

„We should never forget this.“

Holocausterinnerungen am Beispiel von Arnold Schönbergs ‚A Survivor from Warsaw‘
op. 46 im zeitgeschichtlichen Kontext.

Karolin Schmitt

A thesis submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of a Master of Arts in the Department of Music.

Chapel Hill
2011

Approved by

Prof. Severine Neff, Chair

Prof. Annegret Fauser

Prof. Konrad H. Jarausch

© 2011
Karolin Schmitt
ALL RIGHTS RESERVED

ABSTRACT

KAROLIN SCHMITT: „We should never forget this.“
Holocausterinnerungen am Beispiel von Arnold Schönbergs ‚A Survivor from Warsaw‘
op. 46 im zeitgeschichtlichen Kontext.

Die vorliegende Masterarbeit interpretiert das Werk ‚A Survivor from Warsaw‘ von Arnold Schönberg auf der Grundlage der von dem Historiker Konrad H. Jarausch beschriebenen Holocaust-Erinnerungskategorien „Survival Stories“, „Figures of Remembrance“ und „Public Memory Culture“. Eine Analyse des Librettos zeigt, dass dieses Werk einzelne „Survival Stories“ künstlerisch zu einer „Figure of Remembrance“ transformiert und beleuchtet die musikalische und kulturelle Aussage dieser trilingualen Textvertonung im Hinblick auf den Ausdruck von kultureller Identität. In meiner Betrachtung des Beitrages dieses Werkes zu einer „Public Memory Culture“ steht vor allem die Kulturpolitik der Siegermächte in beiden Teilen Deutschlands im Mittelpunkt, welche Aufführungen dieses Werkes im Rahmen von Umerziehungsmaßnahmen initiierten und somit ihre eigenen ideologischen Konzepte im öffentlichen Bewusstsein zu stärken versuchten. Dabei werden bislang unberücksichtigte Quellen herangezogen. Eine Betrachtung der Rezeption von ‚A Survivor from Warsaw‘ im 20. und 21. Jahrhundert zeigt außerdem die Position dieses Werkes innerhalb eines kontinuierlichen Erinnerungsprozesses, welcher bestrebt ist, reflektiertes Handeln zu fördern.

This thesis interprets Arnold Schoenberg's *A Survivor from Warsaw*, op. 46, as evincing the classic features of Holocaust memory described by the German historian Konrad Jarausch: "Survival Stories," "Figures of Remembrance," and "Public Memory Culture." An analysis of composition's libretto as a general "Figure of Remembrance" based on "Survival Stories" illuminates the musical and cultural meanings of its trilingual text concerned with identity and characterization. My scrutiny of the work's contribution to a "Public Memory Culture" centers on the postwar, cultural policy of the Allies not only to initiate performances of Schoenberg's work as part of a "re-education" of Europe but crucially to strengthen their own ideological agenda. Allied policies had particular influence on performances of Schoenberg's work in East and West Germany, the reception of which is strongly emphasized; its history is here expanded through previously unknown sources. A study of the work's reception in the late twentieth and twenty-first century, however, reveals a psychological awareness and culturally motivated remembrance wed to learning and continual questioning instead.

DANKSAGUNG

In diesem Rahmen möchte ich mich bei der Betreuerin dieser Arbeit, Prof. Severine Neff, dafür bedanken, dass sie mir sowohl für diese Arbeit als auch für meine weitere Laufbahn sehr viele wichtige Empfehlungen, Ideen und Anregungen gegeben hat. Die zahlreichen Gespräche mit ihr haben meinen Blick auf Schönberg als auch auf die gesamte Musik des 20. Jahrhunderts geprägt und enorm erweitert. Außerdem möchte ich Prof. Konrad H. Jarausch für seine Unterstützung und wertvollen Denkanstöße danken, die dazu beigetragen haben, dass sich mein Horizont bezüglich geschichtlicher Inhalte, Theorien und Methoden wesentlich vergrößert hat. Im Rahmen eines seiner Seminare, welches zu den besten meines gesamten Studiums zählt, ist die Idee zu dieser Arbeit entstanden. Auch Prof. Annegret Fauser danke ich für ihre Empfehlungen und konstruktiven Anmerkungen.

Darüber hinaus möchte ich den folgenden Personen für essentielle Informationen und Materialien danken: Eike Fess vom Schönberg-Center in Wien für die Bereitstellung der Audiodateien, Gerhard Löbling vom Mitteldeutschen Rundfunk für Informationen zu der Rezeption des Werkes in der DDR, Karl Obermanns vom Rundfunkarchiv Babelsberg für die Zusammenstellung einer Liste von Aufnahmen des DDR-Rundfunks, Christiane Poos-Breir für eine Liste registrierter Einspielungen im Deutschen Rundfunkarchiv Frankfurt, Barry Brisk für Auskünfte zu seinem ehemaligen Professor

Hans Swarowsky, sowie Prof. Stefan Litwin, Carolin Naujocks und Dr. Marzanna Poplawska für weitere Empfehlungen und Kontakte.

Mein persönlicher Dank geht im Besonderen an meinen Freund Dirk Weidmann für zahlreiche Gespräche und kritische Reflektionen und an meine Eltern dafür, dass sie mich auf meinem Weg unterstützen.

INHALTSVERZEICHNIS:

EINLEITUNG.....	1
Kapitel	
I. TEXT UND KONTEXT VON ‚A SURVIVOR FROM WARSAW‘ OPUS 46.....	6
II. DER TRANSZENDENZGEDANKE UND WEITERE INTERPRETATIONSANSÄTZE.....	16
III. BIOGRAPHISCHE HINTERGRÜNDE.....	23
IV. ZEITGESCHICHTLICHE ENTWICKLUNGEN UND POLITISCHE EINFLUSSNAHMEN.....	27
1939-1945.....	28
1945-1949.....	29
1949-1989.....	33
1989-2010.....	46
SCHLUSSFOLGERUNG.....	52
BIBLIOGRAPHIE.....	57
DISCOGRAPHIE.....	65

EINLEITUNG

„I do not remember ev'rything!“¹ – Mit diesem Satz beginnt Arnold Schönberg das Werk ‚A Survivor from Warsaw‘ für Sprecher, Chor und Orchester aus dem Jahr 1947. Auch wenn das lyrische Ich des verwendeten Textes als Überlebender des Warschauer Ghettos sein lückenhaftes Gedächtnis an den letzten Tag im Ghetto damit begründet, dass er häufig bewusstlos gewesen sei, so stellt sich in diesem Zusammenhang jedoch auch grundsätzlich die Frage, was von den Geschehnissen des Holocausts tatsächlich erinnert wird und was – aus welchen Gründen auch immer – vergessen wurde. Zum Anlass der Befreiung des Konzentrationslagers Auschwitz vor 65 Jahren hat der Deutsche Bundestag am 17. Januar 2010 mit einer Gedenkstunde an die Opfer des Nationalsozialismus erinnert. Während dieser Veranstaltung appellierte der Gastredner Shimon Peres an die internationale Gemeinschaft alles zu tun, um ein Verbrechen wie den Holocaust nie wieder geschehen zu lassen: „Um eine zweite Shoah zu verhindern ist es an uns, unsere Kinder zu lehren, Menschenleben zu achten und Frieden mit anderen Ländern zu wahren. Die junge Generation muss lernen, jede Kultur und dabei auch universelle Werte zu respektieren.“²

Die zahlreichen Medienmeldungen, der Lehrplan deutscher Schulen, die unzähligen Filme, Bücher und Denkmäler: Vor allem deutsche Bürger werden heute ständig mit

¹ Arnold Schönberg, *A Survivor from Warsaw* (Hillsdale, N.Y.: Bombart, 1949), VIII.

² Rede von Shimon Peres in der *Tagesschau* (Beitrag vom 27. Januar 2010), Online-Zugriff: <<http://www.tagesschau.de/multimedia/sendung/ts17278.html>>, letzter Zugriff: 28. Januar 2010.

Holocausterinnerungen konfrontiert. Das war jedoch nicht immer der Fall. Die Geschichte Deutschlands seit 1945 zeigt, dass sowohl in der DDR als auch in der BRD lange Diskussionen um die Vor- und Nachteile der Aufarbeitung des Holocausts im öffentlichen Leben stattfanden und Erinnerungen Jahrzehnte lang unterdrückt wurden, wemgleich aus den verschiedensten Gründen. Die langfristigen praktikablen Vorteile des Vergessens und des konstruktiven Neuanfangs konkurrierten stets mit moralischen Sichtweisen und Befürwortern der Restitution bzw. der Aufarbeitung als auch mit grundlegenden Ideologien in Ost und West.³ Zentraler Beweggrund der Politiker, die sowohl die Art und Weise als auch die Menge der öffentlich kommunizierten Erinnerungen zu beeinflussen versuchten, war Jeffrey Herf zufolge eine Mischung aus „belief and interest, ideology and the drive for power which shaped the political memory and public narratives of the Nazi era and the lessons drawn for postwar Germany.“⁴ Erst seit den 1990er Jahren scheinen die Menschen bereit zu sein, über Erinnerungen des Holocausts zu sprechen – einerseits aufgrund des geschichtlichen Abstandes und andererseits aufgrund des Alters der Menschen, die in ihrem letzten Lebensabschnitt der Existenzsicherung geringeren Wert zumessen und daher anfangen unbefangener ihre Erinnerungen mitzuteilen. Die daraus resultierende neu-aufkommende Erinnerungskultur weist einen großen Reichtum an verschiedenen Erinnerungs-Charakteren auf, die Konrad H. Jarausch in folgende Kategorien einordnete:⁵

³ Für umfangreiche Informationen siehe Jeffrey Herf, *Divided Memory* (Cambridge, MA und London: Harvard University Press, 1997).

⁴ *Ibid.*, 1.

⁵ Konrad H. Jarausch, „Survival in Catastrophe: Mending Broken Memories,“ in: Konrad H. Jarausch und Michael Geyer, *Shattered Past. Reconstructing German Histories* (Princeton: Princeton University Press, 2003), 317-341.

- ‚Survival Stories‘ sind persönliche Einzelberichte und individuelle Ansammlungen von Erinnerungsfetzen, die sich meist auf Krisen konzentrieren. Durch ihren fragmentartigen Charakter wirken sie inkohärent, unvollständig und manchmal aufgrund fehlender Informationen und einer fehlenden Einordnung in einen Gesamtzusammenhang sogar unverständlich.
- ‚Figures of Remembrance‘ spiegeln kollektive Erfahrungen wieder, die in irgendeiner Weise auf einen gemeinsamen Nenner gebracht wurden, um emotionale Zugehörigkeit und Solidarität herzustellen.
- Konkurrierende individuelle Erfahrungen und kollektive Erinnerungen verschmelzen in der ‚Public Memory Culture‘, unter anderem mit Hilfe der Medien und öffentlicher Aktivitäten, wie zum Beispiel der Politik.

Keine Art von Erinnerung ist konstant, sondern vielmehr abhängig von dem Umfeld, dem Zeitgeiste, den Medien, Ideologien, Ideen, der Kultur, Politik und bestimmten Ereignissen, die dazu beitragen, dass Erinnerungen in immer wieder neuen Zusammenstellungen und mit anderen oder verschobenen Schwerpunkten kreiert und interpretiert werden, um zum historischen Verstehensprozess und der Identitätsfindung der Menschen beizutragen. Auch die Bedeutungen, die Menschen in diesem dialektischen Prozess der Erinnerung zuschreiben, sind somit nicht konstant, sondern werden in ‚containers of memory‘⁶ – zu denen unter anderem Musik, Literatur, Kunst, Theater und wissenschaftliche Arbeiten gehören – ständig transformiert, wiederbelebt und umstrukturiert. Viele Künstler im Nachkriegsdeutschland und der ganzen Welt reagierten

⁶ Zum Begriff siehe Lessie Jo Frazier, *Salt in the Sand. Memory, Violence, and the Nation-State in Chile, 1890 to the Present* (Durham: Duke University Press, 2007), 50. Siehe auch F. C. Decoste und Bernhard Schwartz (Hg.), *The Holocaust's Ghost. Writings on Art, Politics, Law and Education* (Alberta: The University of Alberta Press, 2000).

auf die Verbrechen mit Hilfe künstlerischer Stellungnahmen, welche teilweise weitreichende Wirkungen erzielten. Eines der wichtigsten Werke der Holocaustrezeption, welches exemplarisch im Folgenden besprochen werden wird, ist ‚A Survivor from Warsaw‘ op. 46 für Sprecher, Chor und Orchester aus dem Jahr 1947 des deutsch-jüdischen Komponisten Arnold Schönberg.⁷

Die Vermischung von Holocaust-Erzählungen, von denen Schönberg indirekt oder direkt erfahren hatte und die er in seiner Komposition zu einer Einheit verarbeitete, weist auf die Positionierung dieses Kunstwerkes in den drei bereits beschriebenen Erinnerungskategorien Konrad H. Jarauschs hin.⁸ Während die Quellen des Textes eindeutig auf individuellen Einzelberichten, den ‚Survival Stories‘, beruhen, so werden diese im künstlerischen Akt in eine Art von ‚Figures of Remembrance‘ transformiert, welche nicht dem Anspruch genügt Details eines authentischen Zeitzeugenbericht wiederzugeben. Vielmehr sollen kollektive Erfahrungen in ihrer Gesamtheit widergespiegelt werden, die dann versucht emotionale Zugehörigkeit und Solidarität mit den Opfern herzustellen. Mit Hilfe der Musik wird diese Art der ‚Figures of Remembrance‘ außerdem auf eine künstlerische Kommunikationsebene erhoben. Durch die Interpretation und Wirkung eines Kunstwerkes in Form von Aufführungen, deren Rezeption als auch wissenschaftlichen Analysen erreicht die Komposition schließlich den öffentliche Raum, in welchem sie neben anderen kulturellen, sozialen und politischen

⁷ Für eine umfangreiche Auflistung der Musikwerke der Holocaustrezeption siehe Sophie Fetthauer, „Eine Liste mit Musikwerken der Holocaustrezeption“, Online-Zugriff: <<http://www.sophie.fetthauer.de/MusikundHolocaust06-05-20.pdf>>, letzter Zugriff: 16. Januar 2011. Siehe auch <<http://holocaustmusic.ort.org/>>, letzter Zugriff: 16. Januar 2011.

⁸ Siehe Konrad H. Jarausch, „Survival in Catastrophe: Mending Broken Memories,“ in: Konrad H. Jarausch und Michael Geyer, *Shattered Past. Reconstructing German Histories* (Princeton: Princeton University Press, 2003), 317-341.

Aktivitäten zu der ‚Public Memory Culture‘ beitragen kann. Anhand der Betrachtung dieser drei Ebenen von ‚A Survivor from Warsaw‘ soll im Folgenden gezeigt werden, welche Rolle dieses Kunstwerkes im Kontext der Erinnerungskultur an den Holocaust spielt.

KAPITEL 1

TEXT UND KONTEXT VON ‚A SURVIVOR FROM WARSAW‘ OPUS 46

Die Idee zu ‚A Survivor from Warsaw‘ entstand auf Anregung der russischen Tänzerin Corinne Cochem, die ein Schallplattenalbum mit Kompositionen jüdischer Komponisten plante. Aus diesem Anlass wandte sie sich 1947 auch an den in die USA emigrierten Komponisten Arnold Schönberg mit der Bitte, ein Partisanenlied zu vertonen, welches im Ghetto von Vilna gesungen wurde.⁹ Schönberg reagierte zunächst sehr positiv und teilte seine Idee wie folgt mit: „Ich habe vor, die Szene, die Sie mir beschrieben haben, zu vertonen, wo die todgeweihten Juden zu singen begannen, bevor sie zum Sterben gingen.“¹⁰ Nachdem die Honorarverhandlungen mit Corinne Cochem allerdings scheiterten, ergriff Schönberg schließlich die Gelegenheit zur Realisierung dieser Idee, als die Koussevitzky Music Foundation in Boston ihm noch im selben Jahr ein in seinen Augen angemessenes Honorar für einen Kompositionsauftrag anbot.¹¹

Den bedrückenden Text des nur 99 Takte umfassenden Stückes für Sprecher, Männerchor und Orchester verfasste der Komponist selbst und zeigte damit deutlich

⁹ Therese Muxeneder, „Arnold Schönberg: A Survivor from Warsaw op. 46 (1947). Einführung,“ Online-Zugriff: <http://www.schoenberg.at/6_archiv/music/works/op/compositions_op46_notes.htm>, letzter Zugriff: 15. April 2010. Siehe auch Michael Strasser, „ ‚A Survivor from Warsaw‘ as Personal Parable.“ *Music and Letters* 76, Nr. 1 (Februar 1995): 52-63. Siehe auch Camille Crittenden, „Texts and Contexts of *A Survivor from Warsaw*, Op. 46,“ in: *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, hrsg. v. Charlotte M. Cross und Russell A. Berman (New York und London: Garland, 2000), 231-258.

¹⁰ Nuria Nono-Schönberg (Hg.), *Arnold Schönberg 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen* (Klagenfurt: Ritter, 1998), 410.

¹¹ Therese Muxeneder, „Arnold Schönberg: A Survivor from Warsaw op. 46 (1947). Einführung,“ Online-Zugriff: <http://www.schoenberg.at/6_archiv/music/works/op/compositions_op46_notes.htm>, letzter Zugriff: 15. April 2010.

seine eigene Betroffenheit gegenüber den Opfern des Nationalsozialismus. In der Partitur deutete er lediglich vage diejenigen Quellen des Textes an, welche als Grundlage fungierten: „This text is based partly upon reports which I have received directly or indirectly.“ Damit lässt der Künstler den Rezipienten gezielt im Unklaren, welche Vorbilder und Informationen für die Erstellung des Textes relevant waren, in welchem das lyrische Ich seine eigenen Erlebnisse im Warschauer Ghetto bruchstückhaft wiedergibt. Der Inhalt und die Art der Erzählung erinnern zudem an Berichte aus Konzentrationslagern, die eine weitere Assoziationsebene eines möglichen Umfeldes und Gesamtzusammenhanges darstellen. Dabei wird das für den Naziterror charakteristische Szenario der Appellselektion zur Ausmusterung zum Tode bestimmter Inhaftierter aufgegriffen, welches signifikante Schemata des NS-Lageralltags beinhaltet, die von Therese Muxeneder folgendermaßen zusammengefaßt wurden: Transformation der personalen und sozialen Existenz, Integration in die Maschinerie des Terrors, Verlust individueller Handlungszeit, Dissoziation durch Kollektivstrafen, Selektion als pragmatisches Erfordernis der Vernichtungsbürokratie.¹²

Die Dreisprachigkeit des Textes des Sprechers verlagert den Inhalt auf drei Ebenen: eine englische Exilebene, eine deutsch-nationalsozialistische Ebene und eine solidarisch-hebräisch-jüdische Ebene, auf welcher die Unterdrückenden den Unterdrückten sprachlich nicht mehr folgen können.¹³ Die englische Erzählung wird mit deutschen Ausrufen eines Feldwebels mit Berliner Akzent unterbrochen, welche zu dem

¹² Siehe Therese Muxeneder, „A Survivor From Warsaw op. 46,“ in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. v. Gerold W. Gruber (Laaber: Laaber Verlag, 2002), 134.

¹³ Siehe Michael Mäckelmann, *Arnold Schönberg und das Judentum* (Hamburg: Karl Dieter Wagner Verlag, 1984), 482-490.

Vergangenheitsbericht des lyrischen Ichs gegenwärtige Eindrücke einblenden.¹⁴ Ein solcher Synchronismus von Gegenwart und Vergangenheit, in dem Ereignisse der Vergangenheit ständig mit dem Hier und Jetzt interferieren, stellt dabei das Zeitempfinden traumatisierter Menschen dar.¹⁵ Das Werk kulminiert schließlich in der Vertonung des ersten Teils des jüdischen Glaubensbekenntnisses, des Shema Yisrael, in hebräischer Sprache im Angesicht des bevorstehenden Todes in der Gaskammer.¹⁶ Durch vollkommene Vergegenwärtigung überwindet die Erinnerung an das Singen des Shemas jegliche zeitliche Distanz und präsentiert sich den Hörern – im Unterschied zu den Erzählungen des Überlebenden im ersten Teil des Werkes – in unmittelbarer Nähe.

Obwohl die Vorbilder der dargestellten Szene bisher unklar sind und mündliche und schriftliche Textvorbilder wohl nie rekonstruiert werden können,¹⁷ so scheint eine

¹⁴ Die Wahl des Berliner Akzentes könnte vielleicht eine Reaktion auf Schönbergs schlechte Erfahrungen in Berlin sein, der letzten Heimat vor seiner Flucht vor den Nazis. Siehe Kapitel 3.

¹⁵ Etty Mulder, „Schönbergs ‚Ein Überlebender aus Warschau‘ als Vollendung der Orphischen Klage. Zeit und Gestalt des Schrecklichen in der Musik,“ in: *Das aufgesprengte Kontinuum: Über die Geschichtsfähigkeit der Musik. Studien zur Wertungsforschung Band 31*, hrsg. v. Otto Kolleritsch (Wien, Graz: Universal Edition, 1996), 145.

¹⁶ Das Shema ist das zentrale Glaubensbekenntnis der Juden und wird in Zeiten der Freude und des Leides gesprochen, zum Ausdruck des Lobes, der Zuversicht und der Hoffnung und dient zudem als Stärkung Zweifelnder. Es kann auch als letztes Wort Sterbender verwendet werden. Siehe Dieter Vetter, *Gebete des Judentums* (Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 1995), 26.

¹⁷ Schönbergs Korrespondenz mit Verwandten und zahlreichen Freunden zeigt, dass er ständig bestrebt war, über Kriegsereignisse informiert zu werden. Darüber hinaus erreichten ihn zahlreiche Nachrichten und Erzählungen in der jüdischen Gemeinde in Los Angeles. Für eine Zusammenstellung möglicher Quellen, siehe Camille Crittenden, „Texts and Contexts of *A Survivor from Warsaw*, Op. 46,“ in: *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, hrsg. v. Charlotte M. Cross und Russell A. Berman (New York und London: Garland, 2000), 231-258; Therese Muxeneder, „A Survivor From Warsaw op. 46,“ in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. v. Gerold W. Gruber (Laaber: Laaber Verlag, 2002), 135 und Therese Muxeneder, „Lebens(werk)geschichte in Begegnungen. Vorgespräche zu Arnold Schönbergs *A Survivor from Warsaw*, op. 46,“ in *Schoenberg & Nono*, hrsg. v. Anna Maria Morazzoni (Venedig: Leo Olschki, 2002), 110-111.

Eine weitere unmittelbare Reaktion auf die Kriegsereignisse neben ‚A Survivor from Warsaw‘ ist eine Fuge, die er komponierte, als er von der Reichskristallnacht erfuhr. Siehe Severine Neff, „Schoenberg’s *Kristallnacht* Fugue: Contrapuntal Exercise or Unknown Piece?“ *Musical Quarterly* 86/1 (2004): 117-148.

Szene, die sich im Ghetto von Warschau abspielte, einige Parallelen zu Schönbergs grundlegender Idee aufzuweisen: In seinen Memoiren beschreibt der polnisch-jüdische Pianist Władysław Szpilman, wie er in einer Gruppe von sieben Juden auf der Straße aufgrund eines bestehenden Ausgehverbotes angehalten wird. Die sieben Juden sind sich bewusst, dass dies normalerweise von den Nazis mit dem Tod bestraft wird und werden allerdings überraschenderweise dazu genötigt, ein ‚lustiges‘ Lied anzustimmen und abzumarschieren:

I don't know who was the first to strike up the tune, or why this particular soldier's song came into his head. We joined him. After all. It hardly mattered what we sang. Only today, looking back at that incident, do I realize how much tragedy was mingled with its ridiculous aspect. That New Year's Eve a small group of utterly exhausted Jews walked through the streets of a city where declarations of Polish patriotism had been forbidden for years on pain of death, singing at the top of our voices and with total impunity the patriotic song, '*Hej, strzelcy wraź!*' – 'Hey, marksmen, arise!'¹⁸

Das Anstimmen eines Liedes, welches im Angesicht des Todes in Szpilmans Erlebnis eine patriotisch-polnische Identität ausdrückte und in Schönbergs Komposition eine jüdisch-religiöse Identität heraufbeschwört, stellt eine Parallele zwischen beiden Arten der Erinnerung – einer realen und einer imaginierten – dar. Ob diese Anekdote jedoch Schönberg bekannt war und ihn zu dem Schlusschor in ‚A Survivor from Warsaw‘ inspiriert haben könnte, bleibt reine Spekulation. Allerdings ist es nicht unwahrscheinlich.¹⁹

¹⁸ Władysław Szpilman, *The Pianist* (New York: Picador, 1999), 124-125.

¹⁹ Obwohl eine direkte Verbindung zwischen Władysław Szpilman und Schönberg unwahrscheinlich ist, so gab es doch einige Wege, auf denen diese Anekdote eines Augenzeugen des Warschauer Ghettos Schönberg in Los Angeles erreicht haben könnte: Szpilman als auch Schönberg waren beide bekannt mit den Brüdern Bronislaw und Jacob Gimpel, die 1933 in die USA emigrierten und die diese Geschichte von Szpilman erfahren und an Schönberg weiter erzählt haben könnten. Des Weiteren studierte Schönbergs Assistentin Clara Steuermann (geborene Silvers) bei Jacob Gimpel in Los Angeles, was eine weitere Verbindung hergestellt haben könnte. Für Informationen zu der Beziehung zwischen Szpilman und den

Während die Benutzung des Hebräischen im Schlusschor nicht nur eine klare religiös-jüdische Botschaft vermittelt, bringt sie außerdem die Verständigungsbarriere zwischen den Nazis und den Juden zum Ausdruck, die wie auch im Fall des polnischen *'Hej, strzelcy wraz'* in Szpilman's realer Geschichte den Nazis einen ihnen unzugänglichen Teil jüdischer Identität vorführt. Die Aussage des Chores bleibt in beiden Fällen somit unantastbar und in ihrer kulturellen Tragweite nicht zerstörbar. Die Tatsache, dass Schönberg Englisch als neutrale Erzsälersprache wähl, kann darauf zurückgeföhrt werden, dass er den Erzählerpart dem Publikum seiner neuen Heimat in den USA zugänglich machen wollte. Gewisse sprachliche Eigenheiten sind dabei wohl bewusst nicht den amerikanischen Gewohnheiten angepasst worden, um den sprachlichen Akzent eines aus dem Heimatland Vertriebenen authentisch erscheinen zu lassen. Die Wahl des Englischen als neutrale Erzählsprache führte jedoch auch dazu, dass viele deutsche Rezipienten sich in diesem Stück als ausschließlich nationalsozialistisch dargestellt empfanden, selbst wenn die Verwendung eines bestimmten Tonfalls und Vokabulars auch diese Sprachengemeinschaft auf nur einen Teil – die Nazis – zu präzisieren versucht.²⁰

Die Verwendung des nationalsozialistisch gefärbten deutschen Vokabulars in Verbindung mit dessen spezifischem Tonfall, die Verwendung des mit dem Dialekt eines Nicht-Muttersprachlers gefärbten Exilenglischen als auch die Verwendung des Hebräischen mit seiner religiös-jüdischen Konnotation präsentiert bestimmte

Brüdern Gimpel siehe Andrzej Szpilman, „Andrzej Szpilman, über seinen Vater,“ Online-Zugriff: <http://79157.webtest.goneo.de/cms/fileadmin/jemumv/Rahmenprogramm/Szpilman_über_seinen_Vater.pdf>, letzter Zugriff: 27. Dezember 2010, 4-5. Siehe außerdem: <http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=734&lang=de>, letzter Zugriff: 27. Dezember 2010.

²⁰ Siehe erste Rezeptionen in Deutschland in Kapitel 4 dieser Arbeit.

Identitätskonzepte, welche sich aus der Zugehörigkeit zu einem Teilbereich einer bestimmten Sprachgemeinschaft ableiten. Während musikwissenschaftliche Literatur Identität meist ebenfalls über die Zugehörigkeit zu Sprach- und Kulturgemeinschaften definiert,²¹ so differenziert soziologische Literatur zwischen zwei verschiedenen Identitätskonzepten: kollektiver Identität und sozialer Identität. Im Gegensatz zu sozialer Identität ist kollektive Identität nicht unbedingt von vordefinierten Unterschieden wie Rasse, Geschlecht und Ethnizität bestimmt, sondern basiert vielmehr auf selbstgewählten Zugehörigkeiten zu bestimmten Ideologien, zu einer Kultur und Religion, auch wenn diese Entscheidungen oftmals vom Umfeld beeinflusst werden.²² Vor diesem Hintergrund stellt die bewusste Gegenüberstellung der drei Sprachidentitäten in ‚A Survivor from Warsaw‘ nicht nur eine Kontrastwirkung zwischen den verwendeten Charakteren des Vertriebenen, des Nazioffiziers und des geeinigten jüdischen Volkes dar, sondern bringt auch die Exilerfahrung deutscher Juden in Amerika zum Ausdruck, die somit kollektive als auch soziale Identitätskonzeptionen herausforderte.

Die angesprochene sprachliche Wirkung des Schlusschores wird mit Hilfe musikalischer Mittel verstärkt: Die Musik basiert auf einer Zwölftonreihe, deren zunächst sechstönige Reihenhälften (und deren Spiegelungen und Transpositionen) in charakteristischen Motiven als „hermeneutisch bedeutsame Elemente des narrativen

²¹ Hermann Danuser, „Composers in Exile. The Question of Musical Identity,” in: *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, hrsg. v. Reinhold Brinkmann und Christoph Wolff (Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press, 1999), 156. Siehe auch Roger Brubaker und Frederick Cooper, „Beyond Identity,” in: *Theory and Society* 29 (2000): 1–47.

²² Siehe Verta Taylor und Nancy E. Whittier, „Collective Identity in Social Movement Communities: Lesbian Feminist Mobilization,” in: *Frontiers in Social Movement Theory*, hrsg. v. A.D. Morris und C.M. Mueller (New Haven: Yale University Press, 1992), 172; Aldon Morris und Naomi Braine, „Social Movements and Oppositional Consciousness,” in: *Oppositional Consciousness: The Subjective Roots of Social Protest*, hrsg. v. Jane Mansbridge und Aldon Morris (Chicago: University of Chicago Press, 2001), 21.

Diskurses²³ verarbeitet werden, bevor sie erstmals vollständig und triumphierend in ihrer Grundform im Unisono des Schlusschores erscheint.²⁴ Die musikalische Entwicklung hängt dabei eng mit dem Erinnerungsprozess des Erzählers zusammen, wie Amy Lynn Wlodarski detailliert erläutert:²⁵ Die musikalischen Motive der Einleitung fungieren als unbewusste Erinnerungsebene des Erzählers und agieren nicht als mimetische Spiegelung der Handlung und Erinnerungsinhalte, sondern rufen eine bewusste Erinnerung hervor. Erinnerungen werden somit zunächst musikalisch nachempfunden, bevor sie den Weg vom Unterbewusstsein in die verbale Sprache finden. Die Einleitung präsentiert alle wichtigen Motive, die im Verlauf des Stückes mit bestimmten Textstellen kombiniert und damit assoziativ aufgeladen werden: Das Fanfarenmotiv des ersten Taktes erscheint somit beispielsweise in Takt 25 wieder, in welchem es die Erinnerung an das morgendliche ‚Reveille‘ auditiv veranschaulicht.

²³ Beat A. Föllmi, „I Cannot Remember Ev'rything.' Eine narratologische Analyse von Arnold Schönbergs Kantate ‚A Survivor from Warsaw‘ op. 46,“ *Archiv für Musikwissenschaft*, 55. Jahrgang, Heft 1 (1998): 38.

²⁴ Für detaillierte Analysen siehe unter anderem: Klaus Schweizer, „Ein Überlebender aus Warschau für Sprecher, Männerchor und Orchester von Arnold Schönberg,“ *Melos* 41, Heft VI (November-Dezember 1974): 365-371; Wilfried Gruhn, „Zitat und Reihe in Schönbergs ‚Ein Überlebender aus Warschau,“ *Zeitschrift für Musiktheorie* 5, 1 (1974): 29-33; Christian Martin Schmidt, „Schönbergs Kantate ‚Ein Überlebender aus Warschau‘ op. 46,“ *Archiv für Musikwissenschaft* 33 (1976), Heft 3: 174-188 und Heft 4: 261-277; Michael Mäckelmann, *Arnold Schönberg und das Judentum* (Hamburg: Karl Dieter Wagner Verlag, 1984); Michael Strasser, „‘A Survivor from Warsaw’ as Personal Parable,“ in: *Music and Letters* 76, Nr. 1 (Februar 1995): 52-63; David Michael Schiller, *Assimilating Jewish Music: Sacred Service, A Survivor from Warsaw, Kaddish* (Ph.D. diss., University of Georgia, 1996), 130-163; Beat A. Föllmi, „I Cannot Remember Ev'rything.' Eine narratologische Analyse von Arnold Schönbergs Kantate ‚A Survivor from Warsaw‘ op. 46,“ *Archiv für Musikwissenschaft*, 55. Jahrgang, Heft 1 (1998): 28-56; Ludmilla Leibman, *Teaching the Holocaust Through Music* (Ph.D. diss., Boston University, 1999), 63-70; David Isadore Liebermann, „Schoenberg Rewrites His Will, *A Survivor from Warsaw*, Op. 46,“ in: *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, hrsg. v. Charlotte M. Cross und Russell A. Berman (New York und London: Garland, 2000), 143-228; Therese Muxeneder, „A Survivor From Warsaw op. 46,“ in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. v. Gerold W. Laaber (Laaber Verlag, 2002), 132-149; David Schiller, *Bloch, Schoenberg, Bernstein: Assimilating Jewish Music* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 107-115; Amy Lynn Wlodarski, „‘An Idea Can Never Perish.’ Memory, the Musical Idea, and Schoenberg’s *A Survivor From Warsaw* (1947),“ *The Journal of Musicology* 24, Nr. 4 (Herbst 2007): 581-608.

²⁵ Amy Lynn Wlodarski, „‘An Idea Can Never Perish.’ Memory, the Musical Idea, and Schoenberg’s *A Survivor From Warsaw* (1947),“ *The Journal of Musicology* 24, Nr. 4 (Herbst 2007): 581-608.

Tonrepetitionen, die im zweiten Takt eingeführt werden, wurden von Wissenschaftlern oftmals zum Beispiel als ‚Angstmotiv‘²⁶ bezeichnet oder mit der Appellselektion²⁷ assoziiert. Des Weiteren gewinnen Tremoli durch kontinuierliches Erscheinen in unterschiedlichen Formen motivischen Charakter und erzeugen meist statische Felder. In diminuierter Form weisen sie außerdem die Signalwirkung einer Trillerpfeife auf. Darüber hinaus ist vor Allem der Großterzklang nennenswert, der aus der Reihe abgeleitet wurde und durch seinen vagierenden Charakter unterschiedliche Reihenkombinationen verbindet. Amy Lynn Wlodarski hat darauf hingewiesen, dass die Struktur der verwendeten Transpositionen der Reihen in unterschiedlichen Teilen des Werkes auf diesem Großterzklang beruht.²⁸ Andere Wissenschaftler assoziieren diesen Großterzklang mit der Rückkehr des Gedächtnisses oder der religiösen Einheit,²⁹ da eine aus ihm resultierende Figur in Takt 11 und 51 die Brücke zwischen empfundener Erinnerung und der Fähigkeit zur verbalen Kommunikation bruchstückhafter Erinnerungsfetzen verbindet. Die Verarbeitung der Motive mündet in die große energetische Intensivierung, in welcher alle Motive kombiniert werden und welche den Horror des akzelerierenden Abzählens vor dem Abtransport in die Gaskammer verstärkt und auf dem Kulminationspunkt dramatischer Spannung schließlich in den erlösenden

²⁶ Beat A. Föllmi, ‚I Cannot Remember Ev’rything.‘ Eine narratologische Analyse von Arnold Schönbergs Kantate ‚A Survivor from Warsaw‘ op. 46,“ *Archiv für Musikwissenschaft*, 55. Jahrgang, Heft 1 (1998): 28-56

²⁷ Therese Muxeneder, „A Survivor From Warsaw op. 46,“ in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. v. Gerold W. Gruber (Laaber: Laaber Verlag, 2002), 140.

²⁸ Amy Lynn Wlodarski, ‚An Idea Can Never Perish.‘ Memory, the Musical Idea, and Schoenberg’s *A Survivor From Warsaw* (1947),“ in: *The Journal of Musicology* 24, Nr. 4 (Herbst 2007): 581-608.

²⁹ Der übermäßige Dreiklang erscheint im Schlusschor erstmals mit den Worten „Adonoy Elohenu“ (Unser Gott). Siehe auch David Schiller, *Bloch, Schoenberg, Bernstein: Assimilating Jewish Music* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 107-115. Eine Interpretation der strukturellen Eigenschaften dieses Klanges als Symbol für die „perfection and immutability of the Jewish God-Idea“ schlägt Timothy L. Jackson vor: „Your Songs Proclaim God’s Return’ – Arnold Schoenberg, the Composer and His Jewish Faith,“ *International Journal of Musicology* 6 (1997): 281-317.

Einsatz des Chores mündet. Die Erfahrungen des lyrischen Ichs werden auf diesem Höhepunkt ausgeblendet und gehen im kollektiven Hoffnungsbekenntnis auf. Vage Assoziationen an für den ersten Teil charakteristische Motive erscheinen als bloße Reminiszenzen. Der eher statische und fragmentarische Charakter des ersten Teils, in dem ein Wechsel von Ruhe und plötzlichem Schock vorherrschend war, weicht einem sehr lebendigen, ausgewogenen und kontinuierlichen Energieverlauf, in dem außerdem zum ersten Mal die Reihe vollständig in ihrer Grundgestalt in Erscheinung tritt. Keine Erinnerung kann deutlicher erscheinen als die endgültige Vergegenwärtigung des Singens des Glaubensbekenntnisses, die jede historische Distanz zu Erinnerungen zu überwinden scheint und die neben der Kommunikation von Holocausterinnerungen auch eine religiöse Stellungnahme beinhaltet.³⁰ Der Text dieses Schlusschores hatte für Schönberg eine besondere Bedeutung, die auch Parallelen zu den Motiven seiner eigenen religiösen Rückbesinnung zum Judentum und Identitätspositionierung aufweist:³¹

The Shema Jisroel at the end has a special meaning to me. I think, the Shema Jisroel is the ›Glaubensbekenntnis‹, the confession of the Jew. It is our thinking of the one, eternal, God who is invisible [...]. The miracle is, to me, that all these people who might have forgotten, for years, that they are Jews, suddenly facing death, remember who they are.³²

³⁰ Siehe auch Klaus Schweizer, „Ein Überlebender aus Warschau‘ für Sprecher, Männerchor und Orchester von Arnold Schönberg,“ *Melos* 41, Heft VI (November-Dezember 1974): 366; sowie Steven Joel Cahn, *Variations in Manifold Time: Historical Consciousness in the Music and Writings of Arnold Schoenberg*, (Ph.D. diss., State University of New York Stony Brook, 1996), 369-387. Für mögliche musikalische Vorbilder dieser Vertonung des Shemas (Melodien von Abraham Baer und Samuel Naumbourg), siehe Charles Heller, „Traditional Jewish Material in Schoenberg’s *A Survivor from Warsaw*, Op. 46,“ *JASI* 3, Nr. 1 (März 1979): 68-74.

³¹ Siehe auch Kapitel 3.

³² Arnold Schönberg, Brief an Kurt List vom 1. November 1948, Online-Zugriff: <http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=4802>, letzter Zugriff: 31. Dezember 2010.

Neben der eindeutig religiösen und ideologischen Aussage dieses Werkes – zum Beispiel als eine Möglichkeit ästhetisch vermittelter Angstverarbeitung und Traumabewältigung³³ – kann der Schlusschor auch als ein Stadium der Transzendenz der Sänger interpretiert werden: „Die Zurücknahme musikalischen Ausdrucks in die Konstruktivität der Dodekaphonie folgt der programmatischen Fokussierung religiöser Transzendenz.“³⁴ Eine solche eschatologische Interpretationsversion stellt eine Parallele zu Interpretationen von Beethovens Neunter Symphonie dar. Vor diesem Hintergrund kann Schönbergs ‚A Survivor from Warsaw‘ nicht nur als Erinnerungsdenkmal an den Holocaust angesehen werden, sondern weist auch auf größere Zusammenhänge kultureller Erinnerungen und musikalischen Erbes aus der deutschen Tradition hin.

³³ Bernhard Müßgen, „Musik, Angst und Erinnerung. Gedanken zum Verständnis von Arnold Schönbergs politischem Hauptwerk ‚A Survivor from Warsaw‘ op. 46,“ in: „*Nach Frankreich zogen zwei Grenadier*“ – *Zeitgeschehen im Spiegel von Musik*, hrsg. v. Brunhilde Sonntag (Münster: Lit., 1991), 123-136; Christian Martin Schmidt, „Schönbergs Kantate ‚Ein Überlebender aus Warschau‘ op. 46,“ *Archiv für Musikwissenschaft* 33 (1976), Heft 3: 174-188 und Heft 4: 261-277.

³⁴ Therese Muxeneder, „A Survivor From Warsaw op. 46,“ in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. v. Gerold W. Gruber (Laaber: Laaber Verlag, 2002), 147. Siehe auch Reinhold Brinkmann, „Ästhetische und politische Kriterien der Kompositionskritik,“ in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 13 (1973), 30; und Heinz Gramann, *Die Ästhetisierung des Schreckens in der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts. Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik* 38 (Bonn: Orpheus Verlag, 1984), 296.

KAPITEL 2

DER TRANSZENDENZGEDANKE UND WEITERE INTERPRETATIONSANSÄTZE

Schönbergs musikalisches Schaffen und künstlerische Errungenschaften stehen in der Tradition deutscher Musikgeschichte, in welcher Ludwig van Beethoven einer der wichtigsten Vertreter und Erneuerer war. Schönbergs musikalische Identität und kompositorische Materialbehandlung gehört somit eindeutig einem deutschen Erbe an, welches sich auch nicht durch die Tatsache verleugnen lässt, dass der Sprecher Abstand zu seiner Herkunft nimmt, indem er Englisch als Kommunikationsmedium wählt.³⁵ Die Erinnerung an die direkte Ansprache des deutschen Volkes in Beethovens Schlusschor mit der Forderung nach absoluter Freude wird in der Aussage des Schlusschores in ‚A Survivor from Warsaw‘ im Kontext der Massenvernichtung in absolute Tragik transformiert.³⁶ Die beiden Pole des romantischen Idealismus bei Beethoven und dessen Negierung in ‚A Survivor from Warsaw‘ als Reaktion auf das Holocausttrauma verstehen sich beide als Beitrag zu der selben gesellschaftlichen Aufgabe: als Appell an die

³⁵ David Isadore Liebermann interpretiert gerade die Weiterentwicklung deutscher Musiktradition in Form von Schönbergs Zwölftontechnik als Distanzierung anstatt als Fortführung: David Isadore Liebermann, „Schoenberg Rewrites His Will, *A Survivor from Warsaw*, Op. 46,“ in: *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, hrsg. v. Charlotte M. Cross und Russell A. Berman (New York und London: Garland, 2000), 143-228.

³⁶ Die Negierung des idealistischen Gedankenguts, für welches Schillers *Ode an die Freude* als auch dessen Vertonung den Inbegriff darstellen, durchzieht die fundamentalen ästhetischen Grundlagen von vielen Künstlern bis heute, die sich als der Tradition Schönbergs angehörig verstehen. Helmut Lachenmann formuliert dies folgendermaßen: „Das expressiv handelnde Ich stößt auf seine Vergesellschaftetheit, das Subjekt entdeckt sich als Objekt, als Gegebenheit, als Struktur, um mit Georg Büchners *Woyzeck* zu sprechen: als ‚Abgrund‘, in dem ganz andere Mächte wirken als die, woran der bürgerliche Idealismus glauben machen wollte.“ Siehe Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995* (Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2. aktualisierte Auflage 2004), 66.

Menschlichkeit und als Forderung nach friedlichem Zusammenleben. Auch wenn Beethovens Neunte Symphonie als eine direkte Inspirationsquelle für ‚A Survivor from Warsaw‘ nicht belegbar ist, so scheinen neben der Idee von Transzendenz und der Anspielung auf Spiritualität auch kompositorische Merkmale die Verwandtschaft beider Werke aufzuzeigen: Die Verwendung eines Schlusschores und dessen unvorhergesehener Einsatz auf einem Kulminationspunkt der Komposition als auch die Gegenüberstellung von fragmentarischen und chaotischen Ausgangszuständen und deren Überwindung in Form einer Vereinigung im Schlusschor scheinen eine unverkennbare Assoziationsverbindung herzustellen. Während jedoch Beethovens Werk den Text auf eine appellativ hypothetische Ebene erhebt, so zeigt Schönbergs Erzähler-Text die Realität direkt und schockierend.

Der Grad an Authentizität gegenüber einer eher künstlerischen Distanz ist bei ‚A Survivor from Warsaw‘ allerdings nicht zuletzt auch von der Interpretation der Aufführenden abhängig. Ein Vergleich aller siebzehn käuflich erhältlichen Einspielungen zeigt in Bezug auf die Bemühungen um Authentizität große Differenzen: Während die alte, müde und brüchig wirkende Stimme Daniel Olbrychskis (Krakau, 1989) mit polnischem Akzent die Rolle des Überlebenden sehr authentisch wirken lässt, stellen sehr ausgebildete Sängerstimmen, zum Beispiel von Hans Olaf Heidemann (Darmstadt, 1950), Anton Gronen Kubitzki (Turin, 1961), Roland Herrmann (Saarbrücken, 1977), Gottfried Hornik (Wien, 1989), John Tomlinson (Dresden, 1998) und Gerd Grochowski (Köln, 2000), eine eher artifizielle Distanz zu den Geschehnissen dar.³⁷ Vor allem auch

³⁷ Für nähere Angaben zu den einzelnen Aufnahmen, siehe Discographie.

Vor allem viele ausgebildete Sänger beachten Schönbergs Forderung nach einer nicht gesungenen Ausführung nicht. Siehe Brief an René Leibowitz vom 12. November 1948: „This never has to be sung,

englische Muttersprachler wie John Horton (Toronto, 1963), Richard Baker (Prag, 1966), Sherrill Milnes (Boston, 1969), Simon Carrow (London, 1994) und John Tomlinson (Dresden, 1998) lassen die Exilidentität des Überlebenden sehr unnatürlich erscheinen. Ein Sprecher wie Hans Olaf Heidemann (Darmstadt, 1950), der die englische Sprache anscheinend nur rudimentär beherrscht und dem Sinn der verwendeten Worte nicht folgen kann, wirkt fehl am Platz. Während die Ausrufe des deutschen Offiziers meist sehr authentisch interpretiert worden sind, so kann man doch in der ausnahmsweise ins Englisch übersetzten direkten Rede des deutschen Offiziers in Takt 55 – „They are all dead“ – ablesen, inwiefern die Sprecher es schaffen, die Rolle des Nazis in diesem Werk glaubwürdig zu interpretieren, der diesen Satz sicher weder tragisch noch verzweifelt über die Lippen gebracht hätte.³⁸

Neben den Charakteren des Erzählers und des deutschen Offiziers kann außerdem die Interpretation des Chores auf Authentizität hin überprüft werden: Der offenbar amateurhafte Chor in Hans Swarowskis Einspielung (Wien 1953), welcher klanglich als auch rhythmisch durchgängig nicht zu einer Einheit findet, kann – im Gegensatz zu kraftvollen und teilnehmerstarken Männerchören mit professionell ausgebildeten Stimmen – unmittelbar mit den Stimmen von gebrochenen und schwachen Juden im Warschauer Ghetto assoziiert werden. Gerade die Wahl der Klangfarbe als auch der Lautstärke des Chores und dessen Verhältnis zur begleitenden Posaune – dem Instrument, welches oftmals mit der Endzeit in Verbindung gebracht wird – entscheidet über die

never should there be a pitch. This means only the way of accentuation. [...] Singing produces motives and motives must be carried out, motives produce obligations which I do not fulfill, because I do not know what melody a singer will add to my compositions.” Online-Zugriff: <http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=4507>, letzter Zugriff: 30. Dezember 2010.

³⁸ Für überzeugende Interpretationen dieses Satzes, höre: John Horton (Toronto, 1963) und Günter Reich (London, 1976).

Aussage des ganzen Stückes: Während eine dominante Posaune³⁹ und ein professioneller Chor eine transzendente Atmosphäre herstellen, in der sich die Zuschauer fragen können, ob sich die Stimmen noch auf der Erde oder schon in einem Übergangsstadium befinden, so weist demgegenüber die Uneinheitlichkeit eines Amateurchores eher auf die erlebte Realität dieses Moments hin, der sich nicht von der Wirklichkeit abhebt. Ein sehr dominanter Chor⁴⁰ scheint hingegen eher den ideologisch-politischen Ausdruck der jüdischen Identität und des unzerstörbaren Glaubens von Menschen zu verstärken, die aus dem kollektiven Erlebnis unvorhergesehene Kraft schöpfen.

Der letzte musikalische Kommentar im Orchester stellt die Aufführenden außerdem vor interpretatorische Entscheidungen, welche die vorher hergestellte Aussage des Chores entweder verstärken oder kontrastieren, indem vor allem die weiche oder harte Klangfarbe als auch die weiche oder abrupte Beendigung des letzten Akkordes darüber entscheidet, ob der Schluss mit dem tragischen Tod, der Erlösung, der Rebellion oder der Stärke des Glaubens assoziiert wird.⁴¹ David Schiller schlägt eine eher pessimistische Auslegung der beiden Schlusstakte vor, die er darauf zurückführt, dass der charakteristische übermäßige Dreiklang, welcher im Chor mit den Worten „Adonoy Elohenu“ (Unser Gott) erscheint, nicht noch einmal bestätigt wird, sondern instrumental

³⁹ Höre die Aufnahmen unter der Leitung von Hermann Scherchen (Darmstadt, 1950), Hans Zender (Saarbrücken, 1977) und Guiseppa Sinopoli (Dresden, 1998).

⁴⁰ Höre die Aufnahmen unter der Leitung von Hans Swarowsky (Wien, 1953), Herbert Kegel (Leipzig, 1958), Václav Neumann (Prag, 1966) und Claudio Abbado (Wien, 1989).

⁴¹ Zu einem abrupten Abriss des letzten Akkordes, höre die Aufnahmen unter der Leitung von Hans Swarowsky (1953), Herbert Kegel (1958), Bruno Maderna (Turin, 1961), Robert Craft (Toronto, 1963), Erich Leinsdorf (Boston, 1969), Szymon Kawalla (Krakau, 1989), Ingo Metzmacher (Bamberg, 1995), und mit zusätzlichem großen Ritardando, der die abrupte Wirkung steigert, obwohl dies nicht im Sinne des Komponisten ist: Eric Ingwersen (Köln, 2000). Der Hinweis auf das Warschauer Ghetto des Titels kann, wie Therese Muxeneder beschreibt, auch als Symbol für den organisierten jüdischen Widerstand in diesem Ghetto gedeutet werden und daher nur unbefriedigend als topographische Angabe des hier beschriebenen Geschehens angesehen werden. Siehe Therese Muxeneder, „A Survivor From Warsaw op. 46,“ in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. v. Gerold W. Gruber (Laaber: Laaber Verlag, 2002), 136.

liquidiert wird, so dass der Schluss kompositorisch eher in Verwandtschaft mit den Motiven des ersten Teils steht als mit dem Material des Credos.⁴² Um dies auszudrücken, müsste eine Aufführung eine objektive Gestaltung der Schlusstakte aufweisen, die weder Tragik noch Pathos heraufbeschwört, sondern die die Sänger des Glaubensbekenntnisses – welche der Realität entflohen sind – durch die kurze instrumentale Liquidation als auch durch den abgerissenen Schlussakkord unsanft wieder mit der Wirklichkeit konfrontiert.

Besonders der Grad an Authentizität einer Interpretation formt in diesem Stück somit die Aussage des Gesamtwerkes. Das heißt jedoch keineswegs, dass eine möglichst authentische Interpretation dieses Werkes wirkliche Geschehnisse widerspiegeln soll und darf. In ‚A Survivor from Warsaw‘ wurden Erinnerungen künstlerisch transformiert und versuchen nicht eine Geschichte zu vermitteln, die wirklich passiert ist. Amy L. Wlodarsky folgert somit: „Schoenberg intended *Survivor* not only to enact memory but also to produce it. [...] His departure from historical sources allowed him the freedom to create an imagined account that satisfied his own aesthetic beliefs and to coordinate all parameters of musical and textual expression.“⁴³

Allein die Auswahl der Erinnerungsfragmente stellt bereits eine individuelle Stellungnahme des Künstlers dar, die im Fall dieses Werkes allerdings auch natürlichen psychologisch motivierten Prozessen entspricht: Auffallend in der Erzählung ist die Art von Erinnerungsfetzen, die bezeichnenderweise einerseits von Greuelthaten – „It was painful to hear them groaning and moaning.“⁴⁴ – als auch von herrlichen Momenten

⁴² David Schiller, *Bloch, Schoenberg, Bernstein: Assimilating Jewish Music* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 107-115.

⁴³ Amy Lynn Wlodarski, „‘An Idea Can Never Perish.’ Memory, the Musical Idea, and Schoenberg’s *A Survivor From Warsaw* (1947),“ *The Journal of Musicology* 24, Nr. 4 (Herbst 2007): 587.

⁴⁴ Arnold Schönberg, *A Survivor from Warsaw* (Hillsdale, N.Y.: Bobart, 1949), VIII.

handelt – „I remember only the grandiose moment when they all started to sing [...]“⁴⁵ –, also von denjenigen Erlebnissen, die durch ihre starke emotionale Kraft in der Erinnerung verhaftet bleiben. Während die Greuelthaten aufgrund des lückenhaften Gedächtnisses nur fragmentiert wiedergegeben werden können, so erscheint die Erinnerung an das Singen des Glaubensbekenntnis hingegen noch klar und deutlich im Bewusstsein des lyrischen Ichs verankert zu sein, was diesem Teil der Komposition großes Gewicht und Ausdruck verleiht. Über die Botschaft dieses Stückes schreibt Schönberg:

Now, what the text of the Survivor means to me: it means at first a warning to all Jews, never to forget what has been done to us, never to forget that even people who did not do it themselves agreed with them, and many of them found it necessary to treat us this way. We should never forget this, even if such things have not been done in the manner in which I describe it in the Survivor. This does not matter. The main thing is that I saw it in my imagination.⁴⁶

Walter Benjamin beschrieb die Art des Erinnerungstransports in Bezug auf eine wissenschaftliche Beschäftigung mit der Vergangenheit allgemein wie folgt: „Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen, ‘wie es denn eigentlich gewesen ist’. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.“⁴⁷ Genau wie Schönberg geht es Benjamin nicht um die Vermittlung einer einzig richtigen Wahrheit, einer einzig richtigen Geschichte oder einer Erinnerung an eine real erlebte Erfahrung, sondern darum, wie Erinnerungen für die Gestaltung der Zukunft relevant werden können. ‚A Survivor from Warsaw‘ ist mehr als nur eine direkte Anklage der Verbrechen des Holocausts und mehr als ein explizites Glaubens- und

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Arnold Schönberg, Brief an Kurt List vom 1. November 1948, Online-Zugriff: <http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=4802>, letzter Zugriff: 31. Dezember 2010.

⁴⁷ Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte,“ in: Ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), 253.

Existenzrechtsbekenntnis eines geeinigten jüdischen Volkes:⁴⁸ Die Forderung nach kritischem Denken und selbstverantwortlichem Handeln ist der gesellschaftliche Anspruch, den Schönberg in seinem Werk fordern möchte und der auch auf seine biographischen Erlebnisse zurückzuführen ist, wie das nächste Kapitel verdeutlichen soll.

⁴⁸ Für Interpretationen von ‚A Survivor from Warsaw‘ als biographisch motivierter Ausdruck jüdischer Exilidentität, siehe unter anderem: Jost Hermand, „A Survivor from Germany. Schönberg im Exil,” *Exil: Literatur und die Künste nach 1933*, hrsg. v. Alexander Stephan (Bonn: Bouvier, 1990), 104-117; Alexander L. Ringer, *Arnold Schoenberg. The Composer as Jew* (Oxford: Clarendon Press, 1990); David Isadore Liebermann, „Schoenberg Rewrites His Will, *A Survivor from Warsaw*, Op. 46,” *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, hrsg. v. Charlotte M. Cross und Russell A. Berman (New York und London: Garland, 2000), 143-228; Michael Strasser, „‘A Survivor from Warsaw‘ as Personal Parable,” *Music and Letters* 76, Nr. 1 (Februar 1995): 52-63.

KAPITEL 3

BIOGRAPHISCHE HINTERGRÜNDE

Arnold Schönberg, geboren 1874 in Wien, lebte zur Zeit der Machtergreifung Hitlers in Berlin, wo er seit 1925 als Professor für Komposition an der Preußischen Akademie der Künste lehrte.⁴⁹ Obwohl Schönberg 1898 zum Protestantismus konvertiert war, wurde auch er von antisemitischen Äußerungen und Anfeindungen nach der Machtergreifung nicht verschont.⁵⁰ Am 16. Mai 1933 warnte ihn sein Schwager Rudolf Kolisch auf Veranlassung des jüdischen Dirigenten Otto Klemperer mit dem folgenden Telegramm, welches Schönberg nach vielen erniedrigenden Erlebnissen sofort als dringendste Fluchtaufforderung richtig interpretierte: „Luftveränderung wegen Asthma dringend empfohlen.“⁵¹ Sofort ließ Schönberg sich beurlauben und floh innerhalb nur weniger Stunden zunächst nach Paris, wo er am 14. Juli 1933 zum Judentum rekonvertierte.⁵² Diesen Schritt begründete Schönberg in einem Brief vom 15. Juli 1933 an seinen Freund Anton Webern folgendermaßen:

Ich bin seit 14 Jahren vorbereitet auf das, was jetzt gekommen ist. Ich habe mich in dieser Zeit gründlich darauf vorbereiten können und mich, wenn auch schwer

⁴⁹ Siehe <http://www.schoenberg.at/1_as/bio/biographie.htm>, letzter Zugriff: 15. April 2010.

⁵⁰ Ursula Schneewind, „Höre Israel, der Ewige ist unser Gott,“ in: Dies. *Jede Note an Dich gerichtet! Musikalische Widmungsgeschichten aus drei Jahrhunderten* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010), 217.

⁵¹ Nuria Nono-Schönberg (Hg.), *Arnold Schönberg 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen* (Klagenfurt: Ritter, 1998), 291.

⁵² Ibid. Die Konvertierungsurkunde ist abgebildet in: Alexander L. Ringer, *Arnold Schoenberg. The Composer as Jew* (Oxford: Clarendon Press, 1990), 135.

und mit vielen Schwankungen, schließlich definitiv von dem gelöst, was mich an den Okzident gebunden hat.⁵³

Mit dieser Entscheidung reagierte Schönberg gezielt auf den antisemitischen Hass.⁵⁴ Damit gründet sich seine Rückbesinnung auf das Judentum – ähnlich zu derjenigen der Charaktere des Schlusschores in ‚A Survivor from Warsaw‘ – auf schmerzliche Erfahrungen und auf den Willen nach einem Ausdruck des eigenen Identitätsbewusstseins und persönlicher Daseinsberechtigung anstatt auf eine rein intrinsisch motivierte religiöse Überzeugung.

Aufgrund von Geldnot und aussichtloser Einstellungsperspektiven in Paris siedelte Schönberg noch im gleichen Jahr mit seiner Familie nach Amerika über, von wo er nie wieder nach Europa zurückkehren sollte.⁵⁵ Obwohl er die Kriegereignisse somit lediglich aus der Distanz erlebte, belasteten ihn die grausamen Erzählungen und traurigen Schicksale seiner Verwandten und Freunde in hohem Maße und bestärkten ihn, nach seiner Ankunft in den USA auch politischen Aktivitäten nachzugehen: Zwischen 1933 und 1938 verfasste Schönberg zahlreiche Schriften, in denen er eine nationale Einigung der Juden und einen freien unabhängigen jüdischen Staat fordert, dessen Land und Freiheit mit Hilfe von Spendengeldern erkaufte werden sollte.⁵⁶ Immer wieder betonte er

⁵³ Ernst Hilmar (Hg.), *Arnold Schönberg (13. Sept. 1874-13. Juli 1951), Gedenkausstellung 1974* (Wien: Universal Edition, 1974), 329.

⁵⁴ Gertrud Schönberg, Brief an George Rochberg vom 26. November 1962, zitiert in: Camille Crittenden, „Texts and Contexts of *A Survivor from Warsaw*, Op. 46,“ *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, hrsg. v. Charlotte M. Cross und Russell A. Berman (New York und London: Garland, 2000), 246.

⁵⁵ Siehe <http://www.schoenberg.at/1_as/bio/biographie.htm>, letzter Zugriff: 15. April 2010.

⁵⁶ Michael Mäckelmann, *Arnold Schönberg und das Judentum* (Hamburg: Karl Dieter Wagner Verlag, 1984), 401-404. Siehe auch Arnold Schönberg, „A Four-Point Programm for Jewry,“ zitiert in: Alexander L. Ringer, *Arnold Schoenberg. The Composer as Jew* (Oxford: Clarendon Press, 1990), 230-244.

außerdem die Sinnlosigkeit des Kampfes gegen den Antisemitismus:⁵⁷ „[...] Der Kampf gegen den Antisemitismus ist nutzlos. Er kann niemals den Sinn anderer Völker ändern, die die Juden seit vielen Jahrhunderten gewohnheitsmäßig hassen. Er kann uns niemals vor feindseligen Handlungen schützen.“⁵⁸

Die weltpolitischen Ereignisse riefen in Schönberg allerdings auch das Bedürfnis hervor, über seine schriftlichen Ausdrucksmöglichkeiten hinaus auch künstlerisch politische Stellungnahmen abzugeben. Die Verbindung von Politik und Kunst wird unter anderem in den Werken ‚Der biblische Weg‘ (1926), ‚Moses und Aron‘ (1930-1932, unvollendet), Fragmente einer Fuge als Reaktion auf die Reichskristallnacht (1938), ‚Ode to Napoleon Buonaparte‘ (1942) und ‚A Survivor from Warsaw‘ (1947) verwirklicht.⁵⁹

Kunst ist der Notschrei jener, die an sich das Schicksal der Menschheit erleben. Die nicht mit ihm sich abfinden, sondern sich mit ihm auseinandersetzen. Die nicht stumpf den Motor ‚dunkler Mächte‘ bedienen, sondern sich ins laufende Rad stürzen, um die Konstruktion zu begreifen. Die nicht die Augen abwenden, um sich vor Emotionen zu behüten, sondern sie aufreißen, um anzugehen, was angegangen werden muss. Die aber oft die Augen schließen, um wahrzunehmen, was die Sinne nicht vermitteln, um innen zu schauen, was nur scheinbar außen vorgeht. Und innen, in ihnen, ist die Bewegung der Welt; nach außen dringt nur der Widerhall: das Kunstwerk.⁶⁰

Wie bereits dieses Zitat aus dem Jahr 1909 belegt, bestand für Schönberg die künstlerische Reaktion auf gesellschaftliche Zustände allerdings keinesfalls in direkter

⁵⁷ Ibid., 401.

⁵⁸ Ibid., 229.

⁵⁹ Neben einer politischen Stellungnahme bringt Klaus Schweizer die Idee des Überlebenden auch mit einem kürzlich zuvor überwundenen Herzinfarkt Schönbergs in Verbindung: Klaus Schweizer, „Ein Überlebender aus Warschau“ für Sprecher, Männerchor und Orchester von Arnold Schönberg,“ *Melos* 41, Heft VI (November-Dezember 1974): 370.

Zur ‚Kristallnachtfuge‘, siehe Severine Neff, „Schoenberg’s *Kristallnacht* Fugue: Contrapuntal Exercise or Unknown Piece?“ *Musical Quarterly* 86/1 (2004): 117-148.

⁶⁰ Arnold Schönberg, „Aphorismen,“ (1909), Online-Zugriff: http://81.223.24.109/transcriptions/edit_view/transcription_view.php?id=19&word_list=aphorismen, letzter Zugriff: 28. Dezember 2010.

Einflussnahme, sondern vielmehr in der Anregung von reflektiertem kritischem Denken:
„Ich habe nichts mit Politik zu tun und gestatte es mir, meine irrelevanten Meinungen für mich zu behalten. Man kann nicht ernsthaft glauben, dass Kunst politische Vorgänge beeinflusse.“⁶¹ Künstlerisch verfolgte er somit längerfristige Ziele, die über seine kurzfristigen schriftlichen Lösungsvorschläge in der Judenfrage hinaus gehen. „We should never forget this [...]“⁶² Es ist nicht die Erinnerung allein, die Schönberg in diesem Zitat fordert, sondern eine kritische Auseinandersetzung mit ihr, die unerlässlich für die Gestaltung einer besseren Zukunft ist.

⁶¹ Arnold Schönberg, zitiert in: Stefan Litwin (Hg.), *Stil oder Gedanken? Zur Schönberg-Rezeption in Amerika* (Saarbrücken: Pfau Verlag, 1995), 26.

⁶² Arnold Schönberg, Brief an Kurt List vom 1. November 1948, Online-Zugriff: <http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=4802>, letzter Zugriff: 31. Dezember 2010.

KAPITEL 4

ZEITGESCHICHTLICHE ENTWICKLUNGEN UND POLITISCHE EINFLUSSNAHMEN

„Musikgeschichte ist immer politische Musikgeschichte, ob man will oder nicht.“⁶³ Fred Prieberg warnte 1968 ausdrücklich vor der Leugnung einer direkten Beziehung zwischen Musik und Politik, die in eine verfälschende Geschichtsschreibung resultiere.⁶⁴ Damit kritisierte er die Vernachlässigung politischer Relationen zu Gunsten satztechnischer Analysen, biographischer Abhandlungen als auch rein sammelnder Katalogisierung und Datierung eines Œuvres: „Sie alle haben eine Ursache: Furcht, die aus der Scham entspringt, und ich meine die Furcht derer, die damals dabei waren, Karriere machten, sich fördern ließen, Kompromisse eingingen, verrietten und verraten wurden, die mit ihrer Begabung und ihrem Fleiß dem NS-Staat in irgendeiner Weise zu Diensten waren.“⁶⁵ Das von ihm kritisierte Fehlen einer für politische Entwicklungen aufmerksamen Musikgeschichte, welches er hier eindeutig der Angst vor Erinnerungen und deren Verdrängung zuschreibt, ist mittlerweile durch eine lange Reihe an Literatur hinreichend ausgefüllt worden.⁶⁶ Leider gibt es bislang kaum Literatur, die es leistet, beide Bereiche zu kombinieren, was für ein Verständnis sowohl der Werke als auch der kulturpolitischen

⁶³ Fred K. Prieberg, *Musik im anderen Deutschland* (Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, 1968), 9.

⁶⁴ Vergleiche auch Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat* (Frankfurt am Main: Fischer, 1981), 9.

⁶⁵ Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat* (Frankfurt am Main: Fischer, 1981), 9-10. Siehe auch: Josef Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation* (Gütersloh: S. Mohn, 1963).

⁶⁶ Siehe Fußnoten 87 und 94.

Entwicklungen essentiell ist. Genauso wie die Musik in der Musikgeschichte nicht fehlen darf, so darf auch anders herum die Geschichte und wissenschaftliche Aufarbeitung von Musik nicht fehlen. Besonders für das Verständnis eines so politisch aussagekräftigen Werkes wie ‚A Survivor from Warsaw‘ ist die Betrachtung der kulturpolitischen Ereignisse unbedingt erforderlich, was in den folgenden Abschnitten geleistet werden soll.

1939-1945

Auf die Frage, welche Musik die Nazis von Komponisten verlangten, antwortete der österreichische Komponist Gottfried von Einem: „The opposite of Schoenberg – music in C major.“⁶⁷ Obwohl eine angemessene Antwort auf diese Frage sicher komplexer ausfallen müsste und das Nazi-Regime auch künstlerischen Freiraum im Sinne einer kulturdarwinistischen Selbstregulierung der überlegenen deutschen Kultur und deren Musik zuließ,⁶⁸ so scheint die Musik Schönbergs nazikonformer Musik diametral entgegengesetzt zu sein. ‚Nazimusik‘ sollte entweder dazu geeignet sein, die Massen zu beruhigen und die Kampfeslust der Truppen anzuregen,⁶⁹ oder die deutsche Kultur, die deutsche Identität und das Überlegenheitsdenken zu fördern und zu bestärken.⁷⁰ So wie Kunst nicht abstrakt, sondern gegenständlich sein sollte, sollte Musik auch nicht atonal und schon gar nicht zwölftönig sein. Schönberg wurde somit zum Inbegriff entarteter

⁶⁷ Michael H. Kater, *The Twisted Muse* (New York und Oxford: Oxford University Press, 1997), 177.

⁶⁸ Ibid., 178.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Albrecht Riethmüller, „Ferruccio Busoni und die Hegemonie der Deutschen Musik,“ in: *Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*, hrsg. v. Helga de la Motte-Haber (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991), 65.

Kunst deklariert und seine Zwölftontechnik als von Grund auf ‚jüdisch‘ abgestempelt.⁷¹ Der scharfe Kontrast zwischen Schönbergs Musik und dem stark reaktionären Charakter der Musik und des kulturellen Lebens während der letzten Jahre der Weimarer Republik, welcher Hans Heinz Stuckenschmidt zufolge den Kunstgeschmack des nationalsozialistischen Regimes vorbereitete, wäre ihm zufolge auch entstanden, wenn Schönberg kein Jude gewesen wäre: Die ästhetische Einstellung hätte Schönberg ohnehin zur Zielscheibe und zum Opfer der Naziverfolgung gemacht.⁷² Obwohl diese imaginäre Behauptung nicht belegbar ist, so scheint es doch offensichtlich, dass die Reibung zwischen den Nazis und Schönbergs Musik nicht allein im Rassenkonflikt liegt, sondern auch im Gang der Musikgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts an sich, den Schönberg einläutete. Genau diese Reibung machte seine Musik schließlich für die Kulturpolitik der Alliierten interessant, da sie einen Teil derjenigen deutschen Kultur darstellte, die einen Gegensatz zu der bevorzugten Musik der Nazis offerierte.

1945-1949

Kultur – und Musik im Besonderen – spielte nach dem Kriegsende eine herausragende Rolle: Die Alliierten aller Sektoren schrieben der Musik sehr große Einflussmöglichkeiten zu, vor allem auch im Zusammenhang mit den Entnazifizierungsprozessen. Die Förderung der Kultur sollte zur Etablierung eines neuen

⁷¹ Michael H. Kater, *The Twisted Muse* (New York und Oxford: Oxford University Press, 1997), 178. Diese Tendenz war allerdings politisch nicht so stark gelenkt, wie man erwarten würde. Selbst Ausnahmen von nationalsozialistisch anerkannter Zwölftonmusik waren möglich – wenngleich wenig verbreitet. Für eine Diskussion von widersprüchlichen Positionen hinsichtlich der Charakteristika von Nazimusic, siehe Pamela Potter, „What is ‘Nazi Music’?“, *The Musical Quarterly* 88 (2005): 428-455.

⁷² Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schoenberg: His Life, World, and Work* (New York: Schirmer, 1978), 105.

Identitätsbewusstseins und zur Bildung zu Humanität beitragen; sie wurde daher in allen vier Sektoren in unterschiedlichen Ausmaßen und mit verschiedenen Zielrichtungen beaufsichtigt und kontrolliert.⁷³ Das vom Naziterror traumatisierte Volk klammerte sich nach 1945 an die Rettung seiner Kultur aus deren Trümmern in Form des Konsums von großen Komponisten wie Bach, Mozart, Beethoven und Brahms, die dank ihres Kampfes für Humanität zu deren Lebzeiten nun auch von den Alliierten sehr willkommen geheißen wurden.⁷⁴ Paradoxaerweise waren aber gerade diese Komponisten auch während der Zeit des Naziregimes sehr beliebt gewesen. Dass es sich dabei um sehr unterschiedliche und teilweise verzerrte Interpretationen ihrer Werke handelte, kommt allerdings selten zur Sprache und benötigt daher grundlegende interdisziplinäre Erforschung, die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Zusätzlich zu den alten Meistern rückten auch die von den Nazis als „entartet“ deklarierten Komponisten wieder ins Bewusstsein, so zum Beispiel Mendelssohn, Tschaiakowsky und Mahler, die allein durch die Wiederaufnahme ins Konzertprogramm eine antifaschistische Stellungnahme darstellten.⁷⁵

⁷³ Toby Thacker, *Music after Hitler, 1945-1955* (Burlington, VT: Ashgate, 2007), 15-126.

Das Phänomen der starken staatlichen Förderung von Neuer Musik, welches mit dem Jahr 1945 in Westdeutschland begann, ist bis heute vorhanden. Diese ermöglicht dem „behördlich geförderte[n] Komponist[en]“ (Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995* [Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2. aktualisierte Auflage 2004], 33.) und seiner Musik eine Existenzgrundlage, die auch scharfe Kritik hervorrief und in den letzten Jahren immer wieder für neuen Diskussionsstoff bei Budgetverteilungen sorgte. Hellmuth Federhofer sieht in diesem Ungleichgewicht zwischen staatlicher Förderung und Publikumsinteressen sogar eine Verletzung demokratischer Grundsätze, denen zufolge die Ziele der Kulturpolitik den Interessen des Volkes und nicht einer kleinen elitären Gruppe unterliegen sollten. Siehe Hellmuth Federhofer, „Neue Musik und Moderne Demokratie,“ *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 30, Nr. 1 (Juni 1999): 3-13. Die Duldung der Wiederaufnahme künstlerischer Anstellungen vieler ehemaliger Nazis ist vor diesem Hintergrund nicht als inkonsequent einzustufen, sondern hat neben den Bildungszielen rein praktische Gründe. Siehe Michael H. Kater, *The Twisted Muse* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1997), 271. Beachte auch Toby Thacker, *Music after Hitler, 1945-1955* (Burlington, VT: Ashgate, 2007), 15-126.

⁷⁴ Toby Thacker, *Music after Hitler, 1945-1955* (Burlington, VT: Ashgate, 2007), 3 und 75.

⁷⁵ *Ibid.*, 75.

Die Uraufführung von ‚A Survivor from Warsaw‘ fand am 4. November 1948 unter Leitung von Kurt Frederick im Carlisle Gymnasium der Universität von New Mexico in Albuquerque statt.⁷⁶ Die Aufführenden bestanden aus Laien: Den Sprecher interpretierte Dr. Sherman Smith, ein Lehrender der Chemie-Fakultät und Mitglied der Albuquerque Choral Association und des University A Cappella Chorus, der Chor und das Orchester setzte sich aus Studenten und weiteren Amateuren zusammen. Das Publikum reagierte begeistert und die Aufführung wurde sofort wiederholt.⁷⁷ Das *Albuquerque Journal* begründet die unmittelbare Wiederholung des Werkes innerhalb eines Konzertes damit, dass der Dirigent dem Publikum, welches im Artikel als „breathless“ und „bewildered“ beschrieben wird, anbot, das Stück noch einmal zu spielen, was schließlich mit einem „thundering applause“ belohnt wurde.⁷⁸ Außerdem wurde diese Aufführung mit einem Artikel im *TIME Magazine* gewürdigt,⁷⁹ noch bevor das Werk am 13. April 1950 vom New York Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Dmitri Mitropoulos erstmalig in New York aufgeführt wurde. Im Unterschied zu den offensichtlich positiven Reaktionen des Publikums nach diesem Konzert waren sich

⁷⁶ Obwohl Auftragswerke der Koussevitzky-Stiftung normalerweise in Boston uraufgeführt wurden, so willigte Schönberg auf Anfrage von Kurt Frederick ein, ihm dieses Privileg zu überlassen, forderte jedoch als Gegenleistung die Herstellung und Zusendung von Orchesterstimmen. Siehe Ross Parmenter, „The World of Music: Schoenberg in Albuquerque,“ *New York Times*, 31. Oktober 1948, 7. Der österreichische Dirigent Kurt Frederick, der auch ehemaliges Mitglied des Kolisch Quartettes war, war gerade dabei eine Aufführung von ‚Pierrot Lunaire‘ in Albuquerque vorzubereiten, als er von der Möglichkeit der Uraufführung von ‚A Survivor from Warsaw‘ hörte. Das Werk wurde zusammen mit Stokowskis Arrangement des Bach Chorals ‚Komm süßer Tod‘, Jaromir Weinbergers Paukenkonzert und Beethovens 8. Symphonie uraufgeführt. Siehe Sabine Feisst, *Schoenberg’s New World. The American Years* (Oxford: Oxford University Press, 2011), 105-108.

⁷⁷ Louis Stanley, „The Warsaw Ghetto,“ *New York Times*, 9. April 1950, X9.

⁷⁸ Winifred Reiter, „Albuquerque Symphony First Playing of New Schoenberg Work.“ *Albuquerque Journal*, 5. November 1948 und *South Western Musician* 25, Nr. 9 (1949): 20.

⁷⁹ Der ungenannte Autor des folgenden Artikels scheint die Aufführung nicht besucht zu haben: „Destiny and Digestion,“ *TIME*, 15. November 1948, zitiert in Joy H. Calico, „Schoenberg’s Symbolic Remigration: *A Survivor from Warsaw* in Postwar West Germany,“ *The Journal of Musicology* 26, Nr. 1 (Winter 2009): 23.

Kritiker in Bezug auf die Komposition weniger einig. Während Louis Stanley das Werk lobt und vor allem die programmatischen und emotionalen Aspekte der Musik auf möglichst mitreißende Art und Weise in seinem Artikel herausstellt, so findet Olin Downes hingegen nur denunzierende Worte und reduziert das Werk auf eine künstlerisch leere und banale Vertonung einer emotional-berührenden Szene im Warschauer Ghetto, deren musikalisches Material weder neu noch überzeugend sei. Henri Cowell wiederum beschreibt die Musik als „rhapsodic and impassioned, well suited to the subject“ und sieht wenig Nutzen in einer dodekaphonischen Analyse des Werkes.⁸⁰

Genauso begeistert wie die Zuhörer der ersten amerikanischen Aufführungen reagierte das Publikum nach der europäischen Erstaufführung in Paris unter Leitung von Schönbergs engem Freund René Leibowitz im Dezember 1948,⁸¹ welche dank der Radiübertragung am 20. Dezember 1948 in England und Italien auch dort sehr lobende Hörer erreichte.⁸² In einem eigenen Artikel in der deutschen Zeitung *Der Mittag* würdigt der Dirigent der französischen Erstaufführung die extrem motivierten Musiker, die aufgrund von emotionaler Ergriffenheit höchste Konzentration aufbrachten.⁸³ In weiteren

⁸⁰ Louis Stanley, „The Warsaw Ghetto,” *New York Times* 9. April 1950, X9; Henry Cowell et al., „Current Chronicle,” *The Musical Quarterly* 36, Nr. 3 (Juli 1950): 450-451; Olin Downes, „Schoenberg Work is Presented Here: Mitropoulos and Philharmonic Offer Cantata ‘Survivor from Warsaw’ at Carnegie Hall,” *New York Times*, 14. April 1950, 27. Siehe auch Schönbergs Brief an Dimitri Mitropoulos vom 7. April 1950. Online-Zugriff: <http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php? ID_Number=5478>, letzter Zugriff: 1. Januar 2011.

⁸¹ Der genaue Termin dieses Konzertes ist unklar. Siehe Joy H. Calico, „Schoenberg’s Symbolic Remigration: *A Survivor from Warsaw* in Postwar West Germany,” *The Journal of Musicology* 26, Nr. 1 (Winter 2009): 22.

⁸² Louis Stanley, „The Warsaw Ghetto,” *New York Times*, 9. April 1950, X9. Joy H. Calicos These, der zufolge ‚A Survivor from Warsaw‘ schon vor einer ersten Aufführung in Großbritannien in britischer Presse diskutiert wurde, ist unter Berücksichtigung dieser Information nicht korrekt. Siehe Joy H. Calico, „Schoenberg’s Symbolic Remigration: *A Survivor from Warsaw* in Postwar West Germany,” *The Journal of Musicology* 26, Nr. 1 (Winter 2009): 24.

⁸³ René Leibowitz, „Tragödie unserer Zeit,” *Der Mittag*, 15. November 1949. Siehe auch ders., „Neue Musik auf neuen Wegen,” *Darmstädter Tageblatt*, 22. August 1950.

Artikeln stellt Leibowitz die Rolle des Werkes im philosophischen Konzept einer engagierten Kunst heraus, die seiner Meinung nach von einer Verschmelzung kompositorischer Mittel mit fortschrittlichen sozialen Intentionen auf höchstem Niveau gekennzeichnet sein muss, um fortschrittlich und wertvoll zu sein: „Thus, but only thus, can the artist contribute to the values of mankind, civilization, society, or whatever one chooses to call it, and this is, what Schoenberg’s *Survivor from Warsaw* has not failed to achieve.“⁸⁴ Die Diskussion, ob es sich hier um ein wertvolles Beispiel engagierter Kunst handelt und ob engagierte Kunst überhaupt wertvoll sein kann, sollte die weitere Rezeption des ‚A Survivor from Warsaw‘ prägen, wie später erläutert werden wird.

1949-1989

Auch nach der Teilung Deutschlands beschäftigte man sich sowohl in West- als auch in Ostdeutschland mit der Ausprägung einer neuen Identität, die sich jeweils – wenngleich auf sehr unterschiedliche Weise – als antifaschistisch verstand und die zudem die Auseinandersetzung mit Erinnerungen bzw. deren Aufarbeitung oder Verdrängung

⁸⁴ René Leibowitz, „Arnold Schoenberg’s *Survivor from Warsaw*, or Possibility of Committed Art,“ *Horizon* 20, Nr. 116 (1949): 131. Folgende Artikel sind ebenfalls in britischen Journalen erschienen: Paul Hamburger, „Arnold Schoenberg’s *Survivor from Warsaw*, or Possibility of Committed Art,“ *Music Survey* 2, Nr. 3 (1950): 183; und Christina Thoresby, „Schoenberg: *A Survivor from Warsaw*, opus 26,“ *Music Survey* 3, Nr. 2 (1950): 116-118. Im Unterschied zu der sehr analytischen Diskussion dieses Werkes in Leibowitz’ Buch *Introduction à la musique de douze sons* (Paris: L’Arche, 1949), 322-335, thematisieren sein Artikel als auch die beiden genannten Antworten in britischen Journalen die philosophischen Aspekte des Komposition. Die Rolle von ‚A Survivor from Warsaw‘ in französischer Presse mit Hinblick auf eine allgemeine philosophische Diskussion von Jean-Paul Satres Konzept von ‚engagierter Kunst‘ beschreibt Mark Carroll in seinem Buch *Music and Ideology in Cold War Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003). In *L’artiste et sa conscience, esquisse d’une dialectique de la conscience artistique* (Paris: L’Arche, 1950) versucht Leibowitz ‚A Survivor from Warsaw‘ in Jean-Paul Satres Konzept der engagierten Kunst zu positionieren. Siehe auch Achilles Ziakris, *In Search of Certitude: René Leibowitz and the Schoenbergian Legacy* (Ph.D. diss., University of Toronto, 2005); und Joy H. Calico, „Schoenberg’s Symbolic Remigration: *A Survivor from Warsaw* in Postwar West Germany,“ *The Journal of Musicology* 26, Nr. 1 (Winter 2009): 24.

widerspiegelt.⁸⁵ Die DDR förderte gezielt politisch wirksame tonale Musik mit kommunistischem Hintergrund, wie zum Beispiel diejenige vieler russischer Komponisten, als auch diejenige alter Meister, denen emanzipatorische und klassenkämpferische Ideale zugeschrieben wurden. Abgelehnt wurden hingegen die Entwicklungen des Westens mit ihrer Anknüpfung an die Zweite Wiener Schule, insbesondere an Arnold Schönberg. Angriffspunkte waren dabei unter anderem die Emanzipation der Dissonanz, atonale, dodekaphonische und serielle Musik,⁸⁶ das Aufkommen von elektronischer Musik, autonome Musikästhetik und die Orientierung an Eliten.⁸⁷ Die als imperialistisch empfundene Einstellung des Westens wurde dabei als Bedrohung für die deutsche Kulturfortsetzung angesehen. Statt dessen forderten die Anhänger des neu aufkommenden ‚Sozialistischen Realismus‘ – welcher DDR-Komponisten ästhetische Richtlinien vorgeben sollte – eine traditionellere und tonale

⁸⁵ Für eine ausführliche Betrachtung von Holocausterinnerung und deren politische Initiierung im geteilten Deutschland siehe Jeffrey Herf, *Divided Memory* (Cambridge und London: Harvard University Press, 1997).

⁸⁶ Bei dieser Ablehnung sind auch antisemitische Gründe nicht auszuschließen. Siehe Toby Thacker, *Music after Hitler, 1945-1955* (Burlington, VT: Ashgate, 2007), 231. Vergleiche zudem Wes Blomster, „The Reception of Arnold Schoenberg in the German Democratic Republic,” *Perspectives of New Music* 21 (1982-1983): 114-137.

⁸⁷ Siehe Frank Schneider, *Momentaufnahme: Notate zu Musik und Musikern in der DDR* (Leipzig: Philipp Reclam jun., 1979); und Toby Thacker, *Music after Hitler, 1945-1955* (Burlington, VT: Ashgate, 2007), 233 und 241. Für weitere umfangreiche Informationen zu der Musik in der DDR und der Sowjetunion siehe Alexander Werth, *Musical Uproar in Moscow* (London: Turnstile Press, 1949); Boris Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917-1970* (London: Barrie and Jenkins, 1972); Wes Blomster, „The Reception of Arnold Schoenberg in the German Democratic Republic,” *Perspectives of New Music*, 21 (1982-1983): 114-137; Clemens Vollnhals und Thomas Schlemmer, *Entnazifizierung. Politische Säuberung und Rehabilitierung in den vier Besatzungszonen 1945–1949* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991); Olaf Kappelt, *Die Entnazifizierung in der SBZ sowie die Rolle und der Einfluß ehemaliger Nationalsozialisten in der DDR als ein soziologisches Phänomen* (Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 1997); Lars Klingberg, *Politisch fest in unseren Händen. Musikalische und musikwissenschaftliche Gesellschaften in der DDR* (Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 1997); Caroline Brooke, *The Development of Soviet Music Policy, 1931-1941* (Ph.D. diss., University of Cambridge, 1999); Daniel zur Weihen, *Komponieren in der DDR: Institutionen, Organisationen und die erste Komponistengeneration* (Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1999); Maren Köster, *Musik-Zeit-Geschehen. Zu den Musikverhältnissen in der SBZ/DDR 1945-1952* (Saarbrücken: Pfau, 2002); Toby Thacker, „’Anleitung und Kontrolle’: Stakoko and the Censorship of Music in the GDR, 1951-1953,” in: *Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age*, hrsg. v. Beate Müller (Amsterdam und New York: Rodopi, 2004), 87-110.

Musiksprache unter Einbeziehung der nationalen Folklore, die gezielt den Erfahrungshorizont des Publikums ansprach und damit sozialistische Ideale auf einfache und positiv-emotional anregende Weise vermitteln sollte. Obwohl Schönbergs Werke sowie dodekaphonische Werke im Allgemeinen nur sehr selten in der DDR gespielt und gesendet wurden,⁸⁸ gestand die politische Führung ‚A Survivor from Warsaw‘ jedoch offenbar eine Sonderstellung zu. Das Stück war Bestandteil des Musik-Lehrplans an den erweiterten Oberschulen und tauchte entsprechend häufig in den Spielplänen verschiedener Städte auf.⁸⁹ Der Dramaturg des MDR, Gerhard Löblich, betonte in einem Interview, welches hohen Stellenwert dieses Werk in der DDR genoss. Dieser Umstand resultierte seiner Meinung nach daraus, dass die Komposition von Anfang an hervorragend in die staatlich gelenkte Vergangenheitsbewältigung passte – noch bevor die Kulturpolitik in den siebziger Jahren ohnehin toleranter gegenüber Werken der Zweiten Wiener Schule wurde: „Da spielte es auch keine Rolle, dass Schönbergs Methode, mit 12 voneinander unabhängigen Tönen zu komponieren ansonsten bis in die 1970er Jahre hinein misstrauisch beäugt und mit den ästhetischen Grundsätzen des sozialistischen Realismus eigentlich unvereinbar war.“⁹⁰ Obwohl es nur eine einzige käuflich erhältliche Aufnahme aus der DDR gibt,⁹¹ so listet das Archiv des Mitteldeutschen Rundfunks drei weitere Mitschnitte unter Beteiligung des

⁸⁸ „Töne nach Norm,“ *ZEIT ONLINE*, 20. August 1965, Online-Zugriff: <<http://www.zeit.de/1965/34/toene-nach-norm>>, letzter Zugriff: 11. Januar 2011.

⁸⁹ Gerhard Löblich, Dramaturg MDR, Emailinterview vom 14. Januar 2011.

⁹⁰ Gerhard Löblich, Dramaturg MDR, Emailinterview vom 14. Januar 2011.

⁹¹ Rainer Lüdeke, Stimme. Rundfunkchor Leipzig. Rundfunk-Sinfonie-Orchester Leipzig. Herbert Kegel, Dirigent (1958), siehe Discographie.

Rundfunkchores Leipzig, neben weiteren zahlreichen Aufführungen und Einspielungen.⁹²

Unter anderem wurde das Werk in Programmen der Anrechtskonzerte bei vielen Theaterkonzerten immer wieder gespielt.⁹³

Im Gegensatz zu Ostdeutschland förderten die Alliierten des Westens verstärkt den internationalen Austausch auf professioneller als auch auf Amateurebene, um die Akzeptanz des deutschen Volkes gegenüber anderen Nationen und Kulturen zu fördern und das überhöhte nationale Selbstbewusstsein zu schwächen.⁹⁴ Auf popularmusikalischer Ebene wurden die Prinzipien des amerikanischen Massenmedienkonsums etabliert, die bis heute in deutschen Radios und in den Massenmedien vorherrschend sind. Auf kunstmusikalischer Ebene bot die mit Schönberg

⁹² Einspielungen des Mitteldeutschen Rundfunks: (1) Reiner Süß, Stimme. Rundfunkchor Leipzig. Rundfunk-Sinfonieorchester Leipzig. Herbert Kegel, Dirigent. Aufgenommen am 29. April 1969 in der Leipziger Kongresshalle. (2) Werner Haseleu, Stimme. Rundfunkchor Leipzig. Dresdner Philharmonie. Herbert Kegel, Dirigent. Aufgenommen am 27. Mai 1978 im Dresdner Kulturpalast. (3) Rainer Lüdeke, Stimme. Rundfunk-Sinfonieorchester Leipzig. Hartmut Haenchen, Dirigent. Aufgenommen am 29. April 1985 im Gewandhaus Leipzig. Das Rundfunkarchiv Babelsberg listet keine weiteren Aufnahmen des DDR-Rundfunks als die bereits genannten.

⁹³ Gerhard Löbling, Dramaturg MDR, Emailinterview vom 14. Januar 2011.

⁹⁴ Toby Thacker, *Music after Hitler, 1945-1955* (Burlington, VT: Ashgate, 2007), 231. Für umfangreichere Informationen zu der Musik in den drei westlichen Sektoren siehe Roy Willis, *The French in Germany 1945-1949* (Stanford: Stanford University Press, 1962); Brewster Chamberlin (Hg.), *Kultur auf Trümmern. Berliner Berichte der amerikanischen Information Control Section, Juli-Dezember 1945* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1979); Clemens Vollnhals and Thomas Schlemmer, *Entnazifizierung. Politische Säuberung und Rehabilitierung in den vier Besatzungszonen 1945-1949* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991); Ulrich Bausch, *Die Kulturpolitik der US-amerikanischen Information Control Division in Württemberg-Baden von 1945-1949* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1992); Stefan Martens (Hg.), *Vom ‚Erbfeind‘ zum ‚Erneuerer‘: Aspekte und Motive der französischen Deutschlandpolitik nach dem zweiten Weltkrieg* (Sigmaringen: Thorbecke, 1993); Gabriele Clemens, *Britische Kulturpolitik in Deutschland 1945-49. Literatur, Film, Musik und Theater* (Stuttgart: Franz Steiner, 1997); Michael H. Kater, *The Twisted Muse* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1997); Wolfgang Schivelbusch, *In a Cold Crater: Cultural and Intellectual Life in Berlin, 1945-1948* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998); Elizabeth Janik, „‘The Golden Hunger Years’: Music and Superpower Rivalry in Occupied Berlin,” *German History*, 22:1 (2004): 76-100; David Monod, *Settling Scores: German Denazification, and the Americans, 1945-1953* (Chapel Hill und London: University of North Carolina Press, 2005); Amy C. Beal, *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification* (Berkeley: University of California Press, 2006); Alex Ross, „Zero Hour: The U.S. Army and German Music, 1945-1949,” in: Ders., *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century* (New York: Picador, 2007), 373-385.

begonnene und von den Nazis bekämpfte Moderne eine willkommene ästhetische Grundlage zur Fortführung. Die Förderung von vormals als entartet bezeichneter Musik wie der Schönbergs als auch die Internationalisierung stießen in einigen Teilen Deutschlands zunächst teilweise auf Widerstand des noch stark mit nationalsozialistischem Gedankengut sympathisierenden Denkens.⁹⁵ Die großzügige finanzielle Unterstützung der Musikinstitutionen der ernsten Musik, deren Verbreitung durch die Medien mit Hilfe zahlreicher Rundfunkorchester erfolgte, sowie der neuausgerichtete schulische Musikunterricht resultierten allerdings schließlich in ein florierendes pluralistisches Musikleben. Vor allem die Förderung der Neuen Musik wurde dabei als Teil des Bildungsauftrages verstanden, der sich die Verbreitung unkonventioneller zeitgenössischer Musik zum Ziel setzte.⁹⁶ Unter der Führung der Alliierten avancierte Westdeutschland bald zu einem Zentrum der internationalen musikalischen Avantgarde – auch Dank der Gründung und Weiterführung der bis heute wichtigsten Festivals für zeitgenössische Musik in Darmstadt (seit 1946) und Donaueschingen (seit 1921).⁹⁷ Toby Thacker folgert daher: „It is clear, though, that music played an enormously important symbolic role in the reeducation project, and in the transition from the dictatorship of the ‚Third Reich‘ to the pluralistic society of the Federal Republic. In this sense, the internationalization of music in post-war Germany can be seen to have made a significant and lasting contribution to the creation of a new

⁹⁵ Wie zum Beispiel in Bayern, siehe Toby Thacker, *Music after Hitler, 1945-1955* (Burlington, VT: Ashgate, 2007), 77.

⁹⁶ Amy C. Beal, *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification* (Berkeley: University of California Press, 2006), 53-54.

⁹⁷ Toby Thacker, *Music after Hitler, 1945-1955* (Burlington, VT: Ashgate, 2007), 227.

society.“⁹⁸ Die kulturelle Mission der West-Alliierten fand allerdings auch in Westdeutschland selbst Gegner, welche die damit einhergehende unvergleichlich starke finanzielle Förderung der Avantgarde als unangemessen erachteten.⁹⁹

Diese Entwicklungen sind jedoch nicht als unabhängige Reaktionen auf das Ende des Naziregimes entstanden, sondern resultieren auch aus der intellektuellen und künstlerischen Konfrontation sowie aus mannigfaltigen Abgrenzungstendenzen zwischen kapitalistischen und kommunistischen Ideologien während des Kalten Krieges.¹⁰⁰ Die Internationalisierung des Westens ist daher nicht nur als antifaschistisch, sondern auch als antikommunistisch zu verstehen.¹⁰¹ In beiden Teilen Deutschlands wurde Musik als Waffe angesehen, mit Hilfe derer beide Seiten für die Wiedervereinigung kämpften, wenn auch mit anderen Vorstellungen, wie eine solche Wiedervereinigung aussehen sollte. Die kulturpolitischen Ansichten wurden in den 50er Jahren in Form eines regen Konzertaustausches über den Eisernen Vorhang hinweg propagiert, durch den beide Seiten ihr Verständnis von deutscher Musikkultur zu vermitteln versuchten. Für die DDR bestand dies darin, Konzerte mit Meistern wie Bruckner, Beethoven, Brahms, Mozart, Schubert, Weber, Tschaikowsky, Smetana und Dvořák zu gestalten, während die BRD vor allem sowohl international angehauchte als auch avantgardistische Konzertprogramme vorstellte.¹⁰²

⁹⁸ Ibid., 230.

⁹⁹ Joy H. Calico, „Schoenberg’s Symbolic Remigration: *A Survivor from Warsaw* in Postwar West Germany,” *The Journal of Musicology* 26, Nr. 1 (Winter 2009): 18.

¹⁰⁰ Ibid., 4. Siehe auch Alex Ross, „The Cold War and the Avant-Garde of the Fifties,” in: Ders., *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century* (New York: Picador, 2007), 386-447.

¹⁰¹ Toby Thacker, *Music after Hitler, 1945-1955* (Burlington, VT: Ashgate, 2007), 229.

¹⁰² Ibid., 202.

Im Gegensatz zu der positiven Rezeption von ‚A survivor from Warsaw‘ in Amerika und Frankreich wurde die deutsche Atmosphäre der unmittelbaren Nachkriegszeit als psychologisch unreif angesehen, was unter anderem Rundfunkanstalten davon abhielt, dieses Werk aufzuführen.¹⁰³ Inmitten der noch stark von traumatischen Erinnerungen geprägten deutschen Atmosphäre wagte allerdings Hermann Scherchen bereits 1950 eine deutsche Erstaufführung,¹⁰⁴ die Joy H. Calico als symbolische Reimmigration Schönbergs bezeichnet, da dieser nach seiner Flucht aus Deutschland nie wieder körperlich, sondern nur im übertragenen Sinne durch seine Musik wieder nach Europa zurückkehrte.¹⁰⁵ Die Aufführung Scherchens stellt musikalisch wie auch aufgrund ihrer Rezeption ein aussagekräftiges Zeitzeugnis dar. Musikalisch verfehlte die Interpretation gänzlich den kompositorischen Sinn: Der Sprecher verstand offenbar den englischen Text nicht und verzerrte die Aussprache, wie bereits erwähnt wurde. Die sonore Sprechstimme widerspricht den Aufführungswünschen des Komponisten durch ihre gesangliche und rhythmisch steife Art mit übertriebenen und unnatürlichen Betonungen.¹⁰⁶ Das viel zu langsame Tempo scheint außerdem eher einer deutschen Aufführungspraxis nahezustehen als dem klaren, ökonomischen und sachlichen Aufführungsstil von Schönberginterpreten wie Eduard Steuermann und Rudolf Kolisch. Allerdings sind die interpretatorischen Eigenheiten dieser Aufnahme

¹⁰³ Louis Stanley, „The Warsaw Ghetto,” *New York Times*, 9. April 1950, X9.

¹⁰⁴ Hans Olaf Heidemann, Teilnehmer des Darmstädter Ferienkurses 1950. Orchester des Landestheaters Darmstadt. Hermann Scherchen, Dirigent. Aufgenommen am 20. August 1950 in der Stadthalle Darmstadt. Das Konzertprogramm beinhaltete außerdem Wolfgang Fortners *Konzertsuite*, welche auf seinem Ballett *Die weiße Rose* basiert, Edgard Varèses *Ionisation* und Ernst Kreneks Vierte Symphonie. Die Aufführung wurde mindestens in drei Rundfunken übertragen (Radio Bremen, SWF in Baden-Baden und NWDR in Frankfurt). Siehe Joy H. Calico, „Schoenberg’s Symbolic Remigration: *A Survivor from Warsaw* in Postwar West Germany,” *The Journal of Musicology* 26, Nr. 1 (Winter 2009): 28-29.

¹⁰⁵ Joy H. Calico, „Schoenberg’s Symbolic Remigration: *A Survivor from Warsaw* in Postwar West Germany,” *The Journal of Musicology* 26, Nr. 1 (Winter 2009): 17-43.

¹⁰⁶ Siehe Fußnote 37.

nicht unbedingt auf bewusst getroffene Entscheidungen des Dirigenten zurückzuführen. Der Rahmen des Darmstädter Ferienkurses hat sicher nur wenige Proben erlaubt, die dem Sprecher nicht die Möglichkeit gegeben haben mochten, zum einen seine englische Aussprache dem durch Metronomangabe gewünschten Tempo des Komponisten anzugleichen und sich zum anderen die Prinzipien des spezifischen Konzeptes des Sprechgesangs Schoenbergs anzueignen. Auch wenn Schönberg in den Darmstädter Ferienkursen sehr geschätzt wurde,¹⁰⁷ so stieß das Thema des ‚A Survivor from Warsaw‘ auf starke emotionale Widerstände der Teilnehmer, welche die Interpretation und Aufführung sehr erschwert haben. Der Sprecher Hans Olaf Heidemann äußerte gegenüber Hermann Scherchen, wie persönlich unangenehm es für ihn war, die Rolle des Sprechers auszuführen.¹⁰⁸ Auch die Suche nach Teilnehmern für den Chor stellte sich als schwierig heraus und Stimmen wie „die Amis sollen es selbst singen“ oder „die Juden sollen es selbst singen“ wurden laut. Die Unkenntnis des Englischen als auch des Hebräischen boten außerdem Verständigungsbarrieren zwischen dem Werk und den Aufführenden.¹⁰⁹ Aufführungstechnisch resultierten diese Schwierigkeiten unter anderem in der dünnen Besetzung des Chores und der damit entstehenden Dominanz der begleitenden Posaune im Schlusschor. Die allgemeine emotionale Anspannung der noch sehr kriegsgeprägten Zuhörer lässt außerdem den Zeitpunkt dieser Aufführung sowohl

¹⁰⁷ Für genauere Informationen über Schönbergs Fürsprecher und kulturpolitische Zusammenhänge, siehe Joy H. Calico, „Schoenberg’s Symbolic Remigration: *A Survivor from Warsaw* in Postwar West Germany,” *The Journal of Musicology* 26, Nr. 1 (Winter 2009): 26-28.

¹⁰⁸ Hermann Scherchen, „Ein lebendiges Stück Musikgeschichte,” in: *Sieben Jahre Internationale Ferienkurse für Neue Musik*. Sonderausgabe der *Darmstädter Theaterzeitschrift Neues Forum* (1951/1952): Fußnote 3. Holger Hagen reagierte aufgebracht auf Heidemanns öffentliche Denunzierung des Werkes. Siehe *Neue Zeitung*, Frankfurt, 23. August 1950, zitiert in Stefan Hanheide, *Pace: Musik zwischen Krieg und Frieden* (Kassel: Bärenreiter, 2007), 179.

¹⁰⁹ Bernd Leukert, „Musik aus Trümmern. Darmstadt um 1949,” *MusikTexte: Zeitschrift für Neue Musik* 45 (1992): 25.

dem Werk als auch der Situation unangemessen erscheinen, da das Stück von den Ausführenden wie auch von vielen Zuhörern als politischer Affront gegenüber dem deutschen Volk missverstanden wurde. Eine Interpretation des Werkes als Kritik nur am deutschen Volk erscheint jedoch aus heutiger Sicht fehl am Platz, da ein Komponist mit solchen Absichten sicher direktere Kommunikationsmedien gewählt hätte als zwei Fremdsprachen, deren beider Kenntnisse in den fünfziger Jahren in Deutschland nicht vorausgesetzt werden konnten.

Die stark polarisierende Wirkung, die die deutsche Erstaufführung dieses Werkes auch auf Rezensenten ausübte, ist allerdings weniger auf die unter diesen Aufführungsumständen beeinträchtigte Qualität der Interpretation zurückzuführen, sondern auf die Tatsache der Aufführung eines Werkes mit diesem Thema an sich. Der französisch-rumänische Musikwissenschaftler Antoine Goléa beschreibt das Konzert ethisch wie musikalisch als „gigantischen Erfolg“ und würdigt vor allem die emotional ergreifende Ausstrahlung der hier verwendeten musikalischen Materialbehandlung, die seiner Meinung nach dazu beitrug, die Botschaft des Werkes trotz sprachliche Verständnisprobleme zu vermitteln.¹¹⁰ Mit der Anspielung auf das vor-atomare Zeitalter impliziert der Autor außerdem eine Interpretation dieses Werkes als Kritik nicht nur am deutschen Volk, sondern an zukünftigen Schreckensstaaten schlechthin.¹¹¹ Die Ankündigung einer weiteren Aufführung Hermann Scherchens im Bremer Rundfunk durch den Musikwissenschaftler Hans Schnoor führte sogar zu einem öffentlichen Streit

¹¹⁰ Antoine Goléa, „Hermann Scherchen dirigierte in Darmstadt,“ *Der Mittag*, 24. August 1950. In diesem Artikel weist der Autor außerdem auf den folgenden Artikel René Leibowitz' hin, der in der selben Zeitschrift noch vor der deutschen Erstaufführung erschien: „Tragödie unserer Zeit,“ *Der Mittag*, 15. November 1949. Siehe auch „Neue Musik auf neuen Wegen,“ *Darmstädter Tageblatt*, 22. August 1950.

¹¹¹ Siehe auch Amy Lynn Wlodarski, *The Sounds of Memory. German Musical Representations of the Holocaust, 1945-1965* (Ph.D. diss. University of Rochester, 2005), 101.

zwischen ihm auf der einen und Winfried Zillig, Walter Dirks und Fred K. Prieberg auf der anderen Seite, der vor Gericht endete und in dem Hans Schnoor beschuldigt wurde, nationalsozialistische Sprachidiome verwendet zu haben, um seiner Kritik an ‚A Survivor from Warsaw‘ Gewicht zu verleihen.¹¹² Insgesamt zeigt die Rezeption der ersten Aufführungen im Nachkriegsdeutschland, welches hohes Maß an Diskussionspotential ‚A Survivor from Warsaw‘ in den 50er Jahren aufwies, bevor es schließlich als selbstverständlicher Bestandteil in den Aufführungskanon Westdeutschlands aufgenommen wurde.¹¹³

Als ein Beispiel für die Rezeption von ‚A Survivor from Warsaw‘ in Warschau selbst ist Everett Helmwarss Artikel zu nennen, der die Aufführung dieses Werkes im Rahmen eines polnischen Festivals im Jahr 1958 bespricht. Der Autor geht dabei explizit

¹¹² Hans Schnoor, „Wir und der Funk,“ *Westfalen-Blatt*, 16. Juni 1956, 29. Für eine detaillierte Rekonstruktion der Geschehnisse siehe Joy H. Calico, „Schoenberg’s Symbolic Remigration: *A Survivor from Warsaw* in Postwar West Germany,“ *The Journal of Musicology* 26, Nr. 1 (Winter 2009): 32-42.

¹¹³ Das Deutsche Rundfunkarchiv listet außer den in der Discographie genannten Rundfunkeinspielungen folgende Einspielungen: (1) N.N. Ausgestrahlt am 5. Oktober 1954. (2) In deutscher Übersetzung: Hans Herbert Fiedler, Stimme. Chor des NDR. Rundfunkorchester Hamburg. Harry Hermann, Dirigent. (3) Hans Herbert Fiedler, Stimme. Chor des NWDR. Rundfunkorchester Hamburg. Hermann Spitz, Dirigent. Ausgestrahlt am 19. Dezember 1957. (4) Hans Herbert Fiedler, Stimme. Kölner Rundfunkchor. Kölner Radiosymphonieorchester. Hans Rosbaud, Dirigent. Aufgenommen am 21. April 1958 in Köln. (5) In deutscher Übersetzung: Hans Herbert Fiedler, Stimme. RIAS-Kammerchor und Berliner Motettenchor. Radiosymphonieorchester Berlin. Gustav König, Dirigent. Aufgenommen am 2. Februar 1959 in Berlin. (6) Hans Herbert Fiedler, Stimme. Männerchor des Hessischen Rundfunks. Symphonieorchester des Hessischen Rundfunks. Dean Dixon, Dirigent. Aufgenommen im Rahmen der 15. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt am 9. Juli 1960 in der Stadthalle in Darmstadt. (7) Hans Herbert Fiedler, Stimme. Chor des Bayerischen Rundfunks München. Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Rafael Kubelik, Dirigent. Aufgenommen am 17. November 1967 im Herkulesaal in München. (8) Günter Reich, Stimme. Südfunk-Chor Stuttgart. Radiosymphonieorchester Stuttgart. Michael Gielen, Dirigent. Aufgenommen am 25. September 1971 in Stuttgart. (9) Ibid. Aufgenommen am 25. September 1972 im SDR. (10) Hans Herbert Fiedler, Stimme. Männerchor des BR. Symphonieorchester des BR. Claudio Abbado, Dirigent. Aufgenommen am 18. Oktober 1973. (11) Gert Westphal, Stimme. Städtischer Musikverein zu Düsseldorf (Männerstimmen). Rundfunksymphonieorchester Saarbrücken. Bernhard Klee, Dirigent. Aufgenommen am 18. März 1984 in der Kongresshalle in Saarbrücken.

Einige weitere Daten basierend auf Radiobroadcasts, Lizenzabrechnungen und der Anforderung von Leihmaterial listet ohne Nennung der Interpreten Joy H. Calico in „Jüdische Chronik: *The Third Space of Commemoration between East and West Germany*,“ *The Musical Quarterly* 88, Nr. 1 (Frühling 2005): 111-113.

auf die Position Polens inmitten kultureller Spannungen zwischen Ost und West ein und beschreibt den Zweck dieses Festivals als Treffpunkt von zwei Welten – der kommunistischen und der kapitalistischen – und ihrer Musik, wobei ideologische Reibungen auch im polnischen Publikum nicht ausblieben. Was ‚A Survivor from Warsaw‘ betrifft, so wurde dieses Werk mit einer solch enormen Begeisterung aufgenommen, dass die Aufführung gleich wiederholt werden musste.¹¹⁴

Weitere Stellungnahmen aus den 50er bis 70er Jahren setzten das bis heute bestehende Fundament für heterogene Sichtweisen auf diese Komposition, die von der bereits erwähnten Kontroverse gekennzeichnet sind, ob ‚A Survivor from Warsaw‘ als politisch engagiert oder autonom angesehen werden sollte. Vor allem wirkten vielzitierte Stellungnahmen von prominenten Persönlichkeiten wie Carl Dahlhaus, Theodor W. Adorno oder Luigi Nono meinungsbildend. Carl Dahlhaus schlägt eine autonome Betrachtung des Werkes vor und kritisiert jegliche politisch-funktionale Implikationen: „Arnold Schönbergs *Überlebender aus Warschau* ist subjektiv engagierte, aber keine politisch funktionale Musik; und es ist verfehlt, sich auf Schönbergs Werk zu berufen, wenn man zu zeigen versucht, dass politische Musik von Rang möglich ist.“¹¹⁵ In Artikeln Theodor W. Adornos aus den fünfziger Jahren betont dieser mehrmals die enorme Ausdruckskraft des Werkes, welche die Realität des Grauens und der kollektiven Angst offenbart und damit nicht nur sozial engagiert ist:

Nicht geringer ist die [Wirkung] des „Überlebenden von Warschau“, eines Seitenstückes zu Picassos Guernica-Bild, in dem Schönberg das Unmögliche möglich machte, dem gegenwärtigen Grauen in seiner äußersten Gestalt, der

¹¹⁴ Everett Helmwarshaw, „Warsaw Autumn“, *New York Times*, 19. Oktober, 1958, X9.

¹¹⁵ Carl Dahlhaus, „Thesen über engagierte Musik,“ in: *Musik zwischen Engagement und Kunst*, hrsg. v. Otto Kolleritsch (Graz: Universal Edition, 1972), 9.

Ermordung der Juden, in Kunst standzuhalten. Das allein genüge, ihm jedes Anrecht auf den Dank einer Generation zu verleihen, die ihn nicht zuletzt verschmäht, eben weil in seiner Musik jenes Unsägliche zittert, das schon keiner mehr wahrhaben will. Soll Musik ihrer drohenden Nichtigkeit entgehen, eben dem Verlust der *raison d'être* [...], so kann sie darauf hoffen, wenn sie das vollbringt, was Schönberg im „Überlebenden von Warschau“ vollbrachte: wenn sie der vollkommenen Negativität, dem Äußersten sich stellt, an dem die gesamte Verfassung der Realität offenbart wird.¹¹⁶

Der Vergleich mit Picassos Guernica-Gemälde ist dabei vor dem Hintergrund der folgenden Anekdote zu verstehen, die illustriert, dass nicht die Künstler an künstlerischen Perversionen des Lebens schuld sind, sondern lediglich auf ihr Umfeld künstlerisch reagieren und im Falle ‚engagierter Kunst‘ die Rezipienten mit eben diesen Perversionen konfrontieren statt sie scheinheilig zu verdrängen: „Als ihn [i.e. Picasso, K. S.] ein deutscher Besatzungsoffizier in seinem Atelier besuchte und vorm Guernica-Bild fragte: ‚Haben Sie das gemacht?‘, soll er geantwortet haben: ‚Nein, Sie.‘“¹¹⁷ Die Distanz zu der irrationalen Schockwirkung von Filmmusik wird nach Adorno in solchen Kunstwerken überwunden, indem Konfrontationen mit ‚realen‘ Erfahrungen hergestellt werden, die nicht nur imaginierte Gefahr prophezeien, sondern wahre Gefahr ausdrücken:

¹¹⁶ Theodor W. Adorno, „Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik,“ (1953) in: Ders. *Musikalische Schriften*, Band 5 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984), 149-176. Siehe darüber hinaus auch Theodor W. Adorno, „Zum Verständnis Schönbergs,“ (1955/1967), in: Ders. *Musikalische Schriften*, Band 5 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984), 445. Hier schreibt Adorno: „Der ‚Überlebende von Warschau‘ ist neben Picassos *Guernica* wohl das einzige Kunstwerk der Epoche, das ihrem äußersten Entsetzen ins Auge zu sehen vermochte und doch ästhetisch verbindlich geriet. Dass Schönberg noch in einer Situation, in der die Möglichkeit von Kunst selbst bis ins Innerste fragwürdig wurde, Musik schuf, die nicht angesichts der Realität ohnmächtig und eitel dünkt, bestätigt am Ende, was er einst begann.“ Vergleiche zudem Theodor W. Adorno, „Arnold Schönberg I,“ (1957), in: Ders. *Musikalische Schriften*, Band 5 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984), 322, wo Adorno auf Folgendes hinweist: „Der ‚Überlebende von Warschau‘ op. 46 dagegen sucht und erreicht nochmals größte Straffheit und verbindet sie mit einer Macht des Ausdrucks, die das fast lästerliche Beginnen rechtfertigt, noch das trostlose physische Leiden der Opfer des Pogroms befreiend im geistigen Bilde festzuhalten.“

¹¹⁷ Theodor W. Adorno, „Engagement,“ (1962), in: Ders., *Noten zur Literatur*, Band III (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965), 127-128. Siehe auch Klára Mócz, *Jewish Identities. Nationalism, Racism, and Utopianism in Twentieth-Century Music* (Berkeley: University of California Press, 2008), 288-299.

Oratorium und biblische Oper werden aufgewogen von ein paar Minuten der Erzählung des „Überlebenden von Warschau“, in denen Schönberg von sich aus den ästhetischen Bereich suspendiert durchs Eingedenken an Erfahrungen, welche der Kunst schlechterdings sich entziehen. Schönbergs Ausdruckskern, die Angst, identifiziert sich mit der Angst der Todesqual von Menschen unter der totalen Herrschaft. Die Klänge der ‚Erwartung‘, die Schocks der Filmmusik von „drohender Gefahr, Angst, Katastrophe“, treffen, was sie seit je prophezeiten. Was die Schwäche der Ohnmacht der individuellen Seele auszudrücken schien, bezeigt, was der Menschheit angetan wird in denen, die als Opfer das Ganze vertreten, das es ihnen antut. So wahr hat nie Grauen in der Musik geklungen, und indem es laut wird, findet sie ihre lösende Kraft wieder vermöge der Negation. Der jüdische Gesang, mit dem der „Überlebende von Warschau“ schließt, ist Musik als Einspruch gegen den Mythos.¹¹⁸

Während sich Adorno zu der Ausdrucksfähigkeit des Werkes in den fünfziger Jahren positiv äußert, findet man in seinem späteren Artikel „Engagement“ (1962) auch kritische Töne, die er im Zusammenhang einer Kritik von Jean-Paul Satres Konzept der engagierten Literatur folgendermaßen formuliert:

Aber selbst der „Überlebende von Warschau“ bleibt in der Aporie gefangen, der er, autonome Gestaltung der zur Hölle gesteigerten Heteronomie, rückhaltlos sich ausliefert. Ein Peinliches gesellt sich der Komposition Schönbergs. Keineswegs das, woran man in Deutschland sich ärgert, weil es nicht zu verdrängen erlaubt, was man um jeden Preis verdrängen möchte. Aber indem es, trotz aller Härte und Unversöhnlichkeit, zum Bild gemacht wird, ist es doch, als ob die Scham vor den Opfern verletzt wäre. Aus diesen wird etwas bereitet, Kunstwerke, der Welt zum Fraß vorgeworfen, die sie umbrachte. Die sogenannte künstlerische Gestaltung des nackten körperlichen Schmerzes der mit Gewehrkolben Niedergeknüppelten enthält, sei's noch so entfernt, das Potential, Genuss herauszupressen. Die Moral, die der Kunst gebietet, es keine Sekunde zu vergessen, schliddert in den Abgrund ihres Gegenteils. Durchs ästhetische Stilisationsprinzip, und gar das feierliche Gebet des Chores, erscheint das unausdenkliche Schicksal doch, als hätte es irgend Sinn gehabt; es wird verklärt, etwas von dem Grauen weggenommen; damit allein schon widerfährt den Opfern Unrecht, während doch vor der Gerechtigkeit keine Kunst standhielte, die ihnen ausweicht.¹¹⁹

¹¹⁸ Theodor W. Adorno, „Arnold Schönberg,“ (1955), in: Ders., *Kulturkritik und Gesellschaft. Prismen. Ohne Leitbild*. Band I (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 180.

¹¹⁹ Theodor W. Adorno, „Engagement,“ (1962), in: Ders., *Noten zur Literatur*, Band III (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965), 109-135.

Diese den vorherigen Zitaten des gleichen Autors widersprechende Interpretation der Aussage von ‚A Survivor from Warsaw‘ lässt sich auf eine Neuinterpretierung des Schlusschores zurückführen, die – je nach Aufführung – dem Schreckensszenario des Anfangs eine enthobene, transzendente und damit ‚verklärte‘ Ebene gegenüberstellen kann, die somit Adornos Vorwurf zufolge auch optimistisch-angenehme Hörerfahrungen möglich macht.

Die ebenfalls von Adorno angedeutete Tatsache, dass dieses Werk in Deutschland zunächst auf Widerstand stieß, da es „nicht zu verdrängen erlaubt, was man um jeden Preis verdrängen möchte“, weicht seit Ende der 60er Jahre einer offeneren Erinnerungsaufarbeitung, was der Vergleich von Stellungnahmen zu ‚A Survivor from Warsaw‘ aus der Nachkriegszeit mit jenen seit den 70er Jahren zeigt. In der langen Reihe von lobenden Stellungnahmen ist es Luigi Nono, der die Signifikanz von ‚A Survivor from Warsaw‘ auf unübertreffbare Weise betonte: „Dieses Meisterwerk ist aufgrund seiner schöpferischen Notwendigkeit des Verhältnisses Text–Musik und Musik–Hörer das ästhetisch-musikalische Manifest unserer Epoche.“¹²⁰

1989– 2010

Vor allem in den letzten beiden Jahrzehnten bildete sich mehr und mehr die Tendenz heraus, Werke der Neuen Musik in Konzerten mit traditionelleren Werken zu kombinieren und sie damit in gegenseitig beleuchtende und mannigfaltige Beziehungen zu stellen. Ein Pionier dieser Praxis, Michael Gielen, hat ‚A Survivor from Warsaw‘ 1978

¹²⁰ Luigi Nono, „Text – Musik – Gesang,“ in: *Luigi Nono. Texte, Studien zu seiner Musik*, hrsg. v. Jürg Stenzl (Zürich: Atlantis, 1975), 47.

in einem Konzert in Frankfurt zwischen den dritten und den letzten Satz der Neunten Symphonie Beethovens gestellt, um folgende Botschaft zu vermitteln:

Das wirklich Entsetzliche zu hören, macht den Weg frei zum Verstehen, wie die Brüderlichkeit (mehr als die Freiheit oder die Gleichheit) hätte sein müssen, damit es nicht zu diesem Horror kommt. Durch den Überlebenden wird die Fanfare wieder als das gehört, was sie ist. [...] Die Zerrissenheit und die Verzweiflung in den größten Werken des 20. Jahrhunderts wurzeln in der Perversion und dem Scheitern des deutschen Idealismus. Das wird geradezu körperlich erfahrbar, wenn die Ode an die Freude neben den Überlebenden gestellt wird.¹²¹

Die Tatsache, dass nach dem Gesang des Shema Yisroel der Bariton mit dem Satz „O Freunde, nicht diese Töne!“ anhebt, rief allerdings auch starke Kritik hervor.¹²² Auch der amerikanische Dirigent Keith Clark fügte ‚A Survivor from Warsaw‘ zwischen den dritten und vierten Satz von Beethovens Neunter ein. Er interpretierte dabei jedoch – im Gegensatz zu Gielen – die Wirkung folgendermaßen:

„What I’m really trying to do is recapture that feeling of newness and surprise the first audience of the Beethoven Ninth must have felt when a bass soloist and then a chorus began singing for the first time in a symphony. [...] Both works represent a triumph of hope and optimism over tragedy. And both were written by experimental, revolutionary Viennese masters toward the end of their lives.“¹²³

Weniger polarisierend wirkte dagegen die sukzessive Kombination von diesen beiden Werken, die aber dennoch die Aussage beider Werke formt: Während die Aufführung von ‚A Survivor from Warsaw‘ nach derjenigen von Beethovens Neunter Symphonie eher die Entwicklung der ästhetischen Ideologien von der französischen

¹²¹ Zitiert in: Bernhard Hartmann, „Kultur – Das Entsetzliche wird Klang.“ 31. Dezember 1998, Online-Zugriff: <<http://www.general-anzeiger-bonn.de/index.php?k=news&itemid=10034&detailid=94631>>, letzter Zugriff: 2. Januar 2011.

¹²² Bernhard Hartmann, „Kultur – Das Entsetzliche wird Klang.“ 31. Dezember 1998, Online-Zugriff: <<http://www.general-anzeiger-bonn.de/index.php?k=news&itemid=10034&detailid=94631>>, letzter Zugriff: 2. Januar 2011.

¹²³ Zitiert in: Chris Pasles, „Symphony is Reading for Daring Debut,“ *Los Angeles Times*, 11. Oktober, 1985, OC_E1.

Revolution bis zu ihren Konsequenzen nach Warschau und Auschwitz aufzeigt – indem der romantische Idealismus im Holocaustdrama negiert wird und damit die optimistische Freudenhymne aus der Perspektive der Dialektik der Aufklärung neu beleuchtet –, so kann die Umkehrung dieser Konzertreihenfolge eine viel optimistischere Botschaft ausdrücken. Dies kommt in der Rezension einer Aufführung der Südwestdeutschen Philharmonie unter Leitung von Vassilis Christopoulos vom 24. Oktober 2010 in Konstanz zum Ausdruck: „Dass Christopoulos unmittelbar an Schönbergs Werk Beethovens Neunte anschloss, verfehlte seine Wirkung nicht. Es war wie das Aufscheinen einer fernen Utopie nach einer Zeit unendlichen Leidens. Langer, warmer Applaus im Konzil.“¹²⁴ Im Unterschied zu solchen optimistischen Assoziationen während eines Konzertes, in dem ‚A Survivor from Warsaw‘ vor Beethovens Neunter Symphonie aufgeführt wurde, wirkte diese Verbindung auf Carl Pearlston in einem Konzert in Los Angeles unter der Leitung von Esa-Pekka Salonen eher als eine Anspielung auf die Rolle dieser Symphonie im Dritten Reich:

All during the introduction, as the noble spirit of mankind rises from chaos, through the development and into the climactic affirmation of the brotherhood of man, I couldn't stop thinking that these Nazi murderers loved the music of Beethoven. They may well have gone to a performance of this symphony after killing their daily quota.¹²⁵

Der Transzendenzgedanke kam neben Verbindungen mit Beethovens Neunter Symphonie ebenfalls in einer weiteren aktuellen Aufführung vom 29. Oktober 2010 in Berlin klar zum Vorschein, in der Schönbergs Kantate mit Mahlers

¹²⁴ Elisabeth Schwind, „Freude ohne dickes Pathos,“ Online-Zugriff: <http://www.philharmonie-konstanz.de/index.php?id=182&tx_ttnews%5Btt_news%5D=87&tx_ttnews%5BbackPid%5D=181&cHash=744fcea2d1>, letzter Zugriff: 29. Dezember 2010.

¹²⁵ Carl Pearlston, „In a Single Night, Beethoven's Ninth Soars – and Falls Flat; [Home Edition],“ *Los Angeles Times*, 14. Oktober, 2000, 4.

Auferstehungssymphonie in Dialog trat, was allerdings vom Rezensenten nicht erkannt wurde:

Die Philharmoniker gingen ein großes Wagnis ein, sie verschmolzen Schönbergs *Überlebenden aus Warschau* mit Mahlers *Auferstehungssymphonie*. In beiden geht es um Tod und Verlust, bei Schönberg überlebt ein Opfer gerade so, bei Mahler ist es die Überhöhung der Kunst und der Liebe, die einen romantisierten und poetisierten Toten weiter leben lässt. Schönbergs melodramatische Schilderung mit Rezitator [...] wirkt heute merkwürdig deplaziert. Musik kann die Schrecken des Ghettos weder darstellen noch Botschaften an die Opfer und Täter senden. Es spricht Bände, dass die Erstaufführung bei den Philharmonikern erst 1986 erfolgte. Noch problematischer der direkte Übergang vom einen in das andere Werk, der Sprecher bleibt noch stehen, Mahlers schroffe Blitze treffen das „Shma Isroel“ des Rundfunkchors. Das wirkt auf mich einfach geschmacklos. Zu gewollt, zu erzwungen. [...] Soll die Musik in ihrer Schönheit den Tod des Ghettos überwinden? Soll das Urlicht [...] mit seiner Liebesbeschwörung uns etwas über das KZ mitteilen? Und schließlich, wie sollen wir die Auferstehung verstehen? [...] Denn auch der SS-Mann wird ans Paradies anklopfen, oder ist er etwa sicher in der Hölle verstaubt? [...] Nur: wirklich mutig, wirklich herausfordernd wäre gewesen, Schönberg nach dieser Auferstehung zu spielen, aber das traut sich in einem deutschen Konzertsaal niemand, dann wäre sogar Schönbergs etwas veraltete Musik wieder sehr gegenwärtig.¹²⁶

Neben dem Transzendenzgedanke ist diesem Rezensenten außerdem entgangen, dass ein Kunstwerk wie Schönbergs ‚A Survivor from Warsaw‘ keineswegs versucht reale Zustände herzustellen, sondern den Inhalt des Textes auf einer künstlerischen Ebene verarbeitet, wie bereits erläutert wurde.

In wieweit dieses Kunstwerk längst als Holocaust-Denkmal in deutscher Konzertkultur agiert, belegen die zahlreichen Aufführungen dieser Komposition im Rahmen von Gedenkveranstaltungen wie zum Beispiel bei der Jubiläumsfeier „Fest der Freiheit“ am 9. November 2009 vor dem Brandenburger Tor, während der unter Leitung

¹²⁶ Clemens Goldberg, „Bühne und Konzert, 29.10.2010. Philharmonie Berlin: Die Berliner Philharmoniker unter Simon Rattle,“ rbb, Online-Zugriff: <http://www.kulturradio.de/rezensionen/buehne/2010/Philharmonie_Berlin_Die_Berliner_Philharmoniker_unter_Simon_Rattle1.html>, letzter Zugriff: 29. Dezember 2010.

von Daniel Barenboim Richard Wagners ‚Lohengrin‘-Vorspiel mit ‚A Survivor from Warsaw‘ kombiniert wurde, um so auf die historische Polyvalenz des 9. November anzuspielden.¹²⁷ Auch die unmusikalische Verwendung dieses Werkes im jüdischen Mahnmal von 1993 im Konzentrationslager Buchenwald, bei dem sich hinter Steinen ein zartes Muster von Schönbergs Partitur abbildet, schreibt diesem Werk auch jenseits seiner konzertanten Aufführungen einen Mahnmalcharakter zu.¹²⁸

Eine Ausnahme zu den in der jüngeren Vergangenheit zumindest im deutschsprachigen Raum immer seltener werdenden kritischen Äußerungen stellt unter anderem Richard Taruskins Artikel „A Sturdy Bridge to the 21st Century“ (2007) dar, in dem der Autor die Funktion der musikalischen Ebene dieses Werkes verkennt, die die unterbewusste Erinnerungsebene des Erzählers repräsentiert. In seiner Stellungnahme in der *New York Times* vom 24. August 2007 stellt er – ganz im Gegensatz zu Adorno, der

¹²⁷ „Mit der Entscheidung, ‚diese chauvinistische Kriegsaufputschmusik des militanten Antisemiten Wagner‘ ins Programm zu nehmen, werde die historische Bedeutung des 9. November verkannt und verhöhnt, heißt es in einer am Freitag in Köln veröffentlichten Stellungnahme des Musikwissenschaftlers [Gottfried Wagner, K.S.]. Der 9. November sei nicht nur das Datum des Mauerfalls, sondern auch der Pogromnacht (1938), bei dem Deutsche in einer Großaktion im Reich lebende Juden angegriffen und deren Besitz und Gotteshäuser beschädigt oder zerstört hatten. [...] Das Wunder des 9. November 1989 bestehe aber genau darin, dass dieser Tag friedlich - also ohne das ‚deutsche Schwert‘ - über die Bühne gegangen sei. ‚Aus diesem Grund ist die Lohengrin-Musik absolut unpassend.“ Gottfried Wagner, zitiert in: „Wagner-Urenkel protestiert gegen Mauerfall-‘Lohengrin‘“, *SPIEGEL-ONLINE*, 6. November 2009, Online-Zugriff: <<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,659748,00.html>>, letzter Zugriff: 2. Januar 2011.

Dass die Wahl des auf kriegsähnliche Zustände anspielenden Lohengrin-Vorspiels aber auch noch weitere Assoziationsebenen öffnet, wie zum Beispiel die Möglichkeit des Erinnerns an die Novemberrevolution am 9. November 1918 – so dass beide Werke als Anspielungen auf weitere geschichtliche Bedeutungen des für Deutschland schicksalsträchtigen 9. Novembers wirken können –, bleibt in diesem Interview leider unerwähnt.

¹²⁸ Siehe Evelyn Finger, „Erinnerung ist so ein heiliges Wort. Wie macht man historische Orte lesbar? Eine Reportage über den Gedenkalltag im ehemaligen Konzentrationslager Buchenwald,“ *ZEIT ONLINE*, 5. Juni 2009, Online-Zugriff: <<http://www.zeit.de/zeit-geschichte/2008/04/Reportage-Gedenkstaette-Buchenwald>>, letzter Zugriff: 11. Januar 2011.

„A Survivor from Warsaw“ als Kontrast zu Filmmusik ansah¹²⁹ – Vergleiche zu bloß mimetischer Textuntermalung im Stil flacher Hollywoodkompositionen an:

Were the name of its [i.e. „A Survivor from Warsaw“, K.S.] composer not surrounded by a historiographical aureole, were its musical idiom not safeguarded by its inscrutability, its B-movie clichés – the Erich von Stroheim Nazi barking „Achtung“, the kitsch-triumphalism of the climactic, suddenly tonal singing of the Jewish credo – would be painfully obvious, and no one would ever think to program such banality alongside Beethoven’s Ninth as has become fashionable. That kind of post-Auschwitz poetry is indeed a confession of art’s impotence.¹³⁰

Diese Auswahl an aktuellen Rezensionen und Interpretationsentwürfen seit der Wiedervereinigung zeigt, wie kontrovers „A Survivor from Warsaw“ bis heute diskutiert wird und wie wenig das Werk an seiner polarisierenden Ausstrahlung im Laufe von über 60 Jahren eingebüßt hat.¹³¹

¹²⁹ Siehe Zitat auf Seite 45.

¹³⁰ Richard Taruskin, „A Sturdy Bridge to the 21st Century,“ *New York Times*, 24. August, 2007, H29. Der Vergleich mit Hollywood geht auf Kurt List zurück, der wegen diesem stark von Schönberg kritisiert wurde. Siehe Kurt List, „Schoenberg’s New Cantata,“ *Commentary* 6 (1948): 471–72 und Arnold Schönberg, Brief an Kurt List vom 1. November 1948, Online-Zugriff: <http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=4802>, letzter Zugriff: 31. Dezember 2010. Neben zahlreichen weiteren Autoren stellte auch Harold Schonberg den Vergleich zu Filmmusik her. In einer Besprechung von Hans Jarays Aufnahme (siehe Discographie) stellt er die Musik in Frage und spricht von einer filmähnlichen Geräuschkulisse. Siehe Harold C. Schonberg, „Records: ‚Survivor‘,“ *New York Times*, 2. August, 1953, X6. Für eine detaillierte Beschreibung filmmusikalischer Elemente in „A Survivor from Warsaw,“ siehe Beat A. Föllmi, „‚I Cannot Remember Ev’rything.‘ Eine narratologische Analyse von Arnold Schönbergs Kantate ‚A Survivor from Warsaw‘ op. 46,“ *Archiv für Musikwissenschaft*, 55. Jahrgang, Heft 1 (1998): 28–56.

¹³¹ Das Deutsche Rundfunkarchiv Frankfurt listet folgende Einspielungen nach der Wiedervereinigung Deutschlands: (1) Thomas Quasthoff, Stimme. Rundfunkchor Berlin. RIAS-Jugendorchester. Lutz Köhler, Dirigent. Aufgenommen im Rahmen der Grundsteinlegung der jüdischen Abteilung des Berlin Museums am 9. November 1992. (2) In deutscher Übersetzung: Friedhelm Eberle, Stimme. MDR Symphonieorchester. Daniel Nazareth, Dirigent. Aufgenommen am 30. April 1993 im Leipziger Gewandhaus. (3) In deutscher Übersetzung: Udo Samel, Stimme. Chor der Bamberger Symphoniker. Bamberger Symphoniker. Aufgenommen am 5. August 1995 in der Kölner Philharmonie. (4) In deutscher Übersetzung: N.N., Stimme. Frankfurter Kantorei und Frankfurter Singakademie. Radio-Symphonieorchester Frankfurt. Carlos Kalmar, Dirigent. Aufgenommen am 1. Dezember 2000 im Sendesaal des HR in Frankfurt. (5) Maximilian Schell, Stimme. MDR Chor. MDR Symphonieorchester. Fabio Luisi, Dirigent. Aufgenommen am 18. Oktober 2002 im Gewandhaus Leipzig. (6) Noam Sheriff, Stimme. Rundfunkchor Berlin. Luzerner Symphonieorchester. John Axelrod, Dirigent. Aufgenommen am 29. August 2006 im Konzertsaal Luzern.

SCHLUSSFOLGERUNG

Im Unterschied zu Schönberg, dem das Exil eine Bühne bot, seinen politischen als auch künstlerischen Ideen direkt Ausdruck zu verleihen, hatten Künstler in Deutschland während der Kriegsjahre weniger Möglichkeiten sich frei zu entfalten. „One and all – musicians and singers, composers and conductors, all of whom had to make a living as artists in the Third Reich – emerged in May 1945 severely tainted, with their professional ethos violated and their music often compromised: gray people against a landscape of gray.“¹³² Innerhalb dieser „grauen Landschaft“ gab es allerdings verschiedenartigste Schattierungen, was Michael H. Kater in seinem Buch *Composers of the Nazi Era* (2000) anhand von acht Beispielen zeigt. Jeder Komponist kreierte eine individuell eigene Farbe, die sich mal mehr und mal weniger vom grauen Hintergrund absetzte, diesen verstärkte, sich hinter seiner Deckfarbe versteckte, ihn veränderte, ihn kontrastierte oder sogar versuchte, ihn zu zerstören. Sicherlich gab es keinen Künstler, den das Nazi-Regime nicht prägte und der sich nach dem Sturz des indoktrinierten ‚Grau‘ nicht seiner gewünschten Farbe gemäß am kulturellen Regenerationsprozess aktiv beteiligte.¹³³ Jenseits der bereits beschriebenen kulturpolitischen Einflussnahmen der Alliierten war somit für verantwortungsbewusste Komponisten in beiden Teilen Deutschlands der Neubeginn 1945 mit vielen Fragen verbunden:¹³⁴ Sollte die Musik die bereits während

¹³² Michael H. Kater, *The Twisted Muse* (New York und Oxford: Oxford University Press, 1997), 6.

¹³³ *Ibid.*, 239.

¹³⁴ Wie zum Beispiel in Bezug auf die Internationalisierung und Fortführung deutscher Tradition zur Identitätsbildung, siehe Toby Thacker, *Music after Hitler, 1945-1955* (Burlington, VT: Ashgate, 2007), 4;

der Weimarer Republik durch Schönberg eingeleitete Moderne und die Zweite Wiener Schule fortführen oder sich von dieser distanzieren, sei es durch die Kreation einer neuen Musiksprache oder durch das Anknüpfen an die romantische bzw. postromantische Ästhetik? Gab es vielleicht unsichtbare, positive, kulturelle Entwicklungen, die sich im Dritten Reich verdeckt fortgesetzt hatten und an die man nun anknüpfen konnte? Waren Impulse aus dem Dritten Reich dazu in der Lage, Energie für einen Neuanfang zu liefern? Die Position der künstlerischen Entwicklungen zwischen Kontinuität und Diskontinuität bietet bis heute Diskussionsstoff und resultierte in einen Stilpluralismus, der die Essenz der Zeitgenössischen Musik darstellt.¹³⁵

Der häufig zitierte und kritisierte Ausspruch des Philosophen Theodor W. Adorno drückt das Dilemma der Nachkriegskomponisten aus, die einem Publikum gegenüber standen, welches noch die Melodien der Nazimärsche im Ohr hatten: „[...] nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“¹³⁶ Obwohl eine „Stunde Null“ im kulturellen Bereich wie auch in anderen Bereichen selbstverständlich nicht möglich war, da traditionelle Erfahrungswerte und künstlerische Entwicklungen nicht eliminierbar sind,¹³⁷ so scheint dieser vielzitierte Ausspruch dennoch den Aspekt

und Michael H. Kater, *The Twisted Muse* (New York und Oxford: Oxford University Press, 1997), 271-272.

¹³⁵ Siehe Albrecht Riethmüller (Hg.), *Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2006).

¹³⁶ Das Gedicht ist hier im übertragenen Sinn als diejenige Kunst zu verstehen, an der man sich erfreuen und erbauen kann. Theodor W. Adorno, „Kulturkritik und Gesellschaft,“ in: Theodor W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft. Prismen – Ohne Leitbild*, Band I (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 30. Siehe auch Celia Applegate, „Enduring Experiences of Culture,“ *History and Memory* 17, Nr. 1-2, Special Issue: Histories and Memories of Twentieth-Century Germany (Frühling-Winter 2005): 217-237.

¹³⁷ „After May 1945, there was hardly a Zero Hour in German music, because no new musical genre was created and the musical practitioners remained the same, despite the few exceptions. In post-World War II Germany, the serious-music tradition was by and large the same as it had been, autonomously, in the

von Holocausterinnerung anzusprechen, der viele Komponisten und Künstler dazu bewegte, ihre fundamentalen ästhetischen Grundlagen neu zu überdenken. Somit ist die individuelle Konfrontation mit den Geschehnissen des Zweiten Weltkrieges nicht nur direkt in Stücken wie ‚A Survivor from Warsaw‘ zum Ausdruck gebracht worden, sondern hat die gesamte Musikentwicklung nach 1945 geprägt. Politisch verantwortungsbewusste Musik in der Tradition Schönbergs möchte keineswegs versuchen, den Zuhörern vorgegebene Denkmuster zu implantieren (wie im Falle politischer Propagandamusik). Sie versucht vielmehr den Erfahrungshorizont der Zuhörer zu erweitern und kritisches Denken und reflektiertes Handeln anzuregen, womit die Idee engagierter Kunst auf eine höhere Ebene gehoben wurde.¹³⁸ Unreflektierter Transport von Erinnerungen in fesselnden Medienberichten und im öffentlichen Umfeld, die eine Erinnerungsindustrie nur aufgrund moralischer Gewissensberuhigung herstellt,¹³⁹ birgt im Gegensatz dazu viele Gefahren, wie beispielsweise eingefahrene Einstellungen im Nahostkonflikt¹⁴⁰ und eine zum Teil übermäßige Holocaustbehandlung in der Schulbildung zeigen. Eine regelrechte Bombardierung mit nationalsozialistischen Themen im Schulunterricht, wie sie an den meisten deutschen Schulen heute erfolgt, kann zu einem Infragestellen der eigenen Identität und des Selbstbewusstseins bis hin zu

Weimar Republic and captured in the Third Reich.“ Michael H. Kater, *Composers of the Nazi Era* (New York und Oxford: Oxford University Press, 2000), 276.

¹³⁸ Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995* (Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2. aktualisierte Auflage 2004), 96-97. Siehe auch Theodor W. Adorno, „Engagement,“ (1962), in: ders., *Noten zur Literatur*, Band III (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965), 110.

¹³⁹ Konrad H. Jarausch, „Survival in Catastrophe: Mending Broken Memories,“ in: Konrad H. Jarausch und Michael Geyer, *Shattered Past. Reconstructing German Histories* (Princeton: Princeton University Press, 2003), 318.

¹⁴⁰ Siehe Avraham Burg, *Hitler besiegen. Warum Israel sich endlich vom Holocaust lösen muss* (Frankfurt and New York: Campus Verlag, 2009).

dem Gefühl der Mitschuld oder genetischen Veranlagung führen,¹⁴¹ was sich sehr kontraproduktiv auf eine Generation auswirkt, die positive Stärke und Kreativität in der zukünftigen Lebensgestaltung benötigen wird. Die Musik der Avantgarde stellt in diesem Zusammenhang eine vielschichtige, offene und reflexionsanregende Möglichkeit der Erinnerungskonservierung und der Vergangenheitsbewältigung dar – nicht nur in Bezug auf die Aufarbeitung des Holocausts in Form eines politischen Werkes wie ‚A Survivor from Warsaw‘. Der Dirigent Michael Gielen formulierte 2005 daher wie folgt:

Den Zustand unserer Gesellschaft und der Mehrzahl ihrer Mitglieder [...] betrachte ich zusehends als schlimm. Kriege und Greuel, die Konferenzen, die nur immer neue Lügen produzieren unter Vortäuschung der Rettung, was mit der Umwelt und unserem Klima geschieht, der Aufstieg der Rechten in Europa, der Sieg der Rechten in den USA, der neue Antisemitismus, dass es gerade die Juden sind, die die Palästinenser demütigen und so den Hass weiter zementieren, ihre Geschichte vergessend: kurz, dass die Menschen nicht lernen, das ist eine Katastrophe. Kunst aber steht dagegen – Musik steht dagegen: Sie ist eine Möglichkeit zu lernen!¹⁴²

Neben zahlreichen weiteren Dirigenten war es Michael Gielen, der ‚A Survivor from Warsaw‘ in Konzerten mit der Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie verband. Vor allem solche Verbindungen regen in hohem Maße das Publikum als auch Rezensenten und Musikwissenschaftler dazu an, das Werk in einem weiten Kontext westlicher Musikgeschichte zu interpretieren und Vergleiche und Unterschiede der musikalischen Botschaft von Musikwerken und Komponisten herzustellen, die auf

¹⁴¹ Siehe Helmut Schmidt und Fritz Stern, „Reden Sie langsam, Fritz!“ Helmut Schmidt und Fritz Stern: Der Politiker und der Historiker über ihr Jahrhundert der Katastrophen und Umbrüche. Ein Gespräch,“ *ZEIT ONLINE*, 2. Februar 2010, Online-Zugriff: <<http://www.zeit.de/2010/08/Gespraech-Helmut-Schmidt-und-Fritz-Stern-Vorabdruck?page=1>>, letzter Zugriff: 8. April 2010: „Unter uns gesagt: Mein Vertrauen in die Kontinuität der deutschen Entwicklung ist nicht sonderlich groß. Die Deutschen bleiben eine verführbare Nation – in höherem Maße verführbar als andere.“ (Helmut Schmidt) – „Alle Nationen sind verführbar, auch die amerikanische, bei der es allerdings noch nicht ausprobiert wurde.“ (Fritz Stern).

¹⁴² Michael Gielen, *Unbedingt Musik* (Frankfurt am Main und Leipzig: Insel, 2005), 340.

ideologische und kulturelle Gesamtzusammenhänge reagierten, wie es Schönberg und Beethoven taten. Nicht nur das Kunstwerk und dessen künstlerisches Wirkungspotential an sich, sondern auch die Rezeptions- und Interpretationsgeschichte des ‚Survivor from Warsaw‘ belegen meiner Meinung nach den Erfolg dieses Werkes seit seiner Erstaufführung als ein Beitrag zum kontinuierlichen Erinnerungsprozess, der selbstverständlich nicht immer geradlinig und einstimmig verlaufen ist. Es ist jedoch gerade die Vielschichtigkeit der Diskussionen und Kontroversen, die dieses Kunstwerk hervorrief und wohl auch in Zukunft hervorrufen wird, die einen nachhaltigen Beitrag zu der Erinnerungskultur an den Holocaust als auch einen Appell an die Menschlichkeit leistet. In diesem Sinne wird der ‚Überlebende aus Warschau‘ in doppeltem Sinne überleben und immer wieder neu erlebt.

BIBLIOGRAPHIE:

- Adorno, Theodor W. „Kulturkritik und Gesellschaft.“ (1951) In: Ders. *Kulturkritik und Gesellschaft. Prismen. Ohne Leitbild*. Band I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, 11-30.
- _____. „Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik.“ (1953) In: Ders. *Musikalische Schriften*. Band 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, 149-176.
- _____. „Arnold Schönberg.“ (1955) In: Ders. *Kulturkritik und Gesellschaft. Prismen. Ohne Leitbild*. Band I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, 152-180.
- _____. „Zum Verständnis Schönbergs.“ (1955/1967) In: Ders. *Musikalische Schriften*. Band 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, 428-445.
- _____. „Arnold Schönberg I.“ (1957) In: Ders. *Musikalische Schriften*. Band 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, 304-323.
- _____. „Engagement.“ (1962) In: Ders., *Noten zur Literatur*. Band III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965, 109-135.
- Applegate, Celia. „Enduring Experiences of Culture.“ *History and Memory* 17, Nr. 1-2, Special Issue: Histories and Memories of Twentieth-Century Germany (Frühling-Winter 2005): 217-237.
- Bausch, Ulrich. *Die Kulturpolitik der US-amerikanischen Information Control Division in Baden-Württemberg von 1945-1949*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1992.
- Beal, Amy C. *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- Benjamin, Walter. „Über den Begriff der Geschichte.“ In: Ders. *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, 251-261.
- Blomster, Wes. „The Reception of Arnold Schoenberg in the German Democratic Republic.“ *Perspectives of New Music* 21 (1982-1983): 114-137.
- Brinkmann, Reinhold. „Ästhetische und politische Kriterien der Kompositionskritik.“ In: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 13 (1973): 30.
- Brinkmann, Reinhold und Wolff, Christoph (Hg.). *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*. Berkeley und Los Angeles: University of California Press, 1999.
- Brooke, Caroline. *The Development of Soviet Music Policy, 1931-1941*. Ph.D. diss., University of Cambridge, 1999.
- Brubaker, Rogers und Cooper, Frederick. „Beyond Identity.“ *Theory and Society* 29 (2000): 1-47.
- Burg, Avraham. *Hitler besiegen. Warum Israel sich endlich vom Holocaust lösen muss*. Frankfurt und New York: Campus, 2009.

- Cahn, Steven Joel. *Variations in Manifold Time: Historical Consciousness in the Music and Writings of Arnold Schoenberg*. Ph.D. diss., State University of New York Stony Brook, 1996.
- Calico, Joy H. „Jüdische Chronik: *The Third Space of Commemoration between East and West Germany*.” *The Musical Quarterly* 88, Nr. 1 (Frühling 2005): 96-122.
- _____. „Schoenberg’s Symbolic Remigration: *A Survivor from Warsaw* in Postwar West Germany.” *The Journal of Musicology* 26, Nr. 1 (Winter 2009): 17-43.
- Carroll, Mark. *Music and Ideology in Cold War Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Chamberlin, Brewster (Hg.). *Kultur auf Trümmern. Berliner Berichte der amerikanischen Information Control Section, Juli – Dezember 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1979.
- Clemens, Gabriele. *Britische Kulturpolitik in Deutschland 1945-49. Literatur, Film, Musik und Theater*. Stuttgart: Franz Steiner, 1997.
- Cowell, Henry et al. „Current Chronicle.” *The Musical Quarterly* 36, Nr. 3 (Juli 1950): 441-460.
- Crittenden, Camille. „Texts and Contexts of *A Survivor from Warsaw*, Op. 46.” In: *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*. Hrsg. v. Charlotte M. Cross und Russell A. Berman. New York und London: Garland, 2000, 231-258.
- Dahlhaus, Carl. „Thesen über engagierte Musik.“ In: *Musik zwischen Engagement und Kunst*. Hrsg. v. Otto Kolleritsch. Graz: Universal Edition, 1972, 7-19.
- Danuser, Hermann. „Composers in Exile. The Question of Musical Identity.” In: *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*. Hrsg. v. Reinhold Brinkmann und Christoph Wolff. Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press, 1999, 155–171.
- Decoste, F. C. und Schwartz, Bernhard (Hg.). *The Holocaust’s Ghost. Writings on Art, Politics, Law and Education*. Alberta: The University of Alberta Press, 2000.
- Downes, Olin. „Schoenberg Work is Presented Here: Mitropoulos and Philharmonic Offer Cantata, ‘Survivor from Warsaw’ at Carnegie Hall.” *New York Times*, 14. April 1950, 27.
- Federhofer, Hellmuth. „Neue Musik und Moderne Demokratie.” In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 30, Nr. 1 (Juni 1999): 3-13.
- Feisst, Sabine. *Schoenberg’s New World. The American Years*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Fetthauer, Sophie. „Eine Liste mit Musikwerken der Holocaustrezeption.“ Online-Zugriff: <<http://www.sophie.fetthauer.de/MusikundHolocaust06-05-20.pdf>>, letzter Zugriff: 16. Januar 2011.
- Finger, Evelyn. „Erinnerung ist so ein heiliges Wort. Wie macht man historische Orte lesbar? Eine Reportage über den Gedenkalltag im ehemaligen Konzentrationslager

- Buchenwald." *ZEIT ONLINE*, 2. Juni 2009. Online-Zugriff: <http://www.zeit.de/zeit-geschichte/2008/04/Reportage-Gedenkstaette-Buchenwald>, letzter Zugriff 11. Januar 2011.
- Föllmi, Beat A. „I Cannot Remember Ev'rything.' Eine narratologische Analyse von Arnold Schönbergs Kantate ‚A Survivor from Warsaw‘ op. 46." *Archiv für Musikwissenschaft*, 55. Jahrgang, Heft 1 (1998): 28-56.
- Frazier, Lessie Jo. *Salt in the Sand. Memory, Violence, and the Nation-State in Chile, 1890 to the Present*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Gervink, Manuel. „Einsamkeit und Isolation – Interpretationsansätze für die Innovationen im Werk Arnold Schönbergs." *Archiv für Musikwissenschaft*, 53. Jahrgang, Heft 2 (1996): 160-176.
- Gielen, Michael. *Unbedingt Musik*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel, 2005.
- Goldberg, Clemens. „Bühne und Konzert, 29.10.2010. Philharmonie Berlin: Die Berliner Philharmoniker unter Simon Rattle.“ Online-Zugriff: http://www.kulturradio.de/rezensionen/buehne/2010/Philharmonie_Berlin_Die_Berliner_Philharmoniker_unter_Simon_Rattle1.html, letzter Zugriff: 29. Dezember 2010.
- Golée, Antoine. „Hermann Scherchen dirigierte in Darmstadt." *Der Mittag*, 24. August 1950.
- Gramann, Heinz. *Die Ästhetisierung des Schreckens in der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts. Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik* 38. Bonn: Orpheus Verlag, 1984.
- Gruhn, Wilfried. „Zitat und Reihe in Schönbergs ‚Ein Überlebender aus Warschau'." *Zeitschrift für Musiktheorie* 5, 1 (1974): 29-33.
- Hamburger, Paul. „Arnold Schoenberg's *Survivor from Warsaw*, or Possibility of Committed Art." *Music Survey* 2, Nr. 3 (1950): 183.
- Hanheide, Stefan. *Pace: Musik zwischen Krieg und Frieden*. Kassel: Bärenreiter, 2007.
- Hartmann, Bernhard. „Kultur – Das Entsetzliche wird Klang." 31. Dezember 1998. Online-Zugriff: <http://www.general-anzeiger-bonn.de/index.php?k=news&itemid=10034&detailid=94631>, letzter Zugriff: 2. Januar 2011.
- Heller, Charles. „Traditional Jewish Material in Schoenberg's *A Survivor from Warsaw*, Op. 46." *JASI* 3, Nr. 1 (März 1979): 68-74.
- Helmwarsaw, Everett. „Warsaw Autumn." *New York Times*, 19. Oktober 1958, X9.
- Herf, Jeffrey. *Divided Memory*. Cambridge, MA und London: Harvard University Press, 1997.
- Hermant, Jost. „A Survivor from Germany. Schönberg im Exil." In: *Exil: Literatur und die Künste nach 1933*. Hrsg. v. Alexander Stephan (Studien zur Literatur der Moderne 17.) Bonn: Bouvier, 1990, 104-117
- Hilmar, Ernst (Hg.). *Arnold Schönberg (13. Sept. 1874-13. Juli 1951), Gedenkausstellung 1974*. Wien: Universal Edition, 1974.

- Jackson Timothy L. „Your Songs Proclaim God's Return' – Arnold Schoenberg, the Composer and His Jewish Faith." In: *International Journal of Musicology* 6 (1997): 281-317.
- Janik, Elizabeth. „The Golden Hunger Years': Music and Superpower Rivalry in Occupied Berlin." In: *German History*, 22:1 (2004): 76-100.
- Jarausch, Konrad H. „Survival in Catastrophe: Mending Broken Memories." In: Konrad Jarausch und Michael Geyer. *Shattered Past. Reconstructing German Histories*. Princeton: Princeton University Press, 2003, 317-341.
- Kappelt, Olaf. *Die Entnazifizierung in der SBZ sowie die Rolle und der Einfluss ehemaliger Nationalsozialisten in der DDR als ein soziologisches Phänomen*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 1997.
- Kater, Michael H. *The Twisted Muse*. New York und Oxford: Oxford University Press, 1997.
- _____. *Composers of the Nazi Era*. New York und Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Klingberg, Lars. *Politisch fest in unseren Händen. Musikalische und musikwissenschaftliche Gesellschaften in der DDR*. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter-Verlag, 1997.
- Köster, Maren. *Musik-Zeit-Geschehen. Zu den Musikverhältnissen in der SBZ/DDR 1945-1952*. Saarbrücken: Pfau Verlag, 2002.
- Lachenmann, Helmut. *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2004.
- Leibman, Ludmilla. *Teaching the Holocaust Through Music*. Ph.D. diss., Boston University, 1999.
- Leibowitz, René. *Introduction à la musique de douze sons*. Paris: L'Arche, 1949.
- _____. „Arnold Schoenberg's Survivor from Warsaw, or Possibility of Committed Art." *Horizon* 20, Nr. 116 (1949): 122-131.
- _____. *L'artiste et sa conscience, esquisse d'une dialectique de la conscience artistique*. Paris: L'Arche, 1950.
- _____. „Tragödie unserer Zeit." *Der Mittag*, 15. November 1949.
- Liebermann, David Isadore. „Schoenberg Rewrites His Will, *A Survivor from Warsaw*, Op. 46." In: *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*. Hrsg. v. Charlotte M. Cross und Russell A. Berman New York und London: Garland, 2000, 143-228.
- List, Kurt. „Schoenberg's New Cantata." *Commentary* 6 (1948): 471-72.
- Litwin, Stefan (Hg.). *Stil oder Gedanken? Zur Schönberg-Rezeption in Amerika*. Saarbrücken: Pfau Verlag, 1995.
- Mäckelmann, Michael. *Arnold Schönberg und das Judentum*. Hamburg: Karl Dieter Wagner Verlag, 1984.

- Martens, Stefan (Hg.). *Vom 'Erbfeind' zum 'Erneuerer': Aspekte und Motive der französischen Deutschlandpolitik nach dem zweiten Weltkrieg*. Stuttgart: Jan Thorbecke Verlag, 1993.
- Monod, David. *Settling Scores: German Denazification, and the Americans, 1945-1953*. Chapel Hill und London: University of North Carolina Press, 2005.
- Móricz, Klára. *Jewish Identities. Nationalism, Racism, and Utopianism in Twentieth-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- Morris, Aldon und Braine, Naomi. „Social Movements and Oppositional Consciousness.” In: *Oppositional Consciousness: The Subjective Roots of Social Protest*. Hrsg. v. Jane Manbridge und Aldon Morris. Chicago: University of Chicago Press, 2001, 20–37.
- Müßgen, Bernhard. „Musik, Angst und Erinnerung. Gedanken zum Verständnis von Arnold Schönbergs politischem Hauptwerk ‚A Survivor from Warsaw‘ op. 46.” In: *„Nach Frankreich zogen zwei Grenadier“ – Zeitgeschehen im Spiegel von Musik*. Hrsg. v. Brunhilde Sonntag. Münster: LIT Verlag, 1991, 123-136.
- Mulder, ETTY. „Schönbergs ‚Ein Überlebender aus Warschau‘ als Vollendung der Orphischen Klage. Zeit und Gestalt des Schrecklichen in der Musik.” In: *Das aufgesprengte Kontinuum: Über die Geschichtsfähigkeit der Musik. Studien zur Wertungsforschung Band 31*. Hrsg. v. Otto Kolleritsch. Wien, Graz: Universal Edition, 1996, 129-146.
- Muxeneder, Therese. „A Survivor From Warsaw.” In: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*. Hrsg. v. Gerold Gruber. Laaber: Laaber Verlag, 2002, 132-149.
- _____. „Lebens(werk)geschichte in Begegnungen. Vorgespräche zu Arnold Schönbergs *A Survivor from Warsaw*, op. 46.“ In *Schoenberg & Nono*. Hrsg. v. Anna Maria Morazzoni. Venedig: Leo Olschki, 2002, 110-111.
- _____. *Arnold Schönberg: A Survivor from Warsaw op. 46 (1947), Einführung*. Online-Zugriff: <http://www.schoenberg.at/6_archiv/music/works/op/compositions_op46_notes.htm>, letzter Zugriff: 15. April 2010.
- Neff, Severine. „Schoenberg’s *Kristallnacht* Fugue: Contrapuntal Exercise or Unknown Piece?” *Musical Quarterly* 86/1 (2004): 117-148.
- Nono, Luigi. *Luigi Nono. Texte, Studien zu seiner Musik*. Hrsg. v. Jürg Stenzl. Zürich: Atlantis, 1975.
- Nono-Schönberg, Nuria (Hg.). *Arnold Schönberg 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*. Klagenfurt: Ritter, 1998.
- Parmenter, Ross. „The World of Music: Schoenberg in Albuquerque.“ *New York Times*, 31. Oktober, 1948, 7.
- Pasles, Chris. „Symphony is reading for daring debut.“ *Los Angeles Times*, 11. Oktober, 1985, OC_E1.

- Pearlston, Carl. „In a Single Night, Beethoven's Ninth Soars – and Falls Flat.“ *Los Angeles Times*, 14. Oktober, 2000, 4.
- Potter, Pamela. „What is ‘Nazi Music’?“ *The Musical Quarterly* 88 (2005): 428-455.
- Prieberg, Fred K. *Musik im anderen Deutschland*. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, 1968.
- _____. *Musik im NS-Staat*. Frankfurt am Main: Fischer, 1981.
- Riethmüller, Albrecht. „Ferruccio Busoni und die Hegemonie der Deutschen Musik.“ In: *Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*. Hrsg. v. Helga de la Motte-Haber. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.
- _____. (Hg.). *Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2006.
- Reiter, Winifred. „Albuquerque Symphony First Playing of New Schoenberg Work.“ *Albuquerque Journal*, 5. November 1948 und *South Western Musician* 25, Nr. 9 (1949): 20.
- Ringer, Alexander L. *Arnold Schoenberg. The Composer as Jew*. Oxford: The Clarendon Press, 1990.
- Ross, Alex. „Zero Hour: The U.S. Army and German Music, 1945-1949.“ In: Ders. *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*. New York: Picador, 2007, 373-385.
- _____. „The Cold War and the Avant-Garde of the Fifties.“ In: Ders. *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*. New York: Picador, 2007, 386-447.
- Schiller, David Michael. *Assimilating Jewish Music: Sacred Service, A Survivor from Warsaw, Kaddish*. Ph.D. diss., University of Georgia, 1996.
- Schivelbusch, Wolfgang. *In a Cold Crater: Cultural and Intellectual Life in Berlin, 1945-1948*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998.
- Schmelz, Peter J. „Introduction: Music in the Cold War.“ *Journal of Musicology* 26, Nr. 1 (Winter 2009): 3-16.
- Schmidt, Christian Martin. „Schönbergs Kantate ‚Ein Überlebender aus Warschau‘ op. 46.“ In: *Archiv für Musikwissenschaft* 33 (1976), Heft 3: 174-188 und Heft 4: 261-277.
- _____. „Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente zu: ‚A Survivor from Warsaw op. 46‘.“ In: *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke II. Reihe B, Band 19. Kritischer Bericht-Skizzen-Fragment*. Hrsg. v. Christian Martin Schmidt. Mainz: Schott, und Wien: Universal Edition, 1977, 60-80.
- Schmidt, Helmut und Fritz Stern. „Reden Sie langsam, Fritz!“. Helmut Schmidt und Fritz Stern: Der Politiker und der Historiker über ihr Jahrhundert der Katastrophen und Umbrüche. Ein Gespräch.“ *ZEIT ONLINE*, 2. Februar 2010. Online-Zugriff: <<http://www.zeit.de/2010/08/Gespraech-Helmut-Schmidt-und-Fritz-Stern-Vorabdruck?page=1>>, letzter Zugriff: 8. April 2010.

- Schneewind, Ursula. „Höre Israel, der Ewige ist unser Gott.“ In: Dies. *Jede Note an Dich gerichtet! Musikalische Widmungsgeschichten aus drei Jahrhunderten*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010, 213-242.
- Schneider, Frank. *Momentaufnahme: Notate zu Musik und Musikern in der DDR*. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1979.
- Schnoor, Hans. „Wir und der Funk.“ *Westfalen-Blatt*, 16. Juni 1956, 29.
- Schönberg, Arnold. „Aphorismen.“ *Die Musik*, IX, 4. Quartal (1909): 159.
- _____. Brief an Kurt List vom 1. November 1948. Online-Zugriff: <http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=4802>, letzter Zugriff: 31. Dezember 2010.
- _____. Brief an René Leibowitz vom 12. November 1948. Online-Zugriff: <http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=4507>, letzter Zugriff: 30. Dezember 2010.
- _____. Brief an Dimitri Mitropoulos vom 7. April 1950. Online-Zugriff: <http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=5478>, letzter Zugriff: 1. Januar 2010.
- _____. „A Four-Point Program for Jewry.“ In: Alexander L. Ringer. *Arnold Schoenberg. The Composer as Jew*. Oxford: The Clarendon Press, 1990, 230-244.
- Schonberg, Harold C. „Records: ‚Survivor.‘“ *New York Times*, 2. August, 1953, X6.
- Schwarz, Boris. *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917-1970*. London: Barrie and Jenkins, 1972.
- Schweizer, Klaus. „‚Ein Überlebender aus Warschau‘ für Sprecher, Männerchor und Orchester von Arnold Schönberg.“ *Melos* 41, Heft VI (November-Dezember 1974): 365-371.
- Schwind, Elisabeth. „Freude ohne dickes Pathos.“ Online-Zugriff: <http://www.philharmonie-konstanz.de/index.php?id=182&tx_ttnews%5Btt_news%5D=87&tx_ttnews%5BbackPid%5D=181&cHash=744fcea2d1>, letzter Zugriff: 29. Dezember 2010.
- Stanley, Louis. „The Warsaw Ghetto.“ *New York Times*, 9. April 1950, X9.
- Strasser, Michael. „‘A Survivor from Warsaw’ as Personal Parable.“ *Music and Letters* 76, Nr. 1 (Februar 1995): 52-63.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz. *Schoenberg. His Life, World, and Work*. New York: Schirmer, 1978.
- Szpilman, Andrzej. *Andrzej Szpilman über seinen Vater*. Online-Zugriff: <http://79157.webtest.goneo.de/cms/fileadmin/jemumv/Rahmenprogramm/Szpilman_über_seinen_Vater.pdf>, letzter Zugriff: 27. Dezember 2010, 4-5.
- Szpilman, Władysław. *The Pianist*. New York: Picador, 1999.
- Taruskin, Richard. „A Sturdy Bridge to the 21st Century.“ *New York Times*, 24. August 2007, H29.

- Taylor, Verta und Whittier, Nancy E. „Collective Identity in Social Movement Communities: Lesbian Feminist Mobilization.“ In: *Frontiers in Social Movement Theory*. Hrsg. v. A.D. Morris und C.M. Mueller. New Haven: Yale University Press, 1992, 611-635.
- Thacker, Toby. „Anleitung und Kontrolle?: Stakuko and the Censorship of Music in the GDR, 1951-1953.“ In: *Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age*. Hrsg. v. Beate Müller. Amsterdam und New York: Rodopi, 2004, 87-110.
- _____. *Music after Hitler, 1945-1955*. Burlington, VT: Ashgate, 2007.
- Thoresby, Christina. „Schoenberg: *A Survivor from Warsaw*, opus 26.“ *Music Survey* 3, Nr. 2 (1950): 116-118.
- Vollnhals Clemens und Schlemmer, Thomas. *Entnazifizierung. Politische Säuberung und Rehabilitierung in den vier Besatzungszonen 1945–1949*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991.
- Vetter, Dieter. *Gebete des Judentums*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 1995.
- Wlodarski, Amy Lynn. *The Sounds of Memory. German Musical Representations of the Holocaust, 1945-1965*. Ph.D. diss., University of Rochester, 2005.
- _____. „'An Idea Can Never Perish.' Memory, the Musical Idea, and Schoenberg's *A Survivor From Warsaw* (1947).“ In: *The Journal of Musicology* 24, Nr. 4 (Herbst 2007): 581-608.
- Werth, Alexander. *Musical Uproar in Moscow*. London: Turnstile Press, 1949.
- Willis, Roy. *The French in Germany 1945-1949*. Stanford: Stanford University Press, 1962.
- Wulf, Josef. *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Gütersloh: S. Mohn, 1963.
- Ziakris, Achilles. *In Search of Certitude: René Leibowitz and the Schoenbergian Legacy*. Ph.D. diss., University of Toronto, 2005.
- Zur Weihen, Daniel. *Komponieren in der DDR: Institutionen, Organisationen und die erste Komponistengeneration*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1999.

MUSIKNOTEN:

- Schönberg, Arnold. „A Survivor from Warsaw. Dedicated to The Koussevitzky Music Foundation who commissioned it.“ In: Ders. *Sämtliche Werke, Abteilung V: Chorwerke II. Reihe A, Band 19*. Hrsg. v. Josef Rufer und Christian Schmidt. Wien: Universal Edition, und Mainz: Schott, 1975, 91-120.

DISCOGRAPHIE:¹⁴³

- Hans Olaf Heidemann, Stimme. Teilnehmer des Darmstädter Ferienkurses 1950. Orchester des Landestheaters Darmstadt. Hermann Scherchen, Dirigent. Aufgenommen am 20. August 1950 in der Stadthalle Darmstadt. (9:12) RCA Red Seal 74321 73656 2 mono/stereo AAD/ADD/AXD/DDD (2000) 6 CD.
- Hans Jaray, Stimme. Kammerchor der Akademie Wien. Symphonieorchester Wien. Hans Swarowsky, Dirigent. (6:17) Columbia ML 4664 mono (1953) LP; Harmonia Mundi HMV 25.116 mono (1960) LP.
- Rainer Lüdeke, Stimme. Rundfunkchor Leipzig. Rundfunk-Symphonie-Orchester Leipzig. Herbert Kegel, Dirigent. Aufgenommen im Jahr 1958 in Leipzig. (6:27) Eterna 8 20 201 mono (1960) LP; Eterna 8 25 201 stereo (1974) LP; Edel Classics 0002752CCC stereo ADD (2004) CD.
- Anton Gronen Kubitzki, Stimme. Coro e Orchestra Sinfonica di Torino della Radiotelevisione Italiana. Bruno Maderna, Dirigent. Aufgenommen am 20. Oktober 1961 im Auditorium di Torino della Radiotelevisione Italiana, Turin. (8:03) Fonit Cetra LAR 36 mono (1984) LP; Stradivarius STR 13601 stereo ADD (1988) CD.
- John Horton, Stimme. Festival Singers of Toronto. CBC Symphony Orchestra. Robert Craft, Dirigent. (6:00) Columbia M2L 279 (ML 5812/13) mono (1963) LP; Columbia M2S 679 (MS 6412/13) stereo (1963) LP; CBS BRG 72119/120 mono (1963?) LP; CBS SBRG 72119/120 stereo (1963?) LP; CBS M 72120 mono (1965?) LP; CBS S 72120 stereo (1965?) LP; Opus Musicum OM 104/06 stereo (1973) LP; Columbia (Japan) OS 287/88 (pre 1978) LP; CBS (Japan) SONC 10352/53 (pre 1978) LP; CBS Sony SOCL 267/68 (pre 1978) LP.
- Richard Baker, Stimme. Pevecky Chor. Tschechisches Philharmonie-Orchester. Václav Neumann, Dirigent. Aufgenommen am 5. März und 13-15. November 1966 im Haus der Künstler Prag. (7:22) La Musica Moderna MM-1058 stereo (1967) LP; Supraphon 041 0122 mono (pre 1971) LP; Supraphon 141 0122 stereo (pre 1971?) LP; Supraphon 11 0663-2 stereo ADD (1991) CD; Supraphon SU 0177-2 911 stereo ADD (1995) CD.
- Sherrill Milnes, Stimme. New England Conservatory Chorus. Boston Symphony Orchestra. Erich Leinsdorf, Dirigent. Aufgenommen am 23. April 1969 in der Symphony Hall Boston, MA. (6:30) RCA Red Seal LSC 7055 stereo (1969) LP; RCA LRL2 7531 stereo (1976?) LP; RCA Victor Red Seal 09026-63682-2 stereo ADD (2000) CD.
- Günter Reich, Stimme. BBC Chorus. BBC Symphony Orchestra. Pierre Boulez, Dirigent. Aufgenommen am 23. September 1976 in London. (7:15) CBS 76577 stereo (1978) LP; CBS M 35882 stereo (1978) LP; CBS MT 35882 stereo (1978) Kasette; CBS Sony 25 AC 434 stereo (1978) LP; Sony Classical S2K 44571 stereo ADD (1990)

¹⁴³ Siehe Homepage des Arnold Schönberg Centers in Wien: Online Zugriff: <<http://www.schoenberg.at/diskographie/works/046.htm>>, letzter Zugriff: 17. Januar 2011.

- CD (7:26); CBS CD 44 571 stereo ADD (1990) CD; Sony Classical SMK 62022 stereo ADD (1995) CD (7:17); Sony Classical SM4K 62364 (SMK 62019-022) stereo ADD (1996) 4 CD; Sony Classical SSK 6343 stereo ADD (1996) CD (excerpt); Sony Classical SSK 6344 stereo ADD (1996) CD (Auszug); Sony Classical SSK 6346 stereo ADD (1996) CD (Auszug); Sony Classical [s.n.] stereo ADD (1998) CD (Auszug).
- Roland Herrmann, Stimme. Chor der Frankfurter Singakademie. Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken. Hans Zender, Dirigent. Aufgenommen am 19.-22. Januar 1977 in der Kongresshalle Saarbrücken. (7:28) CPO 999 481-2 stereo ADD (1977) CD; CPO 999 534-2 stereo ADD (1997) CD.
- Maximilian Schell, Stimme. Jeunesse-Chor Wien. European Community Youth Orchestra. Claudio Abbado, Dirigent. Aufgenommen im Rahmen des Salzburg Festivals am 13. August 1979 in Salzburg. (7:04) ORF SF 004 mono D (1998) CD.
- Gottfried Hornik, Stimme. Wiener Staatsopernchor. Philharmonie-Orchester Wien. Claudio Abbado, Dirigent. Aufgenommen im Mai 1989 im Großen Saal des Musikvereins Wien. (6:51) Deutsche Grammophon 431 774-2 GH stereo DDD (1993) CD.
- Daniel Olbrychski, Stimme. Symphonie-Orchester und Chor des Polnischen Radios und Fernsehens. Szymon Kawalla, Dirigent. Aufgenommen am 29. November - 3. Dezember 1989 in der Philharmonie Krakau. (7:16) Conifer CDCF 185 stereo DDD (1990) CD; Conifer MCFC 185 stereo (1990) Kasette; Vienna Modern Masters VMM 3015 stereo DDD (1992) CD.
- Simon Carrow, Stimme. London Voices. London Symphony Orchestra. Robert Craft, Dirigent. Aufgenommen am 28.-29. Mai 1994 in den Abbey Road Studios London. (7:02) Koch International Classics 3-7263-2H1 stereo DDD (1995) CD.
- Udo Samel, Stimme. Männerchor der Bamberger Symphoniker. Bamberger Symphoniker. Ingo Metzmacher, Dirigent. Aufgenommen am 3., 6., 9., 10. und 12. Mai 1995 in Bamberg. (6:37) EMI Classics (7243) (CDC) (PM 518) 5 55424 2 (7) stereo DDD (1995) CD.
- Franz Mazura, Stimme. Men's voices of the City of Birmingham Symphony Chorus. City of Birmingham Symphony Orchestra. Simon Rattle, Dirigent. Aufgenommen im Juli-August 1995 in der Symphony Hall Birmingham. (7:21) EMI Classics (7243) (CDM) (PM 516) 5 66136 2 (1) stereo DDD (1996) CD.
- John Tomlinson, Stimme. Chor der Sächsischen Staatsoper Dresden. Staatskapelle Dresden. Giuseppe Sinopoli, Dirigent. Aufgenommen im Mai-Juni 1998 in der Sächsischen Staatsoper Dresden. (8:53) Teldec 3984-22905-2 stereo DDD (1999) CD; Elatus 2564 60682-2 stereo DDD (2003) CD.
- Gerd Grochowski, Stimme. Kölner Kurrende (?) Thüringen-Philharmonie Gotha-Suhl. Eric Ingwersen (?), Dirigent. Aufgenommen im Rahmen des dritten Kölner Chorkonzertes „Musik des 20. Jahrhunderts“ am 16. Januar 2000 in der Philharmonie Köln. (8:15) Kölner Kurrende 16.01.2000 stereo DDD (2000) CD.