsky, Tansman, Sessions, Sibelius, Gershwin, Copland, etc... etc...etc...“⁸

Die Aufzählung einschließlich des dreimaligen „etc.“ macht Schönbergs unüberwindliche Distanzierung gegenüber dem herrschenden Musikbetrieb und seinen Erfolgskomponisten spürbar. Unter den amerikanischen Komponisten findet Schönberg einzig zu George Gershwin ein freundschaftliches Verhältnis. Doch dies beruht bekanntlich weniger auf Wertschätzung von dessen künstlerischen Leistungen als vielmehr auf gemeinsamen Hobby-Interessen wie an Malerei oder Tennis... Darf man dennoch bei Schönberg einige Verständniswilligkeit gegenüber der Musik Gershwins annehmen, so ist die Vorstellung, der Komponist der Klavierfassung der *Rhapsody in blue* könnte sich in eine Schönbergsche Partitur wie die Orchestervariationen ver-

⁷ *Briefe*, ebd., S. 214.

⁸ Ebd., S. 206 f.

tieft haben, geradezu absurd. Roger Sessions und Aaron Copland erwähnt Schönberg noch des öfteren. Und hier dürfte wohl sein ausgewogenstes Urteil in der Beantwortung einer Rundfrage zu finden sein, in der es offensichtlich um die Kenntnis amerikanischer Musik geht. Schönberg nennt neben Copland und Sessions eine Reihe weiterer Komponisten, in deren Werken er „Talent und Originalität gefunden [habe], doch kann ich nicht leugnen, daß in vielen Fällen die technische Ausführung nicht auf derselben Stufe stand wie das Talent.“⁹

Wer mit Schönbergs Ästhetik auch nur einigermaßen vertraut ist, weiß, daß diese so harmlos-freundlich wirkende Bemerkung eine schwerwiegende Kritik enthält. Aber er konnte eben darauf vertrauen, daß diese Kenntnis nicht vorhanden ist und sich somit niemand ernsthaft getroffen fühlt. Schärfere und immer weniger Rücksicht nehmend wird sein Urteil in den Kriegs- und Nachkriegsjahren. Schönberg glaubt einen neuartigen Nationalismus zu erkennen, der sich gegen die europäische Kultur richtet – wodurch er sich selbstverständlich zu allererst angegriffen fühlt. In einem Brief an Scherchen vom November 1945 bedauert Schönberg, daß dieser nicht in die USA gekommen ist:

„Einer wie Sie, der sich traut für neue Musik einzutreten, wäre hier von größter Wichtigkeit [...] Es ist unter den vielen Europäern nur Mitropoulos, der das wagt, alle anderen beugen sich jetzt seit dem Krieg den nationalistischen Bestrebungen der amerikanischen Komponisten, zum Teil mit Recht. Da aber kaum einer von denen (höchstens Reiner) die musikalische Bildung hat, um zwischen mittelungut und schlecht unterscheiden zu können, so ist hier ein Chaos vorhanden, gegen das eine babylonische Sprachverwirrung ein wahres (und hoffenswertes) Esperanto ist. — Schade, es gibt viele Talente, aber der Unterricht ist oberflächlich, und die Mentalität ist aufs Geldverdienen gerichtet.“¹⁰

⁹ Ebd., S. 246 f.

¹⁰ Ebd., S. 248.

In einem Brief vom November 1947 spricht Schönberg gar von „Schiebertum“, „das allmählich alle europäischen Komponisten zu unterdrücken beabsichtigt.“ Es gelte, so Schönberg weiter,

„die maßgebenden Stellen in Amerika davon zu überzeugen, daß lebende Komponisten, amerikanische oder europäische, einander nicht bekämpfen sollten, weil Einigkeit beiden Gruppen mehr nützen wird; und es ist fraglich, ob musikalische Experimente das Publikum nicht aus den Konzertsälen vertreiben würden, wenn nicht einige erfolgreiche Europäer da wären, die die Sache unterstützten.“¹¹

Das ist, ungeachtet allen Ressentiments und selbstbezüglichen Argumentationseifers, eine vielschichtige Aussage. Sie spricht die beiden Grundtendenzen in der amerikanischen Musik jener Jahre an: mit den Stichworten „Chaos“ und „Oberflächlichkeit“ sind zweifellos die schillernden, erfolgversprechenden Spielarten des Neoklassizismus gemeint und das Stichwort „Experiment“ zielt wohl klar auf die ersten, doch sogleich wirkungsvoll platzierten Selbstinszenierungen einer rigoros sich gebärdenden Avantgarde, als deren Leitfigur sich John Cage zu profilieren im Begriffe ist. Diese anarchisch gestimmte Avantgarde könnte Schönberg an den ebenso aufrührerischen wie dilettantischen „Futuristen“-Lärm aus den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg erinnern haben. Die neoklassizistischen Tendenzen sieht Schönberg, wie er in einem Brief vom Januar 1949 schreibt, im Zusammenhang mit der „Einstellung der Amerikaner“, die „immer auf Massenproduktion gerichtet [sei].“ Jetzt versuchten sie,

„dasselbe mit der Musik – Musik ‚am laufenden Band‘ zu erzeugen [...] Da gibt es viele [Komponisten], die schon viele Symphonien geschrieben haben, und manchmal, wenn ein Komponist seine 5. Symphonie ankündigt, möchte man zweifeln, ob er schon seine erste, zweite, dritte und vierte geschrieben hat.“¹²

¹¹ Ebd., S. 261.

¹² Ebd., S. 279.

Nachdem Schönberg nochmals auf den „Mangel an Vorbildung“ bei diesen Komponisten hingewiesen hat, benennt er „eines der großen Hindernisse, das reicherer Entfaltung entgegensteht.“ Es sind dies

„die Vorbilder, die sie imitieren. Es wäre nicht so schlecht, Strawinsky oder Bartók oder Hindemith nachzuahmen, aber schlimmer ist, daß sie von einer Frau russisch-französischer Abkunft, die reaktionär ist und auf viele Komponisten einen großen Einfluß hat, unterrichtet worden sind. Man kann nur wünschen, daß dieser Einfluß gebrochen und den wirklichen Talenten unter den Amerikanern erlaubt werde, sich unbehindert zu entfalten.“¹³

III

Damit spricht Schönberg direkt seine Lieblingsfeindin an, die Komponistin Nadja Boulanger, die in der Tat einen großen Einfluß auf amerikanische Komponisten ausübte, bereits in Europa eine ganze Reihe von ihnen unterrichtet hatte und von 1940 bis 46 u.a. an der Julliard-School wirkte. Ihre außerordentlich starke Resonanz gründete in der künstlerischen Situation in den USA nach dem Ersten Weltkrieg, als sich eine Abwendung von den Traditionen der deutschen Musik und eine Hinwendung zu französischen Vorbildern mit Igor Strawinsky als einer Art „Über-Vorbild“ vollzog.¹⁴ Dies wiederum führte dazu, daß Schönberg bei seiner Ankunft in den USA sofort und nachhaltig mit der Tatsache konfrontiert wurde, daß hier der Neoklassizismus und mit ihm neben den amerikanischen Nachahmern vor allem das Werk von Strawinsky und Hindemith geläufig waren, gegen das sein eigenes nur fremd, unverständlich, ja abweisend wirken mußte. Und es sollte Schönberg niemals gelingen, an diesem Sachverhalt etwas Entscheidendes zu än-

¹³ Ebd., S. 280.

¹⁴ Horst Weber, *Hat die europäische Avantgarde in den USA überlebt?*, in: *Die neue Musik in Amerika* (Studien zur Wertungsforschung 27), hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien-Graz 1994, S. 24.

dern. Daraus aber folgte seine Isolation, dies machte ihn „einsam“, wie er schrieb. Aber diese Isolation bewirkte auch, daß Schönberg sein Werk weiter und unbeirrt und unbeeinflußt entfaltete – in der alles andere als erst jetzt gewonnenen Überzeugung, „erst nach dem Tode anerkannt [zu] werden-----!“¹⁵ In dieser Unberührtheit, die gewissermaßen eine Transformation der europäisch verankerten Lebens- und Schaffensproblematik in die Fremdheit anders gearteter Verhältnisse und Traditionsbildung enthält, gleicht Schönbergs Komponieren dem Schreiben von Thomas Mann. Beide wirken in einem Raum, den sie aus sich selbst heraus und um sich herum errichten, eine Enklave, von der aus – bei Thomas Mann aus bekannten Gründen weit erfolgreicher und nachhaltiger als bei Schönberg – die Verbindungsfäden in die Welt geknüpft werden. Das Exilland USA ist dabei für beide Künstler nur ein Teil dieses Wirkungsfeldes, wenn auch sicher der für sie in diesen Jahren wichtigste und lebensnotwendigste. Den Satz „Wo ich bin, ist die deutsche Kultur“ hat auch Schönberg für sich in Anspruch genommen.

Deshalb auch scheint es verfehlt, davon zu sprechen, „daß Schönbergs Stil sich in den USA zugunsten einer gemäßigeren Ausdrucksweise [gewandelt habe]“. Den Anlaß zu dieser Behauptung gab die tonale *Suite für Streichorchester* von 1934, die sogar zu der Vermutung führte, Schönberg sei in seinem „leisen Verdacht bestärkt“ worden, „daß nämlich die Zwölftontechnik nicht unbedingt und immer als alleinige Kompositionstechnik Gültigkeit behalten mußte.“¹⁶ Die *Suite* ist bekanntlich ein Stück für ein Musikschulorchester, für das zu schreiben nicht minder bekannte Rücksichtnahmen erfordert oder zumindest nahelegt. Und auch wenn Schönberg mehrfach betont, daß das kompositionstechnische Niveau dieses Stückes nicht im geringsten hinter dem seiner „offiziellen“, mit Opuszahlen ausgewiesenen Kompositio-

¹⁵ *Briefe*, ebd., S. 301 (*Dankschreiben an die Gratulanten zum 75. Geburtstag*, 16. 9. 1949).

¹⁶ Manuel Gervink, *Arnold Schönberg und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 296.

nen zurücksteht, wird man nicht übersehen wollen, daß es eine „angewandte“ Musik ist mit konkreter Zweckausrichtung – und daß dagegen im etwa parallel entstandenen *Violinkonzert* der Komponist von *Moses und Aron* mit den entsprechenden Differenzgraden von Darstellungsintensität bis zu spieltechnischen Anforderungen zu vernehmen ist.

In ähnliche Fehlrichtung geht die Deutung von Tendenzen zur Wiederherstellung der Tonalität als Bestrebung Schönbergs, den verbindlicheren „Ton“ seiner komponierenden Umwelt aufzunehmen, vielleicht sogar opportunistisch sich ihm anzupassen. Das begänne eben mit der *Suite für Streichorchester*, setzte sich fort in der jüdischen Kultmusik *Kol nidre*, in den *Orgelvariationen*, der *Suite für Blasorchester*, doch eben auch in den „Hauptwerken“ wie der *Ode an Napoleon* oder dem *Klavierkonzert*. Übersehen wird dabei das eigentliche Anliegen Schönbergs. Ihm schwebte eine Art „Über-System“ der Harmonik vor, in welchem die traditionellen Systeme der europäischen Kunstmusik – von den Modi über die Dur-Moll-Tonalität bis zur Zwölftonmethode – zu einem umfassenden System für musikalischen „Zusammenhang“ gleichsam „aufgehoben“ seien. Es hat dies letztlich mit einer Konzeption des „musikalischen Raumes“ und des ihm eingewobenen „musikalischen Gedankens“ zu tun – eine Konzeption, die ihn seit Jahrzehnten bereits beschäftigt hatte und die in einer umfangreichen theoretischen Abhandlung über den *Musikalischen Gedanken und die Logik, Technik, und Kunst seiner Darstellung* entfaltet werden sollte. 1934 bis 36, also parallel zur *Suite* und zum *Violinkonzert*, schrieb Schönberg den umfangreichsten Teil des Werkes, das er bis zu seinem Tode immer wieder fortzusetzen und abzuschließen suchte. Doch das Buch blieb, wie auch andere zentrale Kompositionen, Fragment.¹⁷

¹⁷ Arnold Schoenberg, *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*, hrsg. von Patricia Carpenter und Severine Neff, New York 1995.

IV

So unterschiedlich nun und vor allem: so verschieden von Schönberg die Voraussetzungen waren, welche zumindest Strawinsky und Hindemith in den USA antrafen und die deren Lebens- und Schaffensgang begleiteten und auch leiteten: zumindest in einem Punkt herrschte nahezu vollständige Übereinstimmung. Es ist eben der Unempfänglichkeit für musikalische Einflüsse aus der amerikanischen Umwelt, sobald es um Bewältigung von gewissermaßen existentiellen Werkideen und -gestaltungen geht. Dabei hatten Strawinsky, Hindemith und auch Bartók bereits weit früher, seit Mitte der zwanziger Jahre und dann immer wieder bis zum Exil, Kontakte mit den USA, in der Regel durch stets erfolgreiche Gastspielturneen mit Aufführungen insbesondere eigener, aber auch fremder Werke. Strawinsky konzertierte hier erstmals 1925, Bartók 1927 und Hindemith 1937, verbunden mit ersten Kompositionsaufträgen und nachfolgenden Aufführungen. Erwähnt seien nur das 3., 5. und 6. *Streichquartett* von Bartók oder Strawinkys Ballett *Jeu de cartes* und das *Concerto in Es (Dumbarton Oaks)*. Doch selbst Kompositionen wie das Benny Goodman gewidmete Klarinettenrio *Contrasts* von Bartók und selbst das – Woody Herman gewidmete – *Ebony-Concerto* für Klarinette und Jazzband von Strawinsky enthalten stilistisch-kompositorisch nichts, was nicht in ähnlich „Jazz“-inspirierten Stücken aus den früheren, „europäischen“ Jahren bereits enthalten sein könnte. Oder anders gesagt: die Komponisten verwandeln noch geringfügigste Spuren von künstlerischen Vorlagen – seien sie kompositorischer oder interpretatorischer Art – in Elemente des eigenen Stils, der eigenen Ausdrucksweise. Das ergibt dann zuweilen, etwa im *Ebony-Concerto*, eine wunderliche Mischung, in der aber selbst das Herausfallen von stilistisch Disparatem eben zum Arsenal der Darstellungsmittel gehört.

Bsp. 1: Strawinsky, *Ebony-Concerto*

Bei Strawinsky fällt allerdings auf, daß die Jahre zwischen 1940, dem Beginn des Exils, und dem Kriegsende 1945 bemerkenswert arm an größeren, gewichtigeren Werken sind. Nach der *Sinfonie in C*, die zudem noch in Europa begonnen worden war, häufen sich merkwürdig leichtgewichtige Stücke wie die *Danses concertantes*, die *Circus-Polka* u.a. oder Stücke, die aus dem Material für nicht zustande gekommene Filmprojekte gewissermaßen übriggeblieben sind und nun ein „Eigenleben“ erhielten wie etwa die *Four norwegian moods*, die biblische Kantate *Babel* oder auch die *Scènes de ballet*, die ursprünglich für eine Broadway-Revue bestimmt waren. (Übrigens haben sich die in nahezu jeder Hinsicht doch so gegensätzlichen Persönlichkeiten Schönberg, Strawinsky und Hindemith in Sachen Filmmusik bemerkenswert gleich verhalten: die Verweigerung jeden künstlerischen Kompromisses verhinderte bei allen, daß sie jemals – trotz gelegentlich nicht unbedeutlicher Honorarangebote – eine Filmmusik für Hollywood fertigstellten). Die Leichtgewichtigkeit vieler Kompositionen aus diesen Jahren paßt andererseits merkwürdig gut zu der Tatsache, daß Strawinsky mit seiner Musik, doch auch als Person mehr und mehr Popularität erlangt. Er wird zu einem in der Gesellschaft begehrten „Star“, ähnlich Charles Chaplin oder anderer „Leit-“ und „Lichtgestalten“, vornehmlich aus der Film-„Branche“. Strawinsky wird vom Präsidenten im Weißen Haus empfangen und er fertigt eine Bearbeitung der Nationalhymne an, von der sich Strawinsky angeblich die offizielle Anerkennung durch den Kongreß erhofft haben soll.¹⁸ Dies alles und noch manches andere zeigt freilich vor allem an, daß sich bei Strawinsky seit den frühen vierziger, wenn nicht schon seit den dreißiger Jahren eine tiefgehende Lebens- und Schaffenskrise anbahnt. Ihre Ursachen liegen einerseits in ganz persönlichen Erlebnissen, die Strawinsky zutiefst verstörten: innerhalb weniger Jahre starben seine älteste Tochter, seine Frau und seine Mutter. Dann traf ihn – wenig vorbereitet und deshalb um so stär-

¹⁸ Wolfgang Dömling, *Igor Strawinsky*, Reinbek 1982 (Rowohlts Monographien), S. 112 ff.

ker – die Verunglimpfung durch die Düsseldorfer Nazi-Ausstellung „Entartete Musik“, die dann wesentlich zur Beschleunigung von Fluchtplänen beitrug.

Und schließlich regten sich auch Anzeichen einer künstlerischen Krise, einer merklichen Erschöpfung der produktiven Kräfte, die mit einer gewissen Ratlosigkeit darüber verbunden war, wie in den „neoklassizistischen“ Bahnen weiter auf gehabtem und gefordertem Niveau zu komponieren sei – eine Krise, die recht eigentlich erst durch die neuen Ideen in Auseinandersetzung mit dem Werk Anton Weberns, doch auch mit anderen und jüngeren Komponisten nach 1950, überwunden wurde. In jedem Fall aber gab es nichts in der amerikanischen Musik, das Strawinsky auch in dieser Phase seines Schaffens in irgendeiner Weise berührt oder gar als Orientierungshilfe gedient haben könnte, im Gegenteil: im Klärungsverlauf seiner Irritierungen wurde ihm erst recht die Problematik der professionellen „ernsten“ Musik seines Landes, dessen Staatsbürgerschaft er seit 1944 besaß, bewußt. So sagte Strawinsky 1958: „Verglichen zum Beispiel mit Webern wirkt unser ‚amerikanischer Stil‘ albern im Ausdruck und ist in technischer Hinsicht das nichtswürdigste Klischee.“¹⁹ Und an anderer Stelle heißt es nur: „Die amerikanische Musik wird bald eine ‚Ford Foundation zur Unterdrückung nichtsversprechender Komponisten‘ nötig haben.“²⁰

Wohlgemerkt spricht Strawinsky hier stets nur von jener Musik, die in journalistischer Umgangssprache als „ernste Musik“ bezeichnet wird und deren Vorbilder in Europa zu finden sind. Allein der Jazz ist für Strawinsky „the only authentic style of American music.“²¹ Doch mit dem hatte er nur gewissermaßen in europäischer Umschmelzung und durch Ummünzung in den eigenen ästhetischen Geltungsbereich zu tun. Der *Ragtime* von 1918 wie der *Tango* von 1940 oder das bereits erwähnte *Ebony-Concerto* von 1945 halten

¹⁹ Igor Strawinsky, *Gespräche mit Robert Craft*, Mainz 1961, S. 206.

²⁰ Igor Strawinsky and Robert Craft, *Dialogues and A Diary*, London 1968, S. 99

²¹ Charles M. Joseph, *Stravinsky. Inside out*, New Haven 2000, S. 22.

die Stilebene der *Geschichte vom Soldaten*, der *Sinfonie in C* oder der *Sinfonie in drei Sätzen* und haben somit alles mit Strawinsky und so gut wie nichts mit irgendwelchen nachzuahmenden Vorbildern zu tun. Denn nicht zuletzt wären aus dem Blickwinkel eines Jazzmusikers diese Stücke wohl eher kuriose bis absurde Versuche von Anverwandlung, vielleicht sogar unfreiwillige Zerrbilder oder dilettantische Nachäffungen. Der eigentliche und auch einzige Sinn dieser Stücke entsteht und erschließt sich eben nur aus dem Werkkontext Strawinskys, der sie zu einer weiteren Facette im Maskenspiel seines darstellerischen Universums macht.

V

Die Stellung Paul Hindemiths in und zu Nazi-Deutschland war naturgemäß und in vieler Hinsicht eine andere als diejenige von Schönberg, Strawinsky oder Bartók. Darauf gehe ich hier nicht ein. De facto einzig jedoch war er sich mit seinen Kollegen Strawinsky und Bartók darin, daß nach Kriegsausbruch ein weiteres Bleiben in Europa nicht mehr möglich war. Ähnlich wie Strawinsky, der die Einladung zur Übernahme der Poetik-Vorlesungen an der Harvard-Universität zum Anlaß für die endgültige Übersiedlung in die USA nahm, markierte ebenfalls eine Einladung – sie kam von Yale in New Haven zu Unterricht in Musiktheorie/Komposition – den Beginn des Exils. Weitere Berührungspunkte ergaben sich allein schon aus der Tatsache, daß in diesen theoretischen Arbeiten die Musik amerikanischer Komponisten keine Rolle spielt. In Strawinskys später publiziertem Vorlesungstext *Musikalische Poetik* taucht kein einziger Name eines amerikanischen Komponisten auf, obwohl doch sowohl die Geschichte der Musik wie deren gegenwärtige Situation beständig diskutiert werden. Als ein Gegenstück zu diesen Vorlesungen könnte der 1944 als Vortrag in Chicago geschriebene Text *Musik und Musiker in alter und neuer Zeit* von Hindemith gelesen werden. Der deutsche Komponist gibt quasi eine Kurzfassung seiner Mitte der dreißiger Jahre

in der *Unterweisung im Tonsatz* entwickelten Gedanken über Musik, Geschichte und Ästhetik. Nachdrücklicher als zuvor jedoch betont er nun die Krisen-, die Verfallssymptome in Musik und Musikpraxis. Die Musik als „scientia bene modulandi“, in der das uralte Erbe als „Ordnerin und Bewegerin des gesamten Weltalls“²² enthalten sei, würde auf bloß Physikalisches, vermengt mit Physiologie und Psychologie, reduziert. Geblieben sei eine „musica instrumentalis“ als Tummelplatz für Sänger, Instrumentalisten und Dirigenten, die keine höheren Kenntnisse mehr besäßen.²³

Es läßt sich sicher nicht überhören, daß Hindemith hier jüngste Erfahrungen aus dem Exilland vermittelt. Doch diese sind keineswegs auf die USA zu beschränken. Er hat ähnliche Erfahrungen zuvor in Europa gemacht und er wird dort nach dem Krieg mit noch deprimierenderen Erfahrungen konfrontiert werden – wie das sein Vorwort zur Zweitvertonung des *Marienlebens* und schließlich der Vortrag *Sterbende Gewässer* belegen, den Hindemith kurz vor seinem Tod 1963 wie eine Grabrede auf sich selbst gehalten hat. Von der Musik, von seinen Kompositionen muß Ähnliches gesagt werden. Insbesondere die Reihe der großen Orchesterwerke von der *Sinfonie in Es* und dem *Cellokonzert* bis zur *Sinfonie Harmonie der Welt* von 1951, eingeschlossen die gleichermaßen didaktisch wie ästhetisch als normsetzend gedachte Reihe der Duo-Sonaten, haben neben dem späten Oratorien- und Opernwerk seinen in der *Unterweisung* dargelegten Musikbegriff in die Praxis umsetzen sollen. Es ging Hindemith um nichts Geringeres als um eine Neuordnung des Tonsatzes, in der die verloren gegangene Einheit von Ethik und Ästhetik der Musikausübung wiederhergestellt würde. Alles „Amerikanische“ war für Hindemith lediglich symptomhaft, Teil eines zu überwindenden „Zeitgeistes“, der wie die ihm verfallenen Erzeugnisse und Praktiken

²² Paul Hindemith, *Aufsätze-Vorträge-Reden*, hrsg. von Giselher Schubert, Zürich 1994, S. 191.

²³ Ebd., S. 194 f.

in aller Welt entweder zum Untergang bestimmt sei oder sich doch noch zu grundlegender Erneuerung fähig erwiese.

2. Bsp: Hindemith, Sinfonische Metamorphosen Carl Maria von Weberscher Themen („Turandot“-Scherzo)

Es läßt sich nicht überhören, daß hier im Vergleich etwa mit Werken aus den zwanziger Jahren ein gemäßigteres Ausdrucksclima herrscht; daß sich ein wieder unmittelbarer an Traditionen orientierter sinfonisch-konzertanter Stil entfaltet, dem ausgeprägt repräsentative Züge eigen sind. Es besteht allerdings kaum ein Grund dafür, dies mit Umständen und Erfahrungen in den USA zusammenzubringen, vielleicht sogar ursächliche Zusammenhänge in dieser Hinsicht ausmachen zu wollen. Dann hätte Hindemith absichtlich nach Vereinfachung seiner Schreibweise gestrebt, und zwar als zur Anpassung bereiter oder auch gezwungener Emigrant in einem Land, in dem zumal seit den Kriegsjahren sich namhafte Komponisten wie Aaron Copland, William Schumann oder Roger Sessions die Entwicklung eines eigenen Nationalstils in Abhebung von den europäischen Vorbildern zum Ziel gesetzt hatten.²⁴ Diese Auffassung übergeht die Tatsache, daß die stilistischen „Beruhigungen“ zu repräsentativer Ausgewogenheit musikalischer Gestaltung bereits lange vor Beginn des Exils eingesetzt haben – nicht erst seit *Mathis der Maler* von 1934, sondern bereits seit den höher nummerierten Kammermusiken aus den späteren zwanziger Jahren. Hier setzte eine Entwicklung ein, die von den dreißiger Jahren an bruchlos bis in das Spätwerk der fünfziger und ersten sechziger Jahre fortgeführt wurde. Und Hindemith – soviel darf wohl spekuliert werden – hätte diese Entwicklung, die sein künstlerisches Denken enthält, an jedem Ort der Welt, der dies irgend zuließe, in dieser und keiner anderen Weise fortgeführt.

²⁴ Giselher Schubert, *Paul Hindemith*, Reinbek 1981 (Rowohlts Monographien), S. 103.

VI

Ein letztes Wort noch zu Béla Bartók. Die biographischen Umstände seiner Exiljahre sind bekannt. Ende Oktober 1940 reist er zu Konzerten nach New York. Er hat großen Erfolg, ihm wird der Ehrendokortitel der Columbia-Universität verliehen. Bartók sei, so heißt es in der Rede des Universitätspräsidenten, eine

„international anerkannte Autorität auf dem Gebiet ungarischer, slowakischer, rumänischer und arabischer Volksmusik; mit seinen Kompositionen Schöpfer eines musikalischen Stils, der allgemein als eine der großen Leistungen der Musik des 20. Jahrhunderts anerkannt ist.“²⁵

Neben den Konzertreisen setzt Bartók seine wissenschaftliche Arbeit mit der Vorbereitung einer neuen Volksliedsammlung fort. Er erhält dafür eine Stelle als Visiting Associate of Music an der Columbia-Universität. In einem Brief heißt es: „Fast habe ich das Gefühl, daß ich die Arbeit an der ungarischen Akademie der Wissenschaften, nur unter etwas veränderten Umständen, fortsetze.“²⁶ Doch dieser erste Eindruck war trügerisch. Nur mit Mühe konnte er semesterweise Verlängerungen seiner Universitätsarbeit bis Dezember 1942 erwirken. Seine Lebenssituation verschlechterte sich zudem erheblich durch den kriegsbedingten Abbruch von Tantiemenzahlungen aus Europa. Am Sylvestertag 1942 schrieb Bartók: „Meine Laufbahn als Komponist ist sozusagen beendet; der Quasi-Boycott meiner Werke seitens der führenden Orchester geht weiter, weder meine alten noch meine neuen Werke werden gespielt.“²⁷ Im Januar 1943 trat er letztmals öffentlich auf, er spielte mit seiner Frau das *Konzert für zwei Klavier und Orchester*, eine Bearbeitung der *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*. Danach begann das akute Stadium

²⁵ Zit nach: Taseusz A. Zielinski, *Bartók*, München 1989, S. 361.

²⁶ Ebd., S. 362.

²⁷ Ebd., S. 366.

seiner Krankheit, die trotz zeitweiliger Besserungsphasen zum Tode führte. In diesen letzten zweieinhalb Jahren entstanden das *Konzert für Orchester*, die *Sonate für Violine solo*, das *3. Klavierkonzert* und das fragmentarisch hinterlassene *Viola-Konzert*.

Nach wie vor sind die Auffassungen, auch und gerade die analytisch fundierten, geteilt in der Frage nach den Ursachen für die unüberhörbaren Zeichen von stilistischer Abklärung und ausdrucksmäßiger Beruhigung in allen diesen Stücken. Verdanken sie sich einem Spätstil, dem es gelingt, neue Facetten von Vollendung auszuformen; der sich wieder stärker klassisch-romantischen Vorbildern nähert in einer Art Geist-Gemeinschaft, die über jede Form von Eklektizismus sich zu erheben versteht, Neues im Alten findet, ohne an den aggressiv avantgardistischen Gesten der früheren Werke festhalten zu wollen? Oder ist diese Abklärung die Folge von Ermattung der schöpferischen Kräfte, der Aushöhlung der Phantasie, die unabwendbar in Resignation münden? Sind die letzten Werke nur noch schwächere Wiedergänger dessen, was Bartók zuvor mit dem Elan des rastlosen Erfinders und mutigen Entdeckers entwarf und realisierte?

Wir müssen uns an dieser Stelle nicht entscheiden, da die Frage nicht zu unserem Thema gehört. Zu unserem Thema jedoch gehört die Feststellung, daß das umrissene Problem sicher auch mit den amerikanischen Verhältnissen zu tun hat, in denen Bartók leben mußte. Daß es aber wiederum nichts mit der amerikanischen Musik zu tun hat, mit irgendwelchem von ihr ausgehendem Einfluß usw. Das beweist geradezu allein schon die Tatsache, daß die genannten Zeichen der Veränderung in Bartóks Musik – wie man sie auch deutet – bereits lange vor den Exiljahren in den USA zu vernehmen sind: seit dem Beginn der dreißiger Jahre, seit der *Cantata profana*, dem *5. Streichquartett*, der *Musik für Saiteninstrumente* usw. bis zum *6. Streichquartett*, dem letzten in Europa komponierten Werk. Auch wenn Bartók das Exil erspart geblieben und somit sein Lebensgang zumindest in materieller Hinsicht nicht in solch düstere Bahnen verschlagen worden wäre – selbst dann,

etwa in vertrauenswürdigeren und gesicherteren europäischen Verhältnissen, hätte Bartók zweifellos ein Schaffensproblem ereilt, das im Kern nichts anderes enthalten könnte als jenes, das in den Werken der dreißiger und vierziger Jahre vernehmbar wird. Denn es hat zuallererst und ursächlich mit der Entwicklung von Bartóks musikalischer Ausdrucks- und Darstellungsweise zu tun. Und nur mittelbar mit unterschiedlichen Einflußnahmen, unter denen – wenn überhaupt – eine aus der amerikanischen Musik allein durch die besondere Lebenssituation nur die geringfügigste gewesen sein könnte.

VII

Kurzes Fazit: Alle hier genannten Komponisten haben ihr Lebenswerk unter den veränderten Bedingungen des Exils weitergeführt. Diese Bedingungen, so sehr und so nachhaltig sie in das Leben der Schöpfer eingriffen, haben deren Werk nur an seinen Außenseiten zu berühren vermocht. Über alle Veränderungen erheben sich künstlerischer Ausdruckszwang und Gestaltungswille, sie bahnen sich ihre Wege, unbeirrbar. Kaum eindrucksvoller könnte wohl diese Konstellation zur Sprache kommen als in einer knappen Passage eines Briefes, den Theodor W. Adorno am 1. August 1950 an Thomas Mann sandte. Der Schriftsteller trug sich mit dem Gedanken, nach Europa zurückzukehren und sich wieder in der neutralen Schweiz anzusiedeln – nicht zuletzt deshalb, um den allgegenwärtigen Verdächtigungen und Anfeindungen als „Kommunistenfreund“ zu entgehen. Adorno schrieb an Thomas Mann:

„Ihre Gedanken zur zweiten Emigration verstehe ich nur allzu gründlich, aber wohin? Drüben [in den USA] sind Sie ja vermutlich doch ungestörter als in Europa und haben Ihren eigenen Rahmen, dessen Bedeutung für die Kontinuität der Arbeit nicht hoch genug anzuschlagen ist.“²⁸

²⁸ *Theodor W. Adorno – Thomas Mann. Briefwechsel 1943 – 1955*, hrsg. von Christoph Gödde und Thomas Sprecher, Frankfurt/Main 2002, S. 80.

Wenn diese Kontinuität nicht gegeben wäre, dann hätten Schönberg, Stravinsky und übrigens auch Hindemith ihre Filmmusiken abgeliefert, hätten sie sich herrschenden Kompositionsmoden angepaßt und hätten sich somit – aufgegeben. Vielleicht ist hierfür Kurt Weill ein belehrendes Beispiel. Aber von dem ist hier erst anschließend die Rede.