

Deutsche Musik: Eine Geschichtsfälschung

Die deutsche Wiedervereinigung hat Ansichten an die Oberfläche gespült, die man weitgehend überwunden glaubte und Fragen wieder aufs Tapet gebracht, deren Unerheblichkeit offensichtlich schien. Dazu gehört die Frage nach dem Deutschen in der Musik. Wenn daran etwas interessant ist, dann allenfalls, welche Vorstellungen und Realitäten sich mit diesem Begriff im Laufe der Geschichte verknüpft haben. Der Keim zur Geschichtsfälschung, wie sie im Dritten Reich zum Exzess getrieben wurde, kann darin gesehen werden, dass der Begriff der deutschen Musik, wie er im 18. Jahrhundert entwickelt wurde, sich nicht auf einen bestimmten Stil bezog, sondern mit vagen Attributen wie Gedankentiefe und Innerlichkeit umschrieben wurde. War bis ins 19. Jahrhundert hinein mit diesem Begriff allerdings Opposition gegen den Feudalismus mit seiner Kleinstaaterei und höfischen Prachtentfaltung verbunden, so wurde der Begriff nach der Reichsgründung im Jahre 1871 zunehmend reaktionär.

Musique allemande: l'Histoire falsifiée

La réunification allemande a fait ressurgir des points de vue que l'on croyait largement dépassés, et remis en discussion des sujets que l'on tenait manifestement pour négligeables, comme la question du «germanisme» en musique. Pour autant qu'elle ait le moindre intérêt, c'est surtout par les notions et les réalités qui y furent rattachées au cours du temps. Le germe de la falsification de l'histoire, portée à outrance par le Troisième Reich, consiste peut-être en ce que la notion de musique allemande élaborée au 18e siècle ne se rapportait pas à un style particulier, mais se définissait par des attributs aussi vagues que la profondeur de pensée et l'intériorité. Jusqu'au début du 19e siècle, elle avait toutefois le mérite de s'opposer au féodalisme des petits Etats et des fastes princiers, alors qu'après la fondation de l'Empire en 1871, elle devint franchement réactionnaire.

Von Christian von Borries und Martin Kretschmer

«Wie Italien sein Neapel hat, der Franzose seine Revolution, der Engländer seine Schifffahrt, etc., so der Deutsche seine Beethovenschen Symphonieen.» (Robert Schumann, Neue Zeitschrift für Musik, 1839)

Im Herbst 1989 bereiteten wir eine Veranstaltungsreihe zur Geschichte des Konzerts vor. Dabei fiel uns Carl Friedrich Cramers «Magazin der Musik» in die Hände. «Haben die Deutschen einen Nationalcharakter in ihrer Musik, und worinn besteht er?» wurde da 1783 gefragt. Hoppla, dachten wir uns, solche Fragen werden bald wieder gestellt werden. In der Folge hielten wir unsere Augen und Ohren offen. Wie erwartet liessen die ersten wiedervereinigten Expertenrunden nicht lange auf sich warten. 1991 standen die Dresdner «Tage der zeitgenössischen Musik» unter dem Motto «Das Deutsche in der Musik», im Südwestfunk gab es 1992 ein Forum Musik «Wie deutsch ist deutsche Musik?», im März dieses Jahres diskutierten der Bayerische Rundfunk und die Süddeutsche Zeitung «Deutsche Musik – gibt es die?».

Wir wollen nicht verschweigen, dass wir unser Scherflein zur Debatte beigetragen haben. Je länger wir aber über das DEUTSCHE nachdachten, desto

obskurer wurde uns, was eigentlich in Frage stand. Die Gespräche bewegten sich im wesentlichen auf dem Niveau der Rede von den drei grossen B. Hier tat sich besonders die Münchener Diskussion unter der Leitung des nimmermüden Joachim Kaiser hervor: Man nehme grosse deutsche Komponisten (Bach, Beethoven, Brahms etc.) und untersuche sie auf gemeinsame Stil- und Charaktermerkmale. Diese Methode hat etliche politische Vorteile. Sie gibt sich unparteiisch und ermöglicht Antworten. Ein wichtiger Aspekt in jeder Nationalismusdebatte. Die Ergebnisse sind jedoch durch die Auswahl der Untersuchungsgegenstände vorbestimmt.

Wer gilt denn hier als deutscher Komponist? Etwa Johann Christian Bach, Mendelssohn, Johann Strauss und Heino? Ist Busoni ein deutscher Komponist, weil er deutsche Opern geschrieben hat, und Mozart ein italienischer, weil er die italienische Sprache eleganter setzte als viele Muttersprachler?

Spielt es eine Rolle, ob ein vermeintlich deutscher Komponist sich selber als «Teutschen» sah (Mozart) oder internationalistisch ausgerichtet war wie Kurt Weill? Sobald man nach Kriterien sucht, zerläuft einem die Frage nach dem DEUTSCHEN (als Nationalcharakter) zwischen den Fingern. Selbst 1938 wurde der Musikwissenschaftler Friedrich Blume (jajawohl, der spätere MGG-Herausgeber) unsicher:

auf welche Weise kann eine sichere Erkenntnis über das Verhältnis von Musik und Rasse gewonnen werden? an welchen Gegenständen lässt es sich gewinnen? welcher Methoden bedarf es? an welche Bestandteile oder Merkmale der Musik kann das Rassische geknüpft werden? (Hauptreferat der Düsseldorfer Tagung *Musik und Rasse*)

Bleibt am Ende nur übrig (wie die *Financial Times* neulich vermutete), dass es echt deutsch ist, nach dem DEUTSCHEN zu suchen? Ganz so paradox ist die Lage vielleicht doch nicht. Einmal zugestanden, dass das DEUTSCHE eine Geschichte hat, lässt sich vielleicht etwas Sinnvolles sagen. Meinen denn Carl Friedrich Cramer 1783, Friedrich Blume 1938 und Joachim Kaiser 1993 das gleiche, wenn sie nach dem DEUTSCHEN fragen? Darüber lässt sich reden. In diesem Sinn unternehmen wir hier den Versuch, eine Geschichte des DEUTSCHEN in der Musik zu skizzieren.

Patriotismus im 18. Jhd.: antiwelsch und antifeudal

1732 erscheint das erste deutschsprachige Musiklexikon des Bach-Cousins und -Freundes Johann Gottfried Walther. Es kennt noch keinen Stil deutschen Namens. Italienische und französische Formmodelle werden schon nach Nationen benannt. Bach verwendete u.a. französische Overture und italienische Aria freigiebig – als Stile, nicht als Nationalcharaktere. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts, so scheint es, gab es Musik in Deutschland, aber keine deutsche Musik. Hätte man Vater Bach gefragt, ob er DEUTSCH schreibe, hätte er wahrscheinlich schon die Frage nicht verstanden.

Zwanzig Jahre nach Walthers Lexikon hat sich die Lage gewaltig verändert. Johann Joachim Quantz ist in seiner Flötenschule (1752) der Meinung, dass es einen deutschen Stil gebe. Er schreibt vielzitiert aber unbeholfen:

Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Musik, mit gehöriger Beurtheilung, das Beste zu wählen weis: so fließt daraus ein vermischter Geschmack, welchen man, ohne die Gränzen der Bescheidenheit zu überschreiten, nunmehr sehr wohl: den deutschen Geschmack nennen könnte.

Ungefähr zur selben Zeit wird in der Berliner Musikzeitschrift *Der Critische Musicus an der Spree* ein erbitterter Streit geführt. In den Haaren liegen sich Herausgeber Friedrich Wilhelm Marpurg und der spätere Berliner Hof-

komponist Johann Friedrich Agricola. Es geht um die Ursachen des Mangels deutschsprachiger Opern. Marpurg 1749:

Das Vorurtheil ist doch allmählich bey uns verschwunden, als ob die schöne Musick nur in Welschland zu Hause sey. Die Ehrfurcht gegen die erlauchten Namen in «ini» und «elli» verlieret sich, und die ehemals mit den schamhaften Mittelstimmen beschäftigten Deutschen haben sich bis zum ersten Platz in dem Orchestre der Fürsten erhoben. Man giebt den Prahlereyen der Ausländer nicht weiter Gehör, und unsere Copisten, die sonst so bemüht waren, die öfters windigen Hirngespinnste eines nichts denckenden Italiäners durch die saubersten Abschriften fortzupflanzen, streiten izo miteinander um die Wette, die Werke ihrer Landsleute bekannt zu machen. (...) Bey einer so grossen Anzahl vortreflicher deutschen Musicorum, dürfte nur die deutsche Sprache durchgängig den Singespielen gewidmet seyn. (...) Denn, dass der Thon unsers Landes nicht so geschickt zur Musick seyn sollte, als etwann der italiänische oder frantzösische, und dass die Schuld an unserer Muttersprache läge, wenn hin und wieder Misgeburten zum Vorschein kommen: dieses habe ich mir noch nicht einreden lassen.

Agricola schreibt zurück:

[Ich habe nicht] gefunden, dass jemahls weder in Deutschland noch in Italien, das Vorurtheil, über dessen Verschwindung Sie jauchzen, bey vernünftigen Leuten geherrschet habe, als ob die schöne Musik nur in Welschland zu Hause sey.

Opern würden auf italienisch gesungen, weil es sich am besten zum Singen eigne, nicht weil die Welschen sich gegen die Deutschen verschworen hätten. Dann schlägt Agricola eine Art Wette vor: Marpurg solle doch eine Arie des italienischen Starlibrettisten Metastasio ins Deutsche übersetzen, dann werde man schon sehen:

... ob die Worte Ihrer Muttersprache zum Singen eben so bequem seyn als die Worte der italiänischen und lateinischen, solches liegt Ihnen zu erweisen ob.

Marpurg lässt sich nicht lumpen und veröffentlicht folgende Übersetzung der Arie *Gemo in un punto* aus Metastasio's *L'Olimpiada*. (*L'Olimpiada* war zuvor unter anderem von Caldara und Pergolesi vertont worden):

*Ich fluche seufzend meiner Quaal;
Ich seh die Nacht am Tage,
Gespenster! häuft die Plage,
Die mich unendlich trift!
Megärens blutger Fackel Glut
Durchdringt mein Hertz voll Wuth.
Alecto füllt die Adern
Mit ihrem kalten Gift.*

Man kann bezweifeln, ob Marpurg hiermit der Beweis gelungen ist, den anzutreten er sich anschickte: nämlich dass die deutsche Sprache sangbar sei. Agricola scheint Recht gehabt zu haben mit seiner Vermutung, dass Marpurgs Ressentiment gegen die «Prah-

lereyen der Ausländer» auf fragwürdige Argumente und Vorurteile gegründet sei. Aber Marpurg bleibt nicht allein. Mitte des 18. Jahrhunderts entflammt plötzlich überall in Deutschland die nationalästhetische Debatte. In Hamburg propagiert Gotthold Ephraim Lessing ein deutsches Nationaltheater, das von Kaufleuten finanziert werden sollte. Nach dessen frühzeitigem Scheitern klagt Lessing im 104. Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* (1769):

Ueber den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche doch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloss von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sey, keinen eigenen zu haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschworenen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen. In Wien sagt Mozart 1785 schon lange nichts Neues mehr, wenn er an den Mannheimer Librettisten Klein schreibt:

Wäre nur ein einziger Patriot mit ambrette – es sollte ein anders gesicht bekommen! – Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende Nationaltheater zur blüthe gedeihen. und das wäre ja ein Ewiger Schandfleck für teutschland, wenn wir teutsche einmal mit Ernst anfiengen teutsch zu denken – teutsch zu handeln – teutsch zu reden, und gar teutsch zu Singen!!!

Warum diese Emotionen? Warum der ausländerfeindliche Affekt weiter bürgerlicher Kreise? Schauen wir uns die politische Situation Deutschlands etwas genauer an:

Das Deutsche Reich mit seinem habsburgischen Kaiser in Wien verdiente seinen Namen kaum. Es bestand Mitte des 18. Jahrhunderts aus ca. 300 mehr oder weniger selbständigen Feudalherrschaften: Königreichen, Fürstentümern, Grafschaften, kirchlichen Besitzern, Freien Reichstädten usw., die ihre eigenen Interessen verfolgten und oft teure Höfe nach französischem Vorbild hielten. Wenn man gegen die Franzosen wetterte, meinte man oft den eigenen Herrscher. Die patriotische, vor allem antifranzösische Rhetorik des aufstrebenden Bürgertums diente so als Maske für eigentlich feudalkritische Ziele. Unter diesen Umständen konnten die vollmundigsten Patrioten als Aufrührer und Staatsfeinde erscheinen. Christian Friedrich Daniel Schubart war einer von ihnen. Der schwäbische Musiker und Herausgeber der viel gelesenen «Teutschen Chronik» lässt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Frankreich und Deutschland vergleicht er in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* folgendermassen:

Der Franzose winselt in weibischen Tönen, der Deutsche schreiet daher in männlichen; der Deutsche denkt und handelt, der Franzmann handelt viel aber denkt nicht so viel; der Deutsche ist kalt und tief raffinierend, der Franke

glitscht an der Oberfläche der Dinge ab. Frankreich goutiert, Deutschland empfindet, Welschland schmückt. Dies uralte Sprichwort ist noch heute wahr und wirft auf alle musikalischen Schulen Licht.

Der württembergische Herzog Karl Eugen hält Schubarts patriotische und antiklerikale Agitation für so gefährlich, dass er ihn 1777 aus dem Gebiet der freien Reichstadt Ulm lockt, gefangen nimmt und für zehn Jahre auf dem berühmtesten Hohen Asperg einkerkernt. Schubart wird dort zu einer Symbolfigur für das Freiheitsstreben des Bürgertums und zugleich einer der Wegbereiter einer deutschen Musik. Er diktiert einem Mitgefangenen seine *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, in der er zu belegen sucht, «dass musikalischer Geist zu den Hauptzügen des deutschen Charakters gehöre». Als Eigenarten der «grossen deutschen Musikschule» werden unfranzösische Merkmale herausgestellt: Deutsche Musik sei nicht glitschig unterhaltend sondern tief. Wichtigste Projektionsfigur wird Carl Philipp Emanuel, der Hamburger Bach – zu seinen Lebzeiten berühmter als sein Vater. Carl Philipp Emanuel Bach avanciert ohne eigenes Zutun zum Leitstern der Deutschnationalen. So stellt ihn Schubart in seinen *Ideen* vor:

Niemand hat jemals die Natur des Flügels, des Fortepianos, des Pantalons und Klavichords mit so tiefem Blick durchdrungen wie dieser unsterbliche Mann. (...) So reich an Erfindungen, so unerschöpflich in neuen Modulationen, so harmonisch voll ist keiner wie dieser. (...) Alles Tändeln auf dem Klavichorde, alles süsslich geist-entnervende Wesen, alles Berlockengeklingel der heutigen Tonmeister ist seinem Riesengeiste ein Greuel. Er bleibt trotz der Mode, was er ist – Bach! Der Schweizer Musikschriftsteller Carl Ludwig Junker gibt in seiner Skizze *Zwanzig Componisten* (1776) eine Charakterisierung des Bachschen Stils, die auf dessen «Deutschheit» eingeht: *Wie müsste deutsches originelles Produkt seyn? Körnlich, gründlich, also auch gedacht, und durchgedacht, mit dem stätigen Gepräg eines Systems; schön, insoferne Schönheit nicht der letzte Zweck seyn muss, – also untergeordnet schön, aber denn auch zweckmässig schön, ohne merkliche Neigung gegen die beyden Extremen, – oft mit einer kleinen Mischung von Phlegma, aber nicht merklich herfürstehend – und so ist Bachens Satz: – so dass er nicht die geringste anderweitige Mischung annehmen kann, so, dass er unter allen Musiken, am meisten gegen die französischen absticht, wie er nothwendig, nach der Theorie schon abstechen muss. Nothwendig, dass Bach in dem Maass, und aus dem Grunde, dem Franzmann unausstehlich ist, – wie Schakespear.*

Peter Schleuning hat in seinem ausgezeichneten Buch *Das 18. Jahrhundert: der Bürger erhebt sich* (1984) vorgeschlagen, Junkers Charakterisierung in

das *Larghetto sostenuto* aus Bachs Phantasie C-Dur der 6. Sammlung für Kenner und Liebhaber (1787) hineinzuheben. Dieser fast Beethovensche Satz scheint sich tatsächlich durch «harmonische Fülle» und «Deutschheit der Melodie» auszuzeichnen, wie Junker an anderer Stelle zusammenfasst.

Ein weiteres Merkmal deutscher Musik deutet sich an in Junkers Verweis auf Shakespeare. Shakespeare wurde damals durch Übersetzungen zum ersten Mal einem breiteren Publikum in Deutschland bekannt und sofort als Gegenpol zur silbenzählenden französischen Regelpoetik aufgebaut. Französische Ästhetik versprach Symmetrie, Vorhersehbarkeit, Klarheit; Shakespeare war wild, grausam, unberechenbar – kurz: ein Originalgenie. Carl Philipp Emanuel wird plötzlich auch der deutsche Shakespeare genannt. Junker preist ihn geradezu hymnisch:

Dank sey dem Genius unserer Zeit, Emanuel ist, – zuverlässig ist er – Original ... Geist, der für den Deutschen, auf deutschem Grund und Boden, die Pfade der Originalität eröffnet und gebahnt hat.

Der Hamburger Verleger Carl Friedrich Cramer schreibt sogar, Bach schleude-

re «Sonnenflammen der Empfindung». Wenn Voltaire, der französische Aufklärer, der Meinung war, Shakespeares Hamlet sei das Produkt eines «betrunkenen Wilden» (Brief an Dr. Johnson), so legt der norddeutsche Schriftsteller Friedrich von Gerstenberg 1783, wie zum Trotz, Hamlets «Seyn oder Nicht-seyn» Monolog unter Bachs kühne, taktstrichlose Freie Phantasie in c-Moll (Anhang zur Klavierschule von 1753, siehe *Beispiel 1*).

Als Charaktere des Deutschen in der Musik am Beispiel Carl Philipp Emanuel Bachs scheinen sich herauszukristallisieren: einerseits das Schlichte, Gearbeitete, Männliche (wie wir es vielleicht in das C-Dur-Larghetto hinein hören können), und andererseits das Geniale, intuitiv Gefühlte, Unvorhersehbare (wie es in der c-Moll-Phantasie Ausdruck findet). Beide Merkmale beschwören Tiefe gegen glatte Unterhaltsamkeit, innere Werte gegen äusseren Schein. Im Mythos von der deutschen Innerlichkeit – seit Anfang des 19. Jahrhunderts dann bald von Beethoven verkörpert – hat sich diese Gegenüberstellung bis heute gehalten. Interessant ist, dass Carl Philipp Emanuel sich zwar im Hamburger

Beispiel 1

The image shows a musical score for a piece titled 'Hamlet' by Carl Philipp Emanuel Bach. The score is set in 3/8 time and is marked 'Allegro moderato'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: 'Seyn oder Nicht-seyn, das ist, das ist die große Fra - ge, das ist'. The piano accompaniment features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The score is presented on three systems of staves.

Die Forelle

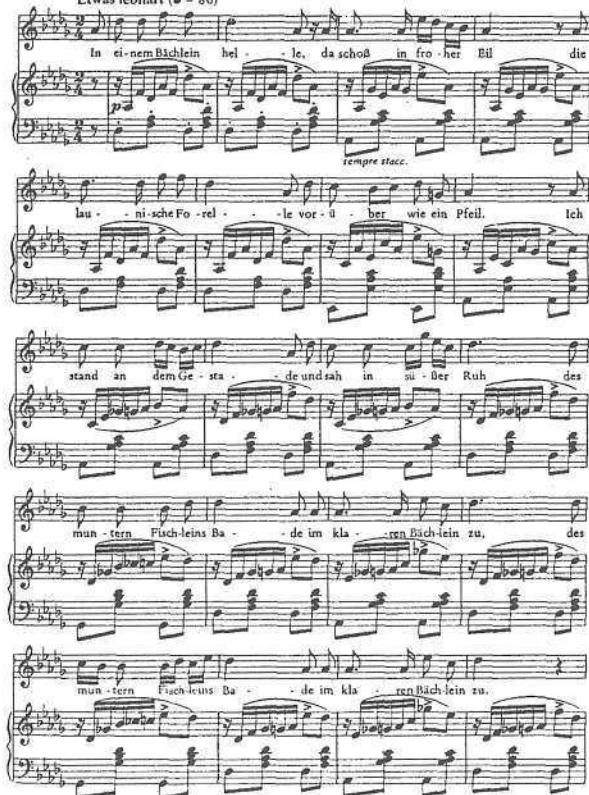
Launisch



Text und Musik von Christian Friedrich Daniel Schubart

Die Forelle

Etwas lebhaft (♩ = 80)



Text von Christian Friedrich Daniel Schubart, Musik von Franz Schubert

Beispiel 2

Umfeld der bürgerlichen Reformbewegte – er war mit Lessing, Klopstock und Matthias Claudius befreundet –, sich selber jedoch nicht als Vorkämpfer des Deutschnationalen sah. Nur in abfälligen Äusserungen über seinen viel und modisch schreibenden Londoner Bruder Johann Christian klingt der Vorwurf des Undeutschen an. Johann Christian Bach ist ein Deutscher, der angeblich undeutsch schreibt. Es fällt auf, dass der deutsche Stil zu diesem Zeitpunkt offensichtlich eine politische Forderung ist: So sollst Du als guter Deutscher schreiben! Das heisst aber noch lange nicht, es sei der Stil gewesen, in dem die meisten deutschen Komponisten schrieben.

Unter dem Eindruck der Französischen Revolution von 1789 war Johann Gottfried Herder einer der ersten, die den politischen Gehalt der Forderung nach einer deutschen Nationalkultur offenlegten. Die «Zerstückelung» Deutschlands, schreibt er in seinen *Briefen zu Beförderung der Humanität* (1793-97), sei verwerflich, weil sie ein Forum der gesellschaftlichen Veränderung verweigere:

Wahrlich, unser Vaterland ist zu beklagen, dass es keine allgemeine Stimme, keinen Ort der Versammlung hat, wo man sich sämtlich höret. Alles in ihm

ist zerteilt, und so mancher schützt diese Zerteilung; Religionen, Sekten, Dialekte, Provinzen, Regierungen, Gebräuche und Rechte.

Herder sieht weniger in einem deutschen Stil als im Rückgriff auf das Volksgut eine Möglichkeit der nationalen Einigung. Er erfindet den Begriff des Volksliedes und sammelt Lieder, die noch heute jeder kennt wie: *Wenn ich ein Vöglein wär, Der Mond ist aufgegangen und Röschen auf der Haide*. Herders Sammlung von Volksliedern (1778), in zweiter Auflage herausgegeben unter dem berühmten Titel *Stimmen der Völker in Liedern* (1807), gewinnt grossen Einfluss. In Herders als Vorrede veröffentlichtem Aufsatz heisst es:

Unsre ganze mittlere Geschichte ist Pathologie, und meistens nur Pathologie des Kopfs, d.i. des Kaisers und einiger Reichsstände. Physiologie des ganzen Nationalkörpers – was für ein ander Ding! (...) wie weiter wären wir, wenn wir [die] Volksmeinungen und Sagen auch so gebraucht hätten, wie die Briten, und unsere Poesie so ganz darauf gebaut wäre, als dort Chaucer, Spenser, Shakespeare auf Glauben des Volks bauten, daher schufen und daher nahmen. Wo sind unsere Chaucer, Spenser, Shakespeare? (...)

Ich sage nur so viel: Hätten wir wenigstens die Stücke gesammelt, aus denen sich Bemerkungen oder Nuzbarkeiten der Art ergäben – aber wo sind sie? (...) Aus älteren Zeiten haben wir also durchaus keine lebende Dichterei, auf der unsre neuere Dichtkunst, wie Sprosse auf dem Stamm der Nation gewachsen wäre; da hingegen andre Nationen mit den Jahrhunderten fortgegangen sind, und sich auf eigenem Grunde, aus Nationalprodukten, auf dem Glauben und Geschmack des Volks, aus Resten alter Zeiten gebildet haben.

Herder (wie später Arnim und Brentano) sammelte selektiv. Kunstgedichte etwa von Goethe oder Claudius waren willkommen. Zum Teil wurden angebliche «Volkslieder» selbst geschrieben. Es zählte der Tonfall. Was wir heute als deutschen Volkston kennen, ist eine Erfindung. Das deutsche Lied (wie der deutsche Stil) wurde verlangt, bevor es überhaupt gesungen wurde.

Herders Beobachtung, dass alles, was nach Deutschem roch, in der feudalen Hierarchie ganz unten stand, entsprach eher der Realität. Die ständische Wirklichkeit spiegelt sich z.B. in der Tanzszene aus dem 1. Finale des *Don Giovanni* (1787): Zwei Adlige (Don

Ottavio und Donna Anna) beginnen ein höfisch-französisches Menuett. Don Giovanni versucht Zerlina (das Mädchen aus dem Volk) mit einem Contredanse zu verführen, während Don Giovanni Diener Leporello Masetto (Zerlinas Bräutigam) mit einem «Teutschen» beschäftigt. Der Teutsche, ein schneller Dreier – Vorläufer des Walzers, ist offensichtlich der Tanz der niedrigen Stände.

Christian Friedrich Daniel Schubart, der noch auf dem Hohen Asperg einsass, während Mozart am *Don Giovanni* arbeitete, machte ganz im Herderschen Sinn das Volksgut zu seiner Sache. Stolz verteidigte er das Volkslied und den flotten Dreier, den Tanz der niedrigen Stände:

Es ist sehr zu bewundern, wie bei einem so ernsthaften Volke, als das Deutsche von jeher war, der mutwillige Dreiachteltakt so grossen Fortgang gewinnen konnte, dass er noch bis diese Stunde in allen Provinzen Deutschlands zum Nationaltanz gebraucht wird.

Schubart selbst komponierte denn auch vorwiegend im Volkston. Es mutet heute merkwürdig an, dass Schubarts leichte Musik auch als politische Stellungnahme entstanden ist. Mit Liedern wie der (später auch von Schubert vertonten) *Forelle* (siehe Beispiel 2) wird Schubart zu einem direkten Vorläufer des romantischen Liedes, wie es sich nur im deutschen Sprachraum ereignete. Der politische Wille nach einer deutschen Nationalkultur hat mit dem romantischen Lied eine stilistische Form hervorgebracht, die, hoch kunstvoll, sich mehr und mehr entfernt von Schubarts und Herders Volkston.

Schumanns Nationalismus: kämpferisch und innerlich

Machen wir einen Sprung in die 30er und 40er Jahre des 19. Jahrhunderts. Was ist für den Erzromantiker und Liederkomponisten Schumann geblieben von den politischen Anliegen der Erfinder des deutschen Liedes? Hören wir z.B. aus der *Mondnacht* (1842) mehr als weltflüchtige Sehnsucht nach Traumwelten? Schumann 1847 in einem Brief an Brendel:

Das ausländische Gesänge aus dem Feld zu schlagen und die Liebe des Volkes zu wahren, d.h. die Musik, die natürliche, tiefe und klare Empfindungen ausspricht, wiederum zu beleben, bedarf es vor allem der Pflege und Schätzung unseres guten deutschen Liedes.

Unter welchen Vorzeichen steht dieser Schumannsche Nationalismus? Was hatte sich in Deutschland zu Beginn des 19. Jahrhunderts getan? Nach der militärischen Niederlage gegen das französische Revolutionsheer unter Napoleon hörte das Deutsche Reich 1806 auf zu existieren. Für fast zehn Jahre standen weite Teile Deutschlands unter französischem Einfluss: Kirchliche Besitze wurden säkularisiert, der Adel verlor seine ständischen Privilegien. Die sogenannten «deutschen Befreiungskriege» lösten 1813-15 eine nationale

Erhebung auch unter vielen Intellektuellen aus und führten schliesslich zu Napoleons Sturz. Es folgte die Neuordnung Zentraleuropas auf dem Wiener Kongress, wo unter Metternichs Führung der nationale Gedanke verworfen wurde. 39 deutsche Teilstaaten meist tief reaktionärer Prägung bildeten sich. Zensur war an der Tagesordnung. Die internationale Musikszene wurde von der italienischen Oper bestimmt. Es ist die grosse Zeit von Rossini, Donizetti und Bellini; hoch im Kurs sind auch die reisenden Virtuosen vom Schläge Paganinis.

Vor diesem Hintergrund politischer Reaktion und internationaler Gefälligkeit gründen Schumann und einige Mitstreiter 1834 die *Neue Zeitschrift für Musik* und einen imaginären Kampfbund: die Davidsbündler. Unter Pseudonymen wird Rossini als «Decorationsmaler» abgekanzelt, seine Musik mit einem Schmetterling verglichen, der ohne seinen Farbstaub «erbärmlich» verenden müsste. Kunst, so Schumann, darf nicht einer internationalen Mode oder Stilkonvention folgen; wahre Kunst muss wie das Leben sein, sie soll das Leben «abschatten»:

Ist denn das Leben ein System? und ist es nicht aus einzelnen halbzerissenen Blättern zusammengeheftet, voll von Kindergekritzel, Jugendköpfen, umgestürzten Grabesschriften und weissen Censurlücken des Schicksals... (NZfM, 11. August 1834)

Programmatisch nennt Schumann sein Opus 6 *Davidsbündlertänze*. Es ist voller autobiographischer Verweise, Bezüge zum Leben, zu einer poetischen inneren Wirklichkeit, wie Schumann sie gegen Rossini gefordert hatte. Schon die Opuszahl «6» ist ein Verweis auf Clara Wiecks *Soirées musicales*, ihrem Opus 6, denen Schumann sein musikalisches Leitmotiv entnahm. Die einzelnen Tänze sind Schumanns gegensätzlichen Davidsbündlercharakteren Florestan und Eusebius zugeschrieben. Kommentare sind in die Partitur eingetragen: «Hierauf schloss Florestan und es zuckte ihm schmerzlich um die Lippen.»

Schumann hatte Schwierigkeiten, diese poetisch-individualistischen Miniaturen zu veröffentlichen. Der Markt verlangte offensichtlich anderes. Sie werden 1837 zunächst im Selbstverlag herausgegeben. 1842 bietet Schumann die *Davidsbündlertänze* dem Leipziger Verleger Hofmeister an; der lehnt ab und legt Schumann nahe, doch endlich im virtuosen, internationalen Salonstil zu komponieren:

Hätten Sie nicht Lust, einige durchgeführte Phantasien für Pianoforte zu schreiben, aber äusserst melodiös. ich halte Sie dazu mehr befähigt als Thalberg. (8.11.1842)

Schumann an Hofmeister (15. November 1842):

Ich habe lachen müssen, wie Sie mich den Komponisten beigesellen möchten, die auf Bestellung arbeiten. Ebensowenig kommt es Ihnen zu, Parallelen zwischen mir und anderen Komponisten zu

ziehen, um die man Sie nicht gefragt hat. Sie verkennen Ihre Stellung zu mir, und ich verbitte mir ein für alle mal Ratschläge und Zumutungen...

Schumann hasst den deutschen Salonvirtuosen Thalberg, weil er sich den Konventionen fügt und verteidigt z.B. den Franzosen Berlioz, weil der das nicht tut. Es geht ihm also um mehr als «das ausländische Gesänge aus dem Feld zu schlagen». Schumanns Konzeption einer poetischen, nicht-internationalen Kunst schliesst mittelbar an Ideen des 18. Jahrhunderts an. Im Bemühen um eine deutsche Nationalkultur hatten die frühen bürgerlichen Reformer einen tiefen, innerlichen, doch kraftvollen Stil nach dem Vorbilde Carl Philipp Emanuel Bachs gefordert; und sie hatten Künstler und Komponisten am «Herzen des Volkes» ansiedeln wollen. Auch Schumann spielt innere Werte gegen die Schablonen des Zeitstils aus, auch Schumann will «die Liebe des Volkes wahren». Der frühe bürgerliche Patriot wandte sich gegen die feudalen Herrschaften französischen Stils, Schumanns nationale Ästhetik richtet sich gegen das politisch-künstlerische Kartell der Metternich-Zeit.

Als sich 1848 die Chance einer demokratischen Veränderung des zerteilten Deutschland ergibt, schreibt Schumann folgerichtig auch Kampflieder. In seinem Lied *Schwarz-Rot-Gold* heisst es auf einen Text von Ferdinand Freiligrath:

Die Freiheit ist die Nation (...),

Die Freiheit ist die Auktion von 30 Fürstenhüten,

Die Freiheit ist die Republik (...)

Pulver ist schwarz,

Blut ist rot,

Golden flackert die Flamme.

Hymnen und Kampflieder sind Teil jeder nationalen Erhebung. Durch die Geschichte hindurch bedienen sich Herrschende und Beherrschte der rituellen Qualitäten von Musik. Das war und ist so nicht nur in Deutschland. Die Hymnensprache ähnelt sich überall. Martialische Schauer werden vorwiegend in Kriegs- und Krisenzeiten gebraucht und bestellt. Deutsche Komponisten waren hier oft willige, manchmal überzeugte Lieferanten. Mozart schrieb ein *Deutsches Kriegslied* (im Janitscharenstil für den Türkenfeldzug Joseph II., KV 539), Haydn *Gott erhalte Franz den Kaiser*, Beethoven die Kantate *Der glorreiche Augenblick* (zur Niederlage Napoleons, 1814), Wagner den *Kaisermarsch* mit auskomponierter Publikumsbeteiligung (zur Reichsgründung 1871), Brahms ein gigantomantisches *Triumphlied (auf den Sieg der deutschen Waffen)*, ebenfalls 1871), Bruckner *Helgoland* für Männerchor und grosses Orchester (1893 auf den Kolonientausch Helgoland-Sansibar mit Grossbritannien), Reger 1916 eine verfrühte *Siegesfeier*, Pfitzner die unsägliche Kantate *Von deutscher Seele* (1921, rev. 1937), Richard Strauss seine 1936er *Olympische Hymne* ...

1848 nützte weder Hoffmann von Fallersleben *Deutschlandlied* noch

Schumanns *Schwarz-Rot-Gold*. Der Revolutionsversuch scheiterte. Das Leben, das Schumanns Ästhetik «abzuschatten» vorhatte, zog sich aus der Politik zurück. Statt der politischen kam die innere Erlösung. Schon der frühe Schumann hatte sich mit der Thematik von Sünde und Erlösung beschäftigt. Seit den 40er Jahren glaubte er immer mehr, eine adäquate Umsetzung könne nur in der grossen Form gelingen. In einem Brief an den NZfM-Mitarbeiter Kossmaly schreibt er (1.9.1842):

Wissen Sie mein Morgen und abendliches Künstlergebet? Deutsche Oper heisst es. Da ist zu wirken.

Schumann teilt Wagners Vorliebe für Erlösungslibretti. Auch ein Lohengrin war unter seinen Plänen. Abendfüllend realisiert hat Schumann letztlich nur eine missglückte *Genoveva* (1847-49) und *Das Paradies und die Peri*, ein opernhafte, teils fast impressionistisches Oratorium (1843). Schumann blieb der Meister der kleinen deutschen Innerlichkeit, Wagner übernahm die grosse. Aus Friedrich Nietzsches späterer Sicht ist es konsequent (wenn auch ungerecht), seinen Unmut gegen Wagner und das DEUTSCHE schon bei Schumann und der kleinen Innerlichkeit beginnen zu lassen:

Schumann mit seinem Geschmack, der im Grunde ein kleiner Geschmack war, (nämlich ein gefährlicher, unter Deutschen doppelt gefährlicher Hang zur stillen Lyrik und Trunkenboldigkeit des Gefühls), (...): dieser Schumann war bereits nur noch ein deutsches Ereignis in der Musik, kein europäisches mehr, wie Beethoven es war, wie, in einem noch umfänglicherem Maasse, Mozart es gewesen ist, – mit ihm drohte der deutschen Musik ihre grösste Gefahr, die Stimme für die Seele Europa's zu verlieren und zu einer blossen Vaterländerei herabzusinken. (Jenseits von Gut und Böse, 1886)

Deutscher Überlegenheitskult

Nach der Reichsgründung von 1871 tritt zum Erlösungsgedanken zunehmend ein deutscher Überlegenheitskult: *Von allen schlimmen Folgen, die der letzte mit Frankreich geführte Krieg mit sich führt, ist vielleicht die schlimmste ein weitverbreiteter Irrtum: der Irrtum der öffentlichen Meinung und aller öffentlichen Meinenden, dass auch die deutsche Kultur in jenem Kampf gesiegt habe. (I. Unzeitgemässe Betrachtung)* So polemisierte Nietzsche weitsichtig schon 1873, aber niemand scheint es gehört zu haben. Arnold Schönberg ist da keine Ausnahme. Schönberg sieht sich direkt in der Tradition von einerseits Wagner, andererseits Brahms und hegt zeitweise seltsame Erlösungs- und Überlegenheitsphantasien. Während des 1. Weltkriegs (ca. 1915) schreibt er auf: *Wenn ich an Musik denke, stellt sich mir – willkürlich und unwillkürlich – niemals eine andere vor als die deutsche... Die deutsche Musik aber gedeiht bei Hunger: vom Munde abgespart,*

wird ihre wortlose Macht in Ewigkeit Prunkräume des Geistes schaffen und füllen.

Berühmt geworden ist seine spätere Prophezeiung (1921):

Heute habe ich etwas gefunden, das der deutschen Musik die Vorherrschaft für die nächsten 100 Jahre sichert.

Im letzten Satz seines 2. Streichquartetts vertont Schönberg 1908 einen Erlösungstext, das Gedicht *Entrückung* von Stefan George:

*Ich fühle Luft von anderem Planeten.
Mir blassen durch das Dunkel die
Gesichter*

*Die freundlich eben noch sich zu mir
drehen.*

(...)

*Der Boden schüttert Weiss und Weich
wie Molke..*

*Ich steige über Schluchten ungeheuer
Ich fühle wie ich über letzter Wolke*

*In einem Meer kristallnen Glanzes
schwimme –*

*Ich bin ein Funke nur vom heiligen Feuer
Ich bin ein Dröhnen nur der heiligen
Stimme.*

Das zweite Streichquartett nimmt in Schönbergs Schaffen einen wichtigen Platz ein. Die Bindung an eine Grundtonart, wie sie unser Hören immer noch prägt, wird aufgelöst. An ihre Stelle treten tonale Inseln, die gleichberechtigt behandelt werden. Der letzte Satz verzichtet zum ersten Mal völlig auf die Vorzeichnung einer Tonart. In Georges Text scheint Schönbergs eigene, wie er sie sah: messianische, Aufgabe um die deutsche Musik mitzuschwingen. Gleichwohl, «deutsch» oder «undeutsch» gehört, Schönbergs Quartett ist eine grossartige Musik.

Die Komponisten der Neuen Wiener Schule blieben deutsche Aussenseiter. Andere gaben den Ton an, die weniger auf Tradition als auf einen deutschen Nationalkörper setzten. In einer frühen Rundfunkrede predigt Gerhard Hauptmann am 25. Juni 1931:

Deutschland, das sind Berge, Wälder, Täler, Ströme, Zuflüsse und Quellen, das sind Städte und Dörfer, es sind Burgen, unzählige Burgen auf unzähligen Bergspitzen, die meisten zerfallen, einige erhalten bis heute. Es sind Wiesen, Bäche, Seen und Weiher, es sind Alpengipfel, Weiss von ewigem Schnee. Das ist Deutschland.

Hauptmann schliesst mit einer Hymne auf Beethoven. Berge, Wälder, Ströme und Beethoven gehören zusammen: *Und wer ihn kennt, ihn allein, diesen Beethoven, diesen Deutschen, der kennt die höchste Gottesoffenbarung in Tönen, die der Welt je geworden ist. Er wird sich schon deshalb glücklich preisen, bis an sein Ende glücklich preisen, ein Mitglied der gleichen Familie, ein Kind deutschen Geistes zu sein.*

Bald ist für Schönberg in dieser Familie kein Platz mehr. Er emigriert, tritt öffentlich dem jüdischen Glauben bei und komponiert, obwohl er politische Aktivitäten stets abgelehnt hatte, u.a.

eine Musik gegen die «deutsche Tyrannei» – seine *Ode to Napoleon Bonaparte* (1942). Meyers Konzertführer 1937:

Der jüdische Komponist Schönberg steht mit seinen Werken jenseits all dessen, was man gemeinhin als Musik bezeichnet, wir ziehen einen unübersteigbaren Wall zwischen unserer Welt und der seinen. Schönberg ist nicht unseres Blutes und spricht nicht unsere Sprache.

Schönberg sah sich in deutscher Tradition. Er wollte deutsch sein, aber nach 1933 konnte er nicht mehr deutsch sein. Wir stossen hier wieder auf das Problem des Kriteriums. Kann man nach dem DEUTSCHEN überhaupt sinnvoll fragen?

«Deutsch» ist natürlich eine Sprache, aber nicht jeder, der diese Sprache spricht, ist deutsch. «Deutsch» ist vielleicht auch ein bestimmter Stil, der sich in Deutschland ereignete, aber nicht jeder, der in Deutschland komponiert, komponiert in diesem Stil. Wer bestimmt, was deutsch ist – was ein deutscher Stil ist?

Wir haben gesehen, wie das DEUTSCHE zu Beginn eine Erfindung war. «Deutsch» war im 18. Jahrhundert nicht, wie in Deutschland komponiert wurde, sondern wie in Deutschland komponiert werden sollte. So verlangten es die frühen Bürger und scharten sich um einen innerlichen Stil und das angeblich deutsche Volkslied. Damit die Forderung irgendeine Glaubwürdigkeit hatte, wurde behauptet, dass es das DEUTSCHE ja schon gebe – seit Jahrtausenden! –, dass es eben keine Erfindung sei. Schubart schreibt in seinen *Ideen* (ca. 1785):

Deutscher Gesang wird überall goutiert, wo es Menschenohren gibt.(...) Im Tone des herzigen Volkslieds ist Deutschland noch von keinem Volke übertroffen worden; die grössten weltlichen Meister belauschten oft unsere Handwerksburschen, um ihnen herzige Melodien abzustehlen. Die Natur selbst scheint aus deutschen Kehlen zu singen.

Haltlose Behauptungen, aber so geht es fort. Immer müssen die Verkünder des Nationalcharakters auf etwas zeigen, das auch deutsch sein soll: Die Natur, Das Volkslied, Carl Philipp Emanuel Bach, die drei grossen B, Burgen-Ströme-Beethoven usw. Wie verbreitet die Legitimierung des Nationalen durch fälschenden Eingriff in die Geschichte ist, überrascht schon fast nicht mehr. Man muss nur die Zeitung aufschlagen.

Die Nazis und Schumanns Violinkonzert

Die bis heute unübertroffenen Meister der nationalen Fälschung wurden die Nationalsozialisten. Eines ihrer Opfer ist Schumanns Violinkonzert. 1937 wurde es unter hochpolitischen Umständen aufgeführt. Um genau den Vorgang der geschichtlichen Verbiegung wahrzunehmen, müssen wir kurz zurückblenden:

1853 schreibt Clara, Schumanns Frau, in ihr Tagebuch:

Robert hat ein höchst interessantes Violinkonzert vollendet, er spielte es mir ein wenig vor... Das Adagio und der letzte Satz waren mir gleich ganz klar, nicht so ganz der erste.

Auch dem Geiger Joseph Joachim, einem Freunde Schumanns, den der Komponist bei der Ausarbeitung des Violinparts konsultiert hatte, sagt das Werk zu. Man erwägt öffentliche Aufführungen, die aber durch den erzwungenen Rücktritt Schumanns von der Leitung der Düsseldorfer Konzerte, durch seinen Selbstmordversuch und die Einlieferung in eine Nervenklinik durchkreuzt werden.

Nach Schumanns Tod 1856 erscheint Clara plötzlich das Finale des Konzertes derart problematisch, dass sie Joachim bittet, den Satz umzuschreiben. Als der sich aus Loyalität zum Komponisten weigert, entscheiden Clara Schumann und Johannes Brahms – die beiden Herausgeber der posthumen Gesamtausgabe –, das Violinkonzert nicht zu veröffentlichen. Es bleibt im Besitz Joseph Joachims, der selbst «eine gewisse Ermattung des geliebten Tonsetzers» konstatierte. Sein Sohn stellt später ein Uraufführungsjahr in Aussicht: 1956, 100 Jahre nach Schumanns Tod. Er verkauft das Manuskript an die Preussische Staatsbibliothek Berlin.

Als man Anfang der 1930er Jahre auf das in Vergessenheit geratene Manuskript aufmerksam wird, gibt man es gegen den Willen der noch lebenden jüngsten Tochter Schumanns zur Aufführung frei. Dem Geiger Yehudi Menuhin, der sich für die Uraufführung interessiert, wird es von den Nazi-Behörden seiner jüdischen Abstammung wegen verweigert. Damit ist die Stossrichtung klar. Schumann wird gegen den Juden Mendelssohn und dessen berühmtes Violinkonzert ausgespielt. (Mendelssohn und Schumann hatten sich zu ihren Lebzeiten geschätzt und gefördert.)

Diese Tatsachen entstellt der Musikwissenschaftler Karl Blessinger in seiner 1944 erschienenen Hetzschrift *Judentum und Musik, ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik* folgendermassen:

Wenn auch die Deutschen der damaligen Zeit die Schwäche Mendelssohns nicht empfanden, so scheinen sich doch die Juden darüber klar gewesen zu sein. Das zeigt die empörende Geschichte des wundervollen Schumannschen Violinkonzertes, das von dem jüdischen Geiger Joachim viele Jahrzehnte hindurch widerrechtlich der Öffentlichkeit vorenthalten worden ist mit der unerhörten Begründung, dass dieses Werk ein so bedenkliches Nachlassen von Schumanns Schaffenskraft zeige, dass eine Nichtveröffentlichung im Interesse von Schumanns Ansehen geboten sei. Welchen anderen Zweck konnte dieses unanständige Vorgehen haben als den, dem gerade von den jüdischen Geigern so aufdringlich in den Vordergrund ge-

schobenen Mendelssohnschen Violinkonzert eine erdrückende Konkurrenz vom Halse zu schaffen.

Schumanns Violinkonzert wird am 26. November 1937 mittags um zwölf vom Geiger Georg Kulenkampff im Deutschen Opernhaus Berlin-Charlottenburg uraufgeführt. Anlass ist die Jahrestagung der Reichskulturkammer und der Arbeiterorganisation «Kraft durch Freude». Dies ist kein Konzert sondern eine politische Grossveranstaltung. Sie wird direkt in alle Länder übertragen, die bereit waren, deutsche Propaganda zu senden. Folgende Absage hat sich auf Band erhalten:

Hier ist der Deutsche Rundfunk mit allen Sendern. Wir übertragen aus dem Deutschen Opernhaus zu Charlottenburg die gemeinsame Jahrestagung der Reichskulturkammer und der Nationalsozialistischen Gemeinschaft «Kraft durch Freude». Es spielte das Philharmonische Orchester unter Leitung von Generalmusikdirektor Prof. Dr. Böhm, Dresden. Wir übertragen während der Veranstaltung das Violinkonzert in d-moll von Robert Schumann in Welturaufführung. Es waren die Hörer angeschlossen der Rundfunkgesellschaften Italien, Österreich, Jugoslawien, Holland, Polen, Schweiz, Ägypten, Australien, Japan, Uruguay, Teneriffa. Es sprachen der Präsident der Reichskulturkammer, Reichsminister Dr. Goebbels und der

Führer der Deutschen Arbeitsfront, Reichsleiter Dr. Ley.

Robert Ley und Joseph Goebbels hielten noch vor der Uraufführung ihre Reden zur Kultur- und Arbeitspolitik der NSDAP. Auf Schumann wurde nicht direkt eingegangen. Goebbels in gelassenem Tonfall:

Wir [haben] im Bereich des deutschen Kulturlebens ohne nennenswerte Erschütterung eine Frage lösen können, die gerade auf diesem Gebiet in der vernationalsozialistischen Zeit für schlechterdings unlösbar galt. Wir haben die Juden beseitigt und Führung und Repräsentanz des deutschen Geisteslebens der Nation und der Welt gegenüber wieder in deutsche Hände gelegt. Was das bedeutet, kann nur der ermessen, der eine Vorstellung davon besitzt, wie tief der jüdische Einfluss gerade in das deutsche Kulturleben eingedrungen war. Nirgendwo herrschte und dominierte der Jude so uneingeschränkt und ungestört wie gerade hier.

Den Schumann, der schliesslich zu hören war, hatte kein geringerer als Paul Hindemith zurechtgestutzt, indem er der Violinstimme Oktavierungen und verspielte Girlanden hinzufügte und die Orchestertutti zusammenstrich – inkognito, da er Schwierigkeiten mit den Nazis hatte. Im Berliner «Lokalanzeiger» schreibt Walter Abendroth über die Uraufführung:



DIE SCHÄFER

ICH LEBE GERN IN DIESEM LAND



«Ich lebe gern in diesem Land»

– Die Schäfer –

«Echter Schumann» – das bedeutet: eine Musik, deutsch in Kern und deutsch in der Schale, in der klanglichen Gewandung mit ihrer keuschen Verhaltenheit, durch die immer wieder das helle Licht einer erdhaften Sinnenfreude bricht.

Patriotische Wiederbelebungen

1945 brachte die Kapitulation Deutschlands auch das Deutsche in der Musik in Verruf. Niemand wollte mehr deutsch gewesen sein. Die westlichen Besatzungszonen suchten Kontakte zu internationalen Musiksprachen, vor allem im Pop und in der E-Musik-Avantgarde.

Der unter sowjetischer Aufsicht stehende Teil Deutschlands ging zunächst einen anderen Weg. Dort wird ein anderes, besseres Deutschland gesucht. Am 28. August 1949 hält der Dichter und spätere Kulturminister der DDR Johannes R. Becher eine Rede zu Goethes 200. Geburtstag:

Der deutschen Klassik ist keine klassische deutsche Politik gefolgt, und so musste das grosse humanistische Werk unserer Klassiker unerfüllt bleiben und konnte nicht seine grosse volkerzieherische Wirkung ausüben.

Die Stunde klassischer deutscher Politik schien jetzt gekommen. Becher und Hanns Eisler machten sich ans Werk. Mit «Neuen Deutschen Volksliedern» suchten sie einen guten Patriotismus im Volk zu verankern. Im *Heimattlied* von 1952 heisst es symbolisch «Das Gewitter ist verzogen und verraucht der letzte Brand». Und weiter zu Cembaloklängen und Kinderchor:

*Deutsche Heimat sei gepriesen,
Weithin leuchten ferne Höh'n,
In der Sanftmut Deiner Wiesen,
Deutsches Land wie bist Du schön.*

Wie wir heute wissen, misslang der Eisler-Becher-Patriotismus gründlich. 1985 reklamiert Erich Honecker Luther in bester geschichtsfälschender Manier als Vorkämpfer des ersten deutschen Arbeiter- und Bauernstaates. Zum Ge-

denken des 500. Geburtstags Martin Luthers hat man sich im Amtssitz des Staatsrates der DDR, heute Berliner Aussenstelle des Bundeskanzleramts, zu einem Empfang versammelt. Erich Honecker:

Durch die schöpferische Aneignung und Weiterführung des progressiven humanistischen Erbes aus der Geschichte des deutschen Volkes, in der unser Arbeiter- und Bauernstaat tief verwurzelt ist, empfängt das sozialistische Geschichts- und Nationalbewusstsein der Bürger der Deutschen Demokratischen Republik starke Impulse.

Im Westen, und seit 1990 im neuen Deutschland, gibt es indes auch nicht nur Neues. Die Internationalisierung, die ja offiziell immer noch die Politik bestimmt, wird unterlaufen durch die alten Märchen von deutscher Tiefe und einer Welle falscher Volksmusik. Bei Wolfgang Rihm, einem der erfolgreichsten westdeutschen Komponisten, wird der wahre Künstler so verteidigt:

Dichte und Grosszügigkeit. Ich will damit nur sagen – was ich auch vorhin schon versuchte anzudeuten –, dass das alles janusköpfige Gestalten sind. Dass, was in einem Fall positiv berührt und positive Folgen hat, im anderen Fall zu reinem Brachland, künstlerischem Brachland führt. Also Dichte, hergestellte Dichte oder Durchsichtigkeit, Grosszügigkeit, für sich erstellte Grosszügigkeit, ohne eine tiefere Dimension in beiden Fällen, eine Druck- und Abschnellmöglichkeit, eine, ich möchte nicht sagen, gehaltliche Tiefenstruktur (aber so etwas Ähnliches will ich schon sagen!), ohne eine Dimension der geistigen und psychophysischen Notwendigkeit (geistig: von mehreren erfahrbar und auf mehrere bezogen; psychophysisch: jetzt nur von einem, der es macht, ausgehend)... ohne diese Dispositionen nützt es eigentlich nichts, dass etwas dicht gefügt ist oder frei gefügt ist oder nicht. (Interview für die Frankfurt Feste 1985)

Das hätte Robert Schumann besser gesagt. Rihms Werke mit ihren mysti-

fizierenden Titeln wie *Hervorgedunkelt* oder *Im Innersten* sind symptomatisch für die neue deutsche Innerlichkeitsbewegung.

Da ist es ideologisch nicht mehr weit zur ach so deutschen Volksmusik, den tausend Liedern aus der Heimat. Hier kann man ebenfalls Linien ziehen zur Vergangenheit, aber welchen Weg sind die Deutschen gegangen von den Anliegen eines Herder oder Schubart bis zu Heino. Heino in einem seltenen Interview (Südfunk 1989):

Ja, ich habe, muss an, ich muss zurückblicken, weil ich ja bevor dass ich mit Volksliedern angefangen habe, habe ich Schlager gesungen aus den 50er Jahren und habe aber die ganzen Titel, Lieder aus der bündischen Jugend [Teil der Jugendbewegung, A.d.A.], «Wir lagen vor Madagaskar», «Jenseits des Tales», «Wenn die bunten Fahnen wehen», «Ein Heller und ein Batzen», das habe ich auf der Bühne früher gesungen. Und es hat mich immer fasziniert, dass wenn ich dieses Repertoire sang, dass alles mitgesungen hat (...), also das heisst Sachen anfassen, die verstaubt waren, die aber in der Mentalität der Deutschen noch behaftet waren.

Heino hat seit Mitte der 60er Jahre 25 Millionen Tonträger verkauft und ist laut Umfragen 98% der Bevölkerung bekannt. Damit ist er der bekannteste Deutsche. Alle grossen Fernsehsender sind dem Trend der letzten Jahre gefolgt und bieten inzwischen zur Hauptsendezeit sogenannte «Volksmusik-hitparaden» an. Dort wird auch den vollelektronischen «Schäfern» zugejubelt – von denen wir nicht hoffen, dass es ihnen gelingen möge, das deutsche «Glücksrad» zurückzudrehen. Hier der «Schäfer»-Wiedervereinigungshit aus dem Jahre 1991: *Hörst Du die Sehnsucht der Nacht?*

*Wenn die Sonne versinkt und ein Heimatlied klingt
dann verneigt sich die Erde ganz still
im Gebet.*

*Nur die Sehnsucht nach Haus
bläst der Nachtwind nicht aus
weil im Herzen ein Traum nie vergeht.
Mein Heimatland mein Heimatland
ich sehne mich nach dir:*

*Hörst du die Sehnsucht der Nacht
Träume sind wiedererwacht
Ein Stück verlor'ner Vergangenheit
Hat uns so glücklich gemacht.*

*Alle Glocken im Tal stimmen an zum Choral
und das Herz schickt Gefühle zum Himmel empor.*

*Komm wir drehen ein Stück
unser Glücksrad zurück
so als hätte ich dich niemals verlorn.
Ich bin bei dir und du bist bei mir
als wär nichts geschehn:*

Hörst du die Sehnsucht...

Christian von Borries /
Martin Kretschmer