

MATTHIAS KONTARSKY: *Trauma Auschwitz. Zu Verarbeitungen des Nichtverarbeitbaren bei Peter Weiss, Luigi Nono und Paul Dessau*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2001. 193 S., Notenbeisp.

Gegenstand dieser ursprünglich als Dissertation an der Universität Wien eingereichten Arbeit sind das „Oratorium in 11 Gesängen“ *Die Ermittlung* von Peter Weiss sowie die für konkrete Aufführungen des Stücks geschriebenen Schauspielmusiken von Luigi Nono und Paul Dessau. Nono hat auf der Grundlage der *Musiche di scena per ‚Die Ermittlung‘ di Peter Weiss* eine Konzertfassung unter dem Titel *Ricorda cosa ti hanno fatto* in Auschwitz hergestellt, die ebenfalls in die Untersuchung einbezogen wird. Anlass für die Komposition der Schauspielmusiken waren die koordinierten Uraufführungen des auf den Auschwitzprozess in Frankfurt am Main 1963–1965 bezogenen und bei Suhrkamp erschienenen Dokumentartheaterstücks *Die Ermittlung* in West- und Ostberlin, Cottbus, Dresden, Essen, Gera, Köln, Halle, London, Meiningen, München, Neustrelitz, Potsdam, Rostock, Stuttgart und Weimar im Herbst 1965. Ob es zu den Aufführungen außerhalb Berlins ebenfalls Schauspielmusiken gegeben hat, wird vom Verfasser nicht angesprochen. Seine Begründung für die Auswahl findet sich gleich am Anfang der Studie: „Da ich Musiker bin, habe ich mir als Beispiel einen Verarbeitungsversuch [für das ‚Trauma Auschwitz‘] aus dem eigenen Gattungsbereich gewählt: Luigi Nono [...]“. Für eine Vergleichsanalyse „bietet sich Paul Dessau an [...], weil er zeitgleich zu Luigi Nono eine eigene Musik für die Ermittlung erstellt.“

Drei der sieben Kapitel befassen sich mit Nono, je eins mit Weiss und Dessau. Einleitend wird der „geschichtswissenschaftliche Hintergrund“ (gemeint ist der historische Tatbestand „Auschwitz“) ausgeleuchtet, abschließend eine „Grundsatzdiskussion“ (über Fragen der Ästhetisierung des Schreckens) geführt bzw. angeregt. Der größte Gewinn der Untersuchung liegt freilich in der Beschreibung, Ordnung und Kritik der Quellen, insbesondere der im Nono-Archiv in Venedig (und teilweise auch bei Ricordi in Mailand sowie in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin) aufbewahrten Tonbänder und Notiz- und Skizzenhefte von Nono. (Das Quellenmaterial zu Dessaus

Schauspielmusik konnte offenbar nicht mit gleicher Gründlichkeit untersucht werden.) Dem Verfasser gelingt es, durch die Zusammenführung aller Quellen eine Vergleichstabelle aufzustellen, in der Nonos Endfassung der *Musiche di scena* mit der rekonstruierten Folge der 34 Nummern bei der Uraufführung der *Ermittlung* am 19. Oktober 1965 in der Freien Volksbühne in Berlin konfrontiert ist. Zu Recht empfiehlt der Verfasser die nunmehr ermittelte „Endfassung“ für künftige Aufführungen der *Ermittlung* von Weiss/Nono (als theatrale Alternative zur Konzertdarbietung von Nonos *Ricorda*).

Jenseits des festen Bodens einer Quellenkritik werden die Schritte des Verfassers, sobald er das Gebiet der semantischen Analyse betritt, sehr viel unsicherer. Ausgehend von der polaren Relation Täter/Opfer, die in Weiss' Stück in den Prozessgegnern Kläger und Angeklagte mit aller gebotenen Klarheit hervortritt, sucht der Verfasser nach Gegensatzgestalten in den Schauspielmusiken zu *Die Ermittlung* von Nono und Dessau bzw. auch in der Konzertfassung *Ricorda*. Gegensätzliche Gestaltungsmittel bei Nono sind z. B. Vokalität (Frauenstimme, Kinderstimmen) versus Geräusch (elektronische Klänge, Perkussion), bei Dessau z. B. Vokalität (Chöre) versus Marschmusik (verzerrtes Metrum). Die polaren Gestaltmerkmale werden in beiden Fällen eindeutig mit den Inhalten des Stücks korreliert: Die menschliche Stimme verweist auf das Leid der Opfer, Geräusch bzw. Marsch charakterisieren die Täter. Der Verfasser spricht einmal sogar von einem Polaritätsprofil, ohne sich allerdings auf Herkunft, Verbreitung und Folgen dieser Methode der Systematischen Musikwissenschaft einzulassen; er nimmt sich selbst als „Vp“ und gibt die Ergebnisse in teils graphisch gestalteten Verlaufsprotokollen wieder. Bei mehr ins Detail gehenden Analysen sind seine Befunde fraglich. Die Wendung *d-cis-d* als „sospio-floskel“ zu identifizieren, mag noch angehen. Das *es* in dem Zweiklang *cis/es* aber als „S'-S-Chiffre“ für den Auftritt „S'tarks“ zu deuten (S. 112), ist reine Spekulation, zumal der Verfasser selbst darauf hinweist, dass alle Tonhöhen nur „Annäherungswerte“ seien.

Problematischer als die (letztlich sehr allgemein bleibenden) Befunde der semantischen Analyse ist die Sprache des Verfassers, die eher

an eine Talkshow denn an einen wissenschaftlichen Text denken lässt. Sätze ohne Verb, Nebensätze als Hauptsätze, rhetorische Fragen durchziehen den Text. Lockere Wendungen wie „will sagen [...]“, „nota bene [...]“, „das sei bereits verraten [...]“, „um wieder einmal XY ins Spiel zu bringen [...]“ usw. vermitteln den Eindruck einer Plauderei, der dem Ernst des Themas und sicherlich auch den Absichten des Verfassers entgegensteht. Die einfache Information, dass sich im Nachlass Paul Dessaus ein Programmzettel der Uraufführung von Nonos *Ricorda* befindet, wird mit der Floskel eingeleitet: „Um wieder einmal Paul Dessau ins Spiel zu bringen“. Der sprachlichen Nonchalance entspricht eine gedankliche Unbekümmertheit. Der folgende Satz ist gleich an mehreren Stellen fragwürdig: „Menschen, die Ideologien zuwiderlaufen [?], lassen sich wissenschaftlich [?] aussondern und einem Tötungsverfahren zuführen. Von dort bis zu einem Massenmord sind sicherlich quantitative [?] Hindernisse zu überwinden, die eigentliche Kernfrage jedoch – darf ich Menschen umbringen, nur weil es sie gibt? – ist in den T4-Aktionen [Euthanasieprogramm der Nazis] bereits beantwortet [?] worden“ (S. 14). Wer über Auschwitz redet, sollte seine Sprache mit besonderer Sorgfalt kontrollieren. Der Versuch, Ursachen des Nazifaschismus zu benennen, mündet in einer durchaus abstrusen Formulierung wie dieser: „Die diktatorische Option, ein gesellschaftliches Wohlerhalten und wirtschaftliche Prosperität durch den Ausschluss bzw. die Tötung vermeintlich Störender zu erreichen, wurzelt zweifelsohne in der sozialpolitischen wie intellektuellen Orientierungskrise, in der sich die deutsche Demokratie Anfang der dreißiger Jahre befindet“ (S. 12). Gegen Hans Heinrich Eggebrechts These, der Holocaust bzw. die Shoa entzögen sich einer künstlerischen Darstellbarkeit, argumentiert der Verfasser wenig erhellend: „Mit dem von mir Erarbeiteten ließe sich nun einwenden, daß das Nichtdarstellbare seiner Totalität bzw. Quantität entspringt“ (S. 176) – das verstehe, wer will. Fraglich ist auch die Verbindung des ästhetischen Problems einer künstlerischen Verarbeitung dessen, was Auschwitz bedeutet, mit einfachem Nützlichkeitsdenken: „Will sagen: Kunst über Auschwitz muß sich als Mittel zum Zweck verstehen. Denn nur der Zweck kann, indem er die Vorgangsweise be-

stimmt, diese zugleich auch legitimieren“ (S. 177).

Den Zweck der eigenen Arbeit fasst der Verfasser so zusammen: „Für mich hätten meine Ausführungen *Trauma Auschwitz* etwas erreicht, wenn sie als Katalysator einer zukünftigen Debatte wirkten. Im Grunde genommen hätten sie damit bereits ihren wichtigsten Zweck erfüllt.“ Diese Debatte muss weiterhin geführt werden, auch wenn die Gefahr des Scheiterns vor dem monströsen Thema „Auschwitz“ immer bestehen wird.  
(Oktober 2002) Peter Petersen

*Geschichte als Musik. Hrsg. vom Haus der Geschichte Baden-Württemberg in Verbindung mit der Landeshauptstadt Stuttgart durch Otto BORST. Tübingen: Silberburg-Verlag 1999. 313 S., Abb., Notenbeisp. (Stuttgarter Symposium Schriftenreihe. Band 7.)*

Dass Musik nicht losgelöst von der Geschichte existiert und auch niemals existiert hat, kann als Gemeinplatz der Musikhistoriographie gelten. Weitaus schwieriger ist es aber, diese Beziehung genauer zu bestimmen, das Verhältnis inner- und außermusikalischer Entwicklungen zu erläutern, ohne in platte Analogien oder in ein additives Aneinanderreihen zu verfallen. Die musikalische Sozialgeschichte hat sich dieses Problems angenommen, ja annehmen müssen, um sich nicht in solchen Analogien außer- und innermusikalischer Sachverhalte zu erschöpfen. Sich dieser Frage aus einer regionalgeschichtlichen Perspektive zu nähern und damit auch grundlegende Fragen und Probleme der Musikforschung anzugehen, steht zwangsläufig in dieser Tradition und ist ein uneingeschränkt verdienstvolles Unterfangen, zumal eine ähnlich lautende Publikation Alexander L. Ringers diesen Zusammenhang schon vor Jahren beleuchtet hat (vgl. die Aufsatzsammlung *Musik als Geschichte*, hrsg. v. Albrecht Riethmüller, Laaber 1993). Der von Otto Borst herausgegebene Sammelband zeigt, wie reichhaltig und vielgestaltig regionale Musikgeschichte sein kann. Viele Fakten und Aspekte sind hier auf eine sprachlich angenehme Art dem Leser nahe gebracht worden: Verschiedenartigste Aspekte der Musikgeschichte – vorrangig der baden-württembergischen – werden hier vorgestellt: Beiträge zur politisch-ideologischen Mu-