

Beate Kutschke

# Rzewskis The Triumph of Death

Avantgardemusik und Holocaust in den 1980er-Jahren

## ‚Holocaustkompositionen‘ und Zeitgeschichte

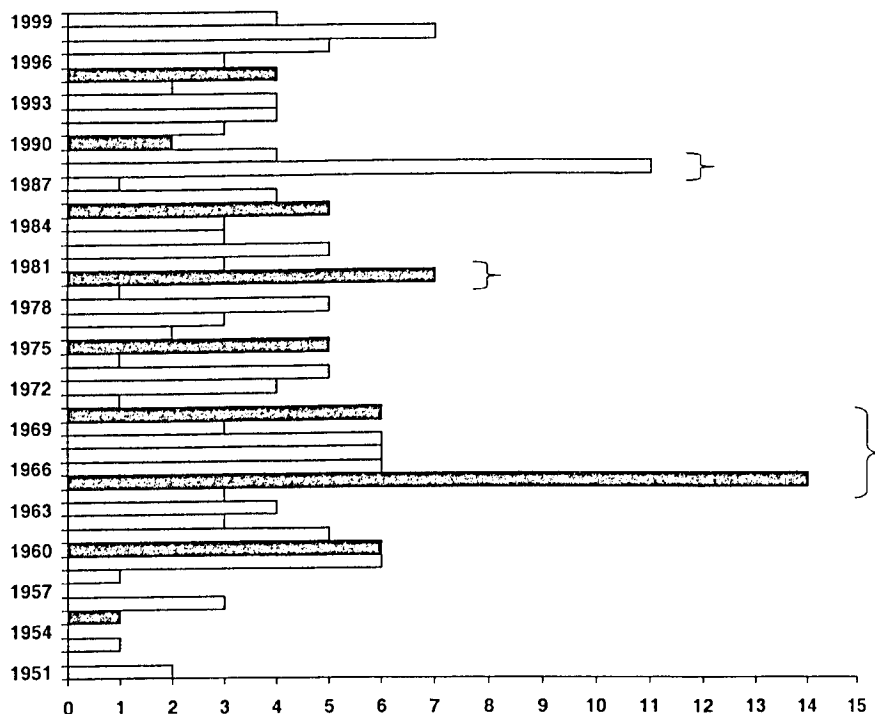
Was motiviert Komponistinnen oder Komponisten, wenn sie Werke verfassen, die auf den Holocaust, d. h. die Ermordung der europäischen Jüdinnen und Juden zwischen 1942 und 1945 Bezug nehmen? Sind sie unmittelbar oder mittelbar Betroffene, die ihre persönlichen Erfahrungen bzw. Erfahrungen von Verwandten und Freunden als Opfer (oder vielleicht auch als Täter) in den Werken artikulieren und auf diese Weise psychisch verarbeiten und aufarbeiten? Und wenn sie nicht zum engeren Kreis der Betroffenen gehören, aber Zeitzeugen oder Nachgeborene sind, für die aufgrund der historischen Nähe zu den Ereignissen eine Auseinandersetzung mit dem Genozid kaum vermeidbar ist: Beziehen sie Stellung – als Anklagende etwa – oder bieten sie Erklärungsmodelle für das weiterhin Unfassbare an? Entgegen der in diesen Fragen implizierten Annahme, dass die persönliche Auseinandersetzung mit dem Holocaust die ‚Holocaustkompositionen‘ maßgeblich motivieren dürfte, lässt sich eine differenziertere These aus einer – alles andere als vollständigen – Liste von ‚Holocaustkompositionen‘ ableiten, die Sophie Fetthauer in den frühen 2000er-Jahren zusammengestellt hat und die in den vergangenen Jahren von mir durch weitere Titel ergänzt wurde.<sup>1</sup> Dabei darf allerdings nicht aus dem Blickfeld geraten, dass gerade aufgrund der Vorläufigkeit (und sicherlich auch Fehlerhaftigkeit der Liste) die folgenden Beobachtungen lediglich Tendenzen benennen, die in der vorliegenden Studie weniger als Fakten denn als Arbeitshypothesen dienen (siehe Abbildung).

---

<sup>1</sup> Die Liste von Fetthauer kann unter <http://www.sophie.fetthauer.de/MusikundHolocaust06-05-20.pdf> heruntergeladen werden. Die von mir ergänzte Liste sende ich auf Anfrage gerne zu.

### Anzahl der in Europa und Nordamerika fertiggestellten und/oder uraufgeführten Holocaustkompositionen

Die geschweifte Klammer kennzeichnet ‚peaks‘ und Cluster



Die Statistik, die sich aus der Liste ableiten lässt, stellt keineswegs in Frage, dass eine persönliche Auseinandersetzung das Verfassen von ‚Holocaustkompositionen‘ begleitet, sie zeigt aber zusätzlich, dass die Wahl der Thematik offenbar nicht allein intrinsisch motiviert ist, sondern durch äußere Anlässe stimuliert wird. Nach Jahreszahlen sortiert, fallen Schwankungen hinsichtlich der Anzahl der Kompositionen ins Auge. Während in den hier ausgewerteten Jahren 1951 bis 1999 pro Jahr in der Regel zwischen ein bis sechs Werke fertiggestellt werden, lassen sich für einzelne Jahre oder Jahrescluster Häufungen verzeichnen. Mit insgesamt 41 Werken ragen sicherlich die Jahre 1965 bis 1970 heraus. Die zeitliche Überschneidung mit dem Eichmann-Prozess (1962) und den Auschwitz-Prozessen (von 1963 bis 1967) legt nahe, diese Kompositionen als Reaktionen auf die gerichtlichen Verfahren zu interpretieren, die die erste größere öffentliche Auseinandersetzung mit dem Holocaust darstellten und eine verstärkte Aufarbeitung des Holocaust einleiteten. Gleichmaßen lässt sich der kleinere Anstieg an Holocaustkompositionen 1980 (sieben Werke) auf die 1978 prämierte, heftig diskutierte US-amerikanischen Fern-

sehserie *Holocaust*<sup>2</sup> zurückbeziehen. Der nachfolgende, nach dem Cluster in den Jahren 1965 und 1970 zweithöchste ‚peak‘ 1988 ließe sich als eine späte Reaktion auf Claude Lanzmanns Dokumentarfilm *Shoah*<sup>3</sup> von 1985 erklären. Inwiefern macht es jedoch Sinn davon auszugehen, dass Lanzmanns Film derartig starke Reaktionen auslöste, wenn die in den Medien weitaus präsentere *Holocaust*-Fernsehserie nur einen geringen Anstieg an Kompositionen bewirkte? Welche weiteren möglichen ‚Auslöser‘ oder ‚Motivatoren‘ für Holocaustkompositionen gab es in den ausgehenden 1980er-Jahren?

Im Kontext der Aufarbeitung des Holocaust ist eines der signifikantesten Ereignisse der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre sicherlich die Neuorientierung im Umgang mit der jüngeren Geschichte Deutschlands, die von der damaligen, 1982 angetretenen christdemokratischen-liberalen Bundesregierung unter Kanzler Helmut Kohl verfolgt wurde und die unter anderem auch im sogenannten Historikerstreit, der 1986 unter den in Deutschland ansässigen Historikern entbrannte, unterschwellig eine Rolle spielte. Kohls Plan, zwei Museen zur deutschen und bundesrepublikanischen Geschichte in den frühen 1980er-Jahren einzurichten, artikulierte deutlich das Bestreben, ein neues nationales Selbstverständnis und Selbstbewusstsein eines „new Germany“<sup>4</sup> zu generieren, das die Ermordung der europäischen Jüdinnen und Juden als lediglich ein Kapitel innerhalb einer Jahrhunderte umfassenden Geschichte begriff. In diesem Sinne warben Kohls beim Staatsbesuch in Israel 1984 gemachten Äußerungen für eine klare Unterscheidung zwischen im ‚Dritten Reich‘ agierenden deutschen Tätern und Mitläufern auf der einen und den ‚nachgeborenen‘ Deutschen auf der anderen Seite. Weitaus deutlichere, relativierende Zeichen setzte der Bundeskanzler 1985 im Rahmen des Staatsbesuchs Ronald Reagans mit dem gemeinsamen Besuch des Soldatenfriedhofs in Bitburg, wo unter anderem auch Angehörige der Waffen-SS begraben sind.

- 2 Die in den ausgehenden 1970er- und beginnenden 1980er-Jahren in Westeuropa und Nordamerika im Fernsehen ausgestrahlte Serie *Holocaust* hatte – sicherlich auch wegen massiver Medienarbeit – eine enorme Diskussion in der Öffentlichkeit wie auch vonseiten von Fachleuten – Journalisten, Historikern, Psychologen und Pädagogen – ausgelöst, vgl. Joachim Siedler, „Holocaust“, die Fernsehserie in der deutschen Presse. Eine Inhalts- und Verlaufsanalyse am Beispiel ausgewählter Printmedien, Münster 1984.
- 3 Der Regisseur hatte für den Film zahlreiche Zeitzeugen – Täter und Opfer in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern – vor die Kamera geholt und sie zur Wiedergabe ihrer Erinnerungen aufgefordert. Lanzmanns Interviewserie mit einer Länge von insgesamt neun Stunden war dabei keineswegs zufällig zu diesem Zeitpunkt entstanden. Die mittleren 1980er-Jahre, in denen Lanzmann seinen Film produzierte, also vierzig Jahre nach der Befreiung der Konzentrationslager durch die Alliierten, waren in Bezug auf den Nationalsozialismus und den Holocaust jene historische Phase, die von Zeithistorikern als Übergang zur Historisierung definiert wird: also einer Phase, die dadurch gekennzeichnet ist, dass Zeitzeugen sterben und deren unmittelbare, subjektive Erinnerungen für das Verstehen der historischen Vorgänge somit immer weniger verfügbar sind; eine Phase, in der das Feld der Geschichtsschreibung mehr und mehr von einer jüngeren Generation von Historikern besetzt wird, die die Ereignisse nicht mehr selbst erlebt haben, sondern aus Quellen rekonstruieren müssen.
- 4 Jacob S. Eder, Holocaust-Erinnerung als deutsch-amerikanische Konfliktgeschichte. Die bundesdeutschen Reaktionen auf das United States Holocaust Memorial Museum in Washington, D.C., in: Jan Eckel/Claudia Moisel (Hg.), *Universalisierung des Holocaust? (=Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus 4)*, Göttingen 2008, 109–134.

Mit der Neuorientierung der Bundesregierung kohärent waren die Thesen Ernst Noltes, die den Anlass für den Historikerstreit ab 1986 boten. Noltes bereits 1980 publizierter Vorschlag, den Holocaust in einer historischen Linie mit den Arbeitslagern und Massensmorden des Stalinismus zu begreifen, war für viele seiner Kollegen deshalb nicht akzeptabel, weil Nolte mit seiner Interpretation ein Geschichtsbild konstruierte, nach dem der Holocaust lediglich den Höhepunkt einer Ereignisreihe von eskalierender Gewalt und wachsendem Terror markierte; Noltes Thesen suggerieren, dass die Verbrechen des ‚Dritten Reiches‘ kaum mehr als Notwehr gewesen seien.<sup>5</sup>

Beide, die Bundesregierung sowie Nolte und seine Mitstreiter, einte dabei offenbar das Bestreben, die Jahre 1933 bis 1945 als *eine* Periode unter vielen Perioden der Geschichte zu begreifen und einen ‚Schlussstrich‘ unter die jüngste deutsche Vergangenheit zu ziehen. Genau diese Auffassung brachte auch der damalige Vorsitzende des Verbandes der Historiker Deutschlands<sup>6</sup> Christian Meier in seiner Eröffnungsrede des 36sten Deutschen Historikertages in Trier Anfang Oktober 1986 zum Ausdruck. An seine einleitende Feststellung, „es ist noch nicht abzusehen, was der Streit um unser Verhältnis zur Vergangenheit, speziell zu den Jahren zwischen 1933 und 1945 bedeutet“, fügte Meier die Aufzählung von möglichen Deutungen des Streits an und schloss die Liste mit einem Punkt, der – so deutet die hervorgehobene Stellung am Ende der Reihe an – seiner Auffassung nach der wahrscheinlichste und auch wünschenswerteste war: „Vollzieht sich“, so reflektierte er, „in diesem Streit [vielleicht] ein viel tieferer, elementarerer Vorgang[,] das Ende der Nachkriegszeit etwa, die Lösung eines Banns, unter dem wir in den letzten Jahrzehnten gestanden, das explosive Aufbrechen einer Eiskecke, auf der wir gelebt haben?“<sup>7</sup> Kritiker sahen in dieser Sehnsucht nach einem ‚Schlussstrich‘ jedoch gerade die Gefahr, dass die Bedeutung des Holocaust vermindert und die Übernahme von (moralischer) Verantwortung für die Morde ausgeblendet werden könnte.<sup>8</sup> In dieser Warnung und Entrüstung artikulierte sich nicht nur, wie sich heute, 30 Jahre später, erkennen lässt, eine – vielleicht gänzlich neue – Vorstellung vom Umgang mit Schuld und Verantwortung, die den – u. a. von Luther verbreiteten – und seither weithin

5 So in etwa lässt sich die facettenreiche, jedoch kaum auf den Punkt zu bringende Kritik von Jürgen Habermas interpretieren. Er schreibt unter anderem in einem Artikel in der Zeit im Juli 1986: „Auschwitz schrumpft [in der Darstellung von Nolte] auf das Format einer technischen Innovation und erklärt sich aus der ‚asiatischen‘ Bedrohung durch einen Feind, der immer noch vor unseren Toren steht“; Jürgen Habermas, Eine Art Schadensabwicklung, in: Die Zeit, 11.7.1986, abgedruckt in: Ernst Reinhard Piper (Hg.), „Historikerstreit“. Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung, München/Zürich 1987, 62-76, hier 71.

6 1998 wurde die Vereinigung in Verband der Historiker und Historikerinnen Deutschlands umbenannt.

7 Christian Meier, Eröffnungsrede zur 36. Versammlung deutscher Historiker in Trier, 8. Oktober 1986, in: Piper, Historikerstreit, 204-214, hier 204.

8 So interpretiert Helmut Fleischer die Entrüstung der Kritiker Noltes; vgl. Helmut Fleischer, Die Moral der Geschichte, in: Piper, Historikerstreit, 123-131, hier 124 f.

geltenden Imperativ des ‚Vergebens und Vergessens‘<sup>9</sup> verabschiedete und stattdessen implizit neuen Leitlinien folgte. Diesen neuen Leitlinien gemäß besteht der angemessene Umgang mit Unrecht und Schuld im gemeinsamen Trauern um und Gedenken an die Opfer.<sup>10</sup> Die Ablehnung einer Haltung, die ‚Vergeben und Vergessen‘ befürwortete und damit der Übernahme von Verantwortung vergleichsweise wenig Bedeutung beimaß, dürfte außerdem im Zusammenhang mit geschichtsphilosophisch-soziologischen Theorien gestanden haben, die sich gerade in intellektuellen Kreisen in den 1980er-Jahren großer Popularität erfreuten. Diese Theorien stellten die aus der Aufklärung stammende Idee der historischen Handlungsmächtigkeit von Subjekten und die damit verbundene Verantwortung für das eigene Handeln infrage und wiesen diese zum Teil sogar rigoros zurück. Es sind diese um Schuld, Verantwortung und Handlungsmächtigkeit kreisenden Diskurs- und Diskussionsstränge, die den Holocaust als Thema von Kompositionen nicht nur verstärkt wieder in das Blickfeld rückten, sondern auch eine eigene Auseinandersetzung vonseiten der Komponistinnen und Komponisten provozierten. Wie lassen sich Fragen der Verantwortung für das Handeln von Individuen und Ideen von Subjekthaftigkeit – als solche sowie im Bezug zum Holocaust – mit musikalischen, d. h. nonverbalen Mitteln reflektieren? Ich werde dieser Frage anhand eines Fallbeispiels nachgehen: Frederic Rzewskis 1987 begonnenes und im August 1988 fertiggestelltes halbszenisches Oratorium *The Triumph of Death*.

## Rzewski und die BRD der 1960er- bis 1980er-Jahre

Rzewski stammt von polnischen Juden ab, die im frühen 20. Jahrhundert in die USA auswanderten. Als amerikanische Juden gehören er und seine Familie nicht zu den Opfern; dennoch ist aber davon auszugehen, dass er Veränderungen im Klima der Aufarbeitung des Holocaust aufmerksam registrierte – und zwar nicht nur in den USA, sondern auch in Europa, wo er lange Jahre lebte und lehrte. Seit 1977 unterrichtete er Komposition am Konservatorium in Liège; und indem die Neuorientierungsbestrebungen der Regierung Kohl von der internationalen Öffentlichkeit aufmerksam beobachtet und der Historikerstreit weitgehend in den Massenmedien – der *FAZ* und *Zeit* sowie auch im

<sup>9</sup> ‚Vergeben‘ wird hier synonym mit ‚vergessen‘ gebraucht. Vergeben geht mit Vergessen einher bzw. Vergabung wird durch Vergessen erreicht (vgl. u. a. Lemma „VERGEBEN“, in: Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch (1854–1971), Bd. 25, Trier 2004, Sp. 384, [http://www.wörterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GV01362\\*XGV01362](http://www.wörterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GV01362*XGV01362) (5.3.2015)).

<sup>10</sup> Dieser Wandel des europäischen Umgangs mit Schuld und Verantwortung und dessen enge Verknüpfung mit dem Holocaust zeichnet sich deutlich ab in Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006. Indem sich Kohl und Meier implizit auf die Konvention von Vergeben und Vergessen beriefen, hatten sie also offenbar noch nicht zur Kenntnis genommen, dass dieses Gebot seine Geltung verloren hatte.

*Spiegel*, *Merkur*, *Vorwärts* und in der *Tageszeitung*<sup>11</sup> – ausgetragen wurden, ist es unwahrscheinlich, dass Rzewski die Veränderungen in der damaligen Bundesrepublik in Hinblick auf den Umgang mit dem Holocaust ignoriert haben könnte.

Darüber hinaus war Rzewski bereits in den 1960er-Jahren Zeitzeuge wichtiger Stufen der Aufarbeitung des Holocausts im damaligen Westdeutschland gewesen. Der amerikanische Komponist besuchte Deutschland zum ersten Mal 1961 für ein Jahr; sein Aufenthalt in Berlin wurde durch ein Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes finanziert. 1963 kehrte er nach Berlin zurück und blieb bis 1965.<sup>12</sup> Er war also gerade in jenen Jahren in Berlin, als die Auschwitz-Prozesse das öffentliche Bewusstsein in der damaligen Bundesrepublik mitbestimmten und Peter Weiss' die Auschwitz-Prozesse verarbeitendes Drama *Die Ermittlung* an der West-Berliner Freien Volksbühne 1965<sup>13</sup> uraufgeführt wurde. Dass diese Ereignisse für Rzewski prägend gewesen sein dürften, deutet Rzewskis Wahl der Textvorlage für *The Triumph of Death* an. Das Libretto des eine Stunde und 45 Minuten dauernden Musiktheaterstücks<sup>14</sup> für ca. vier Vokalsolisten und Streichquartett ist weitgehend mit Peter Weiss' Theaterstück identisch, das die Frankfurter Auschwitz-Prozesse fiktiv auf der Theaterbühne nachstellt.

Insofern als das Oratorium im unmittelbaren Anschluss an das Abklingen des Historikerstreits 1987 entstand und drei weitere, kleinere Werke von Rzewski – *To His Coy Mistress*<sup>15</sup> (1988), *Mayn Yingele*<sup>16</sup> und *The Lost Melody*<sup>17</sup> (beide 1989) – nachfolgten, die Elemente jüdischer Kultur exponieren oder andeutungsweise thematisieren,<sup>18</sup> ohne dass

---

11 Vgl. die Nachweise zu den einzelnen Beiträgen in: Historikerstreit. Nach Meier erschien eine ganze Artikelserie in der *Zeit*; vgl. Meier, Eröffnungsrede, 206.

12 Vgl. Amy C. Beal, *New Music, New Allies*, Berkeley 2006, 147.

13 Luigi Nono komponierte hierfür die Bühnenmusik.

14 Frederic Rzewski, *The Triumph of Death* (unveröffentlichte Partitur), 1988; <http://www.icking-music-archive.org/ByComposer/Rzewski.php> (30.8.2014), pdf: „Staging“, 4.

15 Für Klavier und Gesang.

16 Für Klavier.

17 Für Klarinette, Klavier und zwei Schlagzeuger. Die Partitur aller drei Werke ist online verfügbar: <http://www.icking-music-archive.org/ByComposer/Rzewski.php> (30.8.2014).

18 Dafür, dass *The Triumph of Death* vor allem von tagesaktuellen Ereignissen motiviert sein dürfte, spricht darüber hinaus auch, dass sich Rzewski generell wie nur wenige andere Komponisten der zeitgenössischen Musikszene – im deutschen Sprachraum wären Mauricio Kagel und Wolfgang Rihm zu nennen – von aktuellen, oftmals tagesaktuellen Themen inspirieren lässt und seine Eindrücke meist mit einem soziopolitisch engagierten oder kulturkritischen Impetus musikalisch verarbeitet. Das 1966 von Rzewski zusammen mit Alvin Curran und Richard Teitelbaum in Rom gegründete Ensemble *Musica Elettronica Viva* (MEV), das unter anderem sogenannte Soundpools organisierte, bei denen das Publikum mit dem Ensemble unabhängig von der musikalischen Vorbildung frei improvisieren sollte, setzte die damals vor allem in linksintellektuellen Kreisen propagierten Ideale von Kreativitätsförderung, Basisdemokratie und Anarchie im Bereich der Avantgardemusik mittels freier Improvisation um. Die Textgrundlage von Rzewski *Coming together* von 1971 ist ein privater Brief des linken Aktivisten Sam Melville aus dem New York State Gefängnis Attica, in dem er wegen einer Serie von Bombenanschlägen ab 1970 eine 18-jährige Haftstrafe verbüßte. Er wurde während eines Gefängnisaufstandes, mit dem die Gefangenen eine humanere Behandlung erzwingen wollten, 1971 getötet. Die Klavierkomposition *The people united will never be defeated* von 1975 besteht aus 36 Variationen auf das im Original mit einem spanischen Text versehene chilenische Lied gleichen Titels – *El pueblo unido jamás será vencido* –, das, kurz vor dem Umsturz der

sich Rzewski zuvor in seinen Kompositionen mit dem Holocaust oder der jüdischen Kultur auseinandergesetzt hätte, ist davon auszugehen, dass der Dissens um eine mögliche Neupositionierung der damaligen Bundesrepublik zum Holocaust und die damit verbundenen Fragen nach den Konventionen im Umgang mit Schuld, Verantwortung und Handlungsmächtigkeit in der Tat einen Faktor für die Wahl der in den Kompositionen verarbeiteten außermusikalischen Thematiken darstellte. Dafür spricht auch die Tatsache, dass Rzewski selbst in dem sein Oratorium kommentierenden Text *History as Mythology*<sup>19</sup> von 1992 die ‚Schlussstrich‘-Mentalität und Imperative des Vergebens und Vergessens zurückweist.

„We the living must bear the consequences of the actions of preceding generations, and must act in such a way as to repair the damage done to the world in which we now live, not only by those who committed the crimes under investigation, but also by those who attempted, and still attempt to cover them up. But the wounds inflicted upon humanity will never be completely healed. Our knowledge of history will never be perfect. It will always be flawed, full of holes, and tainted by the awareness that this history is written by the survivors, not the victims. [...] For Weiss the drama described (not acted) on the stage is part of a larger, ongoing drama of which the players and the spectators are both a part. The sinking feeling which most people must have as they come away from this play must proceed from the realization *that this story is not over*.“<sup>20</sup>

Was Rzewski 1992 theoretisch zur Sprache bringt – „this story is not over“, d. h., ein ‚Schlussstrich‘ kann nicht gezogen werden –, artikuliert das von Weiss übernommene Libretto von *The Triumph of Death* implizit. Der größer kontextualisierten Erklärung Noltes, nach der der Holocaust als ein Glied innerhalb einer abstrakten Kette von Gewaltsteigerungen zu begreifen ist und somit handlungsmächtige Subjekte als für ihre Taten Verantwortliche nicht mehr ausgemacht werden können, stellt es die konkrete Interaktion zwischen den einzelnen *Individuen*, den Opfern und Tätern, gegenüber, die im Rahmen der Auschwitz-Prozesse zur Verantwortung gezogen werden sollten bzw. als Zeugen aussagten. Mit anderen Worten: Statt einer abstrakten Kette von Gewaltsteigerungen ohne Verantwortliche exponiert Weiss konkrete handlungsmächtige Subjekte (auf der Täterseite).

In welchem Verhältnis steht hierzu jedoch die Musik? Wieweit nimmt sie auf die Auseinandersetzung um den angemessenen Umgang mit Schuld und Verantwortung (insbe-

Regierung Salvador Allendes komponiert, nach dem Umsturz als Hymne des chilenischen Widerstandes international populär wurde.

<sup>19</sup> Der Text ist eine Entgegnung auf die Kritik eines Studenten an einer Aufführung von *The Triumph of Death* am California Institute of the Arts im März 1992.

<sup>20</sup> Frederic Rzewski, *History as Mythology* (Reply to Aaron Anish), unveröffentlichtes Manuskript, o.O. 1992, 2 (zitiert mit der freundlichen Genehmigung von Frederic Rzewski) [Kursivsetzung B. K.].

sondere hinsichtlich des Holocaust) und das Ringen um Fragen der Handlungsmächtigkeit menschlicher Subjekte im historischen Prozess Mitte der 1980er-Jahre Bezug? Ich werde zeigen, dass die von Rzewski in *The Triumph of Death* gewählten musikalischen Mittel in einer auffälligen Korrespondenz mit den oben – bisher nur erwähnten, im Folgenden genauer zu rekonstruierenden – zeithistorischen Diskursen und Denkfiguren stehen. Ich werde argumentieren, dass die musikalischen Mittel, die in *The Triumph of Death* eine prominente Rolle spielen, die Problematisierung des (historisch) handlungsmächtigen Subjekts aufgreifen – und Rzewski damit die gleiche Ambivalenz und Unentschiedenheit zum Ausdruck bringt, die auch die verbalsprachlichen Diskurse charakterisierten.

## Postminimalistische Satztechniken

Anders als der überwiegende Teil der Holocaustkompositionen der 1960er-Jahre wie die Gemeinschaftskomposition *Die jüdische Chronik*<sup>21</sup> von 1960, Schostakowitschs *13. Sinfonie* ‚*Baby Jar*‘ von 1962, Bernsteins *Sinfonie Nr. 3* ‚*Kaddish*‘ von 1963, Luigi Nonos Bühnenmusik zu Peter Weiss’ *Ermittlung* und dessen Weiterverarbeitung zu *Ricorda cosa ti hanno fatto ad Auschwitz* (beide von 1965), Krzysztof Pendereckis *Dies irae* von 1967 und – allerdings bereits in den 1970er-Jahren – Henryk Mikołaj Góreckis *3. Sinfonie* (1976) komponiert Rzewski sein Musiktheaterwerk nicht für großes, spätromantisches Orchester, das in den oben genannten Werken häufig durch Gesangssolisten und Chor zusätzlich erweitert wird. Die Komposition Rzewskis – der Komponist hat die elf Szenen der *Ermittlung* bis auf für das Musiktheater unvermeidliche Textkürzungen wortwörtlich übernommen – kommt demgegenüber mit einer Vokalstimme und einem Streichquartett aus.

Die zurückhaltende Besetzung kann sicherlich auch darauf zurückgeführt werden, dass Rzewski trotz seiner entschiedenen Förderung der freien Improvisation, die ihn zu einem der radikalsten Avantgardisten in den 1960er-Jahre machte,<sup>22</sup> von den Verfechtern der zeitgenössischen Musik – Kritikern und Musikhistorikerinnen – nie zum ‚Erste-Reihe-Komponisten‘ stilisiert wurde; er war somit darauf angewiesen, für kleine Besetzungen zu komponieren, wenn seine Werke eine Chance zur Aufführung besitzen sollten. Dennoch dürfte hierin nicht der einzige Grund für die gewählte kammermusikalische Instrumentierung liegen. Denn auch andere, weitaus etabliertere Komponisten neigen in den 1980er-Jahren zu kleinen Besetzungen bei Holocaustkompositionen.<sup>23</sup>

---

21 Beteiligte Komponisten waren Boris Blacher, Paul Dessau, Karl-Amadeus Hartmann, Hans Werner Henze und Rudolf Wagner-Régeny; das Werk wurde 1960 uraufgeführt.

22 Siehe Fußnote 18.

23 Andere Kompositionen mit kleiner, kammermusikalischer Besetzung aus den 1980er-Jahren sind unter anderem: Marc Neikrugs Musikdrama *Through Roses* (1979/1980) für einen Schauspieler und acht Inst-

Am bekanntesten ist diesbezüglich sicherlich Steve Reichs Streichquartett *Different Trains*, das, im Auftrag des Kronos-Quartetts komponiert, im gleichen Jahr wie Rzewskis *The Triumph of Death* uraufgeführt wurde. Es stellt den Bezug zum Holocaust mittels der Onomatopoesis von Eisenbahngeräuschen und einem zugespilten Tonband mit Berichten deportierter Juden her.

Eigentliche Motivation für die Präsentation der Holocaustthematik mittels einer kammermusikalischen Besetzung dürften die für ‚klassische‘ Kammermusik spezifischen expressiven Aspekte sein. Artikulieren die klanglichen Mittel der Werke der 1960er-Jahre ganz offensichtlich mehrheitlich eine Monumentalisierung und Heroisierung,<sup>24</sup> so evoziert die Besetzung des Streichquartetts allein bereits aufgrund seines Timbrespektrums den intimeren, privateren Ausdrucksbereich. Das wird offensichtlich, wenn man sich den Musikdiskurs zum Streichquartett insbesondere in Hinblick auf die Konzepte ‚Subjekt‘ und ‚musical persona‘ vergegenwärtigt. Das Subjekt oder die *persona*,<sup>25</sup> die Perzipienten klassisch-romantischen Streichquartetten häufig zuschreiben, ist nicht der kämpferische, herausgeforderte und die Herausforderung meisternde Held (wie z. B. in Beethovens *Eroica*<sup>26</sup> oder Brahms 3. *Sinfonie*<sup>27</sup>), sondern das vergleichsweise introvertierte, rasonierende Individuum, wie es sich in den Streichquartetten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts zu manifestieren scheint. Hatte Goethe mit dem Klang und den formalen Prozessen von Streichquartettkompositionen seiner Zeit noch ein *privates* und empfindsames Gespräch zwischen vier Individuen assoziiert,<sup>28</sup> so verraten Streichquartette wie Bedřich Smetanas *Aus meinem Leben* von 1876, Jean Sibelius *Voces intimae* von 1908 und Leoš Janáčeks *Intime Briefe* von 1928 eine Umorientierung beige-

---

mente, Steve Reichs *Different Trains* (1988) für Streichquartett und Zuspieldband, Kent Hollidays Klaviertrio *In memoriam* (1988), György Kurtágs Hölderlin-Gesänge, op. 35 (1988/1989) für Stimme und Instrumente und Harrison Birtwistles *9 Settings of Celan* (1989/1996) für Sopran und Ensemble.

- 24 Der Frage, worauf sich die Monumentalisierung und Heroisierung richtet – den Holocaust als historisches Ereignis etwa oder die Opfer? –, wäre vor dem Hintergrund monumentaler und heroischer Ausdruckscharaktere und musikalischer Dramaturgien in der abendländischen Musikgeschichte anhand konkreter Werke nachzugehen.
- 25 Zur Konstruktion einer fiktiven Person in Vokalmusik und Instrumentalmusik siehe Edward Cone, *Persona, Protagonist, and Characters*, in: Ders., *The Composer's Voice*, Berkeley 1974; bzw. Scott Burnham, *Beethoven Hero*, Princeton 1995, 6.
- 26 Zur Geschichte dieses Narrativs des Heroischen siehe Burnham, *Beethoven Hero*.
- 27 Autorinnen und Autoren, die einen solchen Deutungsansatz vorgeschlagen haben, sind Hermann Kretzschmar sowie, Kretzschmar kreativ weiterdenkend und überwindend, Susan McClary; Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal, Sinfonie und Suite*, Bd. 1, Leipzig 1887, 95-100; Susan McClary, *Narrative Agendas in ‚Absolute‘ Music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony*, in: Ruth A. Solie (Hg.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley 1993, 326-344.
- 28 Goethe äußert in einem Brief an Zelter, er höre in einem Streichquartett „vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, [man] glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen“; Brief an Zelter vom 9. Nov. 1829, in: Johann Wolfgang Goethe, *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832: Text 1828-1832 (=Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens 20,2)*, hg. v. Edith Zehm/Sabine Schäfer, München 1998, 1275.

ordneter programmatischer Vorstellungen. Im Zentrum steht nun der Ausdruck intim-autobiografischer und seelenbewegender Bedeutungsschichten.<sup>29</sup>

Das gilt auch weiterhin für viele Streichquartette des 20. Jahrhunderts: etwa für Alban Bergs *Lyrische Suite* von 1925/1926, Luigi Nonos *Fragmente – Stille. An Diotima* von 1980 und Wolfgang Rihms *Drittes Streichquartett* von 1981. Vor diesem Hintergrund – der Assoziation des Klangspektrums des Streichquartetts mit der Manifestation eines privaten Subjekts – wird jedoch eine auffällige konzeptionell-expressive Diskrepanz sichtbar. Im deutlichen Kontrast zur Gattungstradition verwendet Rzewski in *The Triumph of Death* satztechnische Mittel, die das durch das Klangspektrum evozierte Subjekt alles andere als subjektiv, also autonom, willensstark und handlungsmächtig, erscheinen lassen. (Ähnliches lässt sich im Übrigen auch bezüglich Reichs *Different Trains* beobachten.)

Das zeigt sich besonders deutlich in der 6. Szene, dem „Gesang vom Unterscharführer Stark“ (siehe Notenbeispiel 1). In der Szene beschreibt ein Überlebender von Auschwitz die Reinigungsrituale Starks, nachdem er willkürlich gemordet hat. Als musikalisches Material für die Musik der Szene verwendet Rzewski das *Lied der Moorsoldaten*. Mit dem gewählten Zitat rekurriert Rzewski nicht nur auf authentische Lagermusik – das *Lied der Moorsoldaten* wurde 1933 von Johann Esser, Wolfgang Langhoff und Rudi Goguel als Internierte im Konzentrationslager Börgermoor geschrieben<sup>30</sup> –, er knüpft auch an sein persönliches musikalisch-soziokulturelles Umfeld, die Musikwelt der Linksinтеллектуellen in den 1960er- und 1970er-Jahren an, in der das *Lied der Moorsoldaten* im Zuge der Protestliedbewegung international populär wurde.<sup>31</sup>

### Notenbeispiel 1: Erste Takte des Liedes der Moorsoldaten

in: Rzewski, *The Triumph of Death*, 119



29 Vgl. Ludwig Finscher, Streichquartett, in: Ders. (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 8, Kassel 1994, Sp. 1924–1989, hier Sp. 1927. Smetana definiert sein Werk als eine „Komposition, die sozusagen privater Natur und deshalb bewußt für vier Instrumente geschrieben ist, die im engen Freundeskreis miteinander davon sprechen sollen, was mich so sehr bedrückt. Nichts mehr“; Brief an Josef-Srb-Debnov, 12. April 1878, in: František Bartoš (Hg.), *Smetana in Briefen und Erinnerungen* (deutsche Übersetzung von Alfred Schebek), Prag 1954, 230.

30 Der Bergmann Johann Esser (Verse), der Schauspieler und Regisseur Wolfgang Langhoff (Verse) und der Widerstandskämpfer und Kommunist Rudi Goguel (Musik) waren dort in den Jahren 1933/1934 interniert.

31 Interpreten waren unter anderem Hannes Wader und Pete Seeger.

Angesichts der Entstehungsgeschichte der *Moorsoldaten* ist das Lied als solches zweifellos ein besonders angemessenes Zitat im Kontext der Thematik von *The Triumph of Death*. Die musikalische Ausgestaltung, Figurationen der Melodie, erscheint demgegenüber bizarr, gewollt deplatziert. Im Kontrast zum bitteren, in sich erstarrten Habitus der Originalmelodie (in Moll mit schleppenden Viertelnoten) zeichnen sich Rzewskis Figurationen durch einen motorischen Trieb aus. Sie resultieren aus satztechnischen Verfahren, die als postminimalistisch klassifiziert werden können.<sup>32</sup> Die Ursache für den spezifisch motorischen Höreindruck der Komposition lässt sich dabei am besten durch eine Rekonstruktion des Kompositionsprozesses einsehen (siehe Notenbeispiele 2 und 3).

### Notenbeispiel 2: ‚Originalmelodie‘ des Liedes der *Moorsoldaten*



Rzewski hat die ursprüngliche Melodie und harmonische Fortschreitung der *Moorsoldaten* in eine Figuration aus gleichlangen Dauern aufgelöst, die jeweils in Gruppen zu vier Noten zusammengefasst sind. Gleichzeitig wurde das Tempo verdoppelt, d. h. ehemalige Viertelnoten sind nun Achtelnoten. Die Zäsur in der Mitte des viertaktigen Vordersatzes der Originalmelodie wurde abgeschwächt, indem die Musik unmittelbar zur nächsten Phrase überleitet. Anschließend dürfte Rzewski den originalen, aus Gruppen zu vier Achtelnoten bestehenden Rhythmus in rasche Triolen umgeformt haben. Trotz der dadurch herbeigeführten Deformierung des originalen harmonischen Rhythmus' der *Moorsoldaten* bleibt die dur-moll-tonale Ausgangsbasis klar erkennbar, jedoch – und das entspricht dem postminimalistischen Stil – in einer verunklarten, verzerrten Weise. Da Rzewski das ursprüngliche Taktschema, einen Viervierteltakt, beibehalten hat, die Figuration durch ihre Triolierung jedoch in ihrer Gesamtlänge gestaucht wurde, ist die daraus hervorgehende Triolenmelodie, die die Phrasen und den harmonischen Rhythmus der originalen Melodie artikuliert, im Bezug zum notierten Taktmetrum

<sup>32</sup> Vgl. z. B. Michael Nyman, *Experimental Music. Cage and Beyond*, Cambridge 2000; Cornelius Bauer, *Postminimalismus als kompositorischer Ansatz*, Regensburg 2006. Ihrer Provenienz nach wurden diese satztechnischen Mittel jedoch nicht unbedingt im Anschluss an die Minimal Music oder *aus* der Minimal Music *heraus* entwickelt, sondern sind bereits in ähnlicher Form bei den musikalischen Experimenten um Harry Partch, Henry Cowell und Lou Harrison anzutreffen, Komponisten also, die – ähnlich wie die Erfinder der Minimal Music selbst – sich von nicht-abendländischer Musik, vor allem asiatischen *drones* und ähnlichen Ostinatoeffekten, sowie vortonalen kontrapunktischen Techniken, d. h. der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit, inspirieren ließen; vgl. David Nicholls, *Avant-garde and experimental music*, in: Ders. (Hg.), *Cambridge History of American Music*, Cambridge 1998, 517–534, hier 526 und 528.

verschoben. Die Phrasenenden der resultierenden Triolenmelodie erklingen ohne Bezug zum bestehenden Taktschema und auf schwachen Taktteilen.<sup>33</sup> Oder anders formuliert: Die metrischen Akzente des bestehenden Taktschemas betonen Momente im Verlauf der Triolenmelodie, die hinsichtlich der durch die Melodie artikulierten Phrasenenden und des harmonischen Rhythmus' unbetont sind. Es ist diese neu kreierte rhythmisch-metrisch-harmonische Komplexität oder ‚Dissonanz‘ (im Sinne von Synkopierung sowie Taktschwerpunkt- und Phasenverschiebung), dieser Konflikt zwischen – erstens – dem Metrum, das die Triolenmelodie artikuliert, – zweitens – dem durchscheinenden harmonischen Rhythmus der ursprünglichen Melodie und – drittens – den metrischen Akzenten des notierten Viervierteltaktes, in den die Figuration ‚hineingequetscht‘ wurde, aus dem das spezifische, motorisch-heitere Fließen oder Strömen der Nummer hervorgeht.

### Notenbeispiel 3: Kompositionsprozess des Liedes der Moorsoldaten

The image displays a musical score for 'The Moorsoldiers'. It begins with a single melodic line in G major, 4/4 time. Below this, 'Transformation 1' shows the melody with a different rhythmic grouping, and 'Transformation 2' shows it further adapted. The main score follows, featuring a vocal line with lyrics in English, German, and French. The English lyrics are: 'Even before he kept off his cap he would wash his hands in a basin. / Now when he goes fiddling, he takes a wash, / And when he goes fiddling, he takes a wash, / And when he goes fiddling, he takes a wash.' The German lyrics are: 'Auch wenn er noch fiddelt, so wäscht er sich ab, / Und wenn er noch fiddelt, so wäscht er sich ab, / Und wenn er noch fiddelt, so wäscht er sich ab, / Und wenn er noch fiddelt, so wäscht er sich ab.' The French lyrics are: 'Avant même d'être, se calotte il se lavait, / Avant même d'être, se calotte il se lavait, / Avant même d'être, se calotte il se lavait, / Avant même d'être, se calotte il se lavait.' The score includes a full orchestral arrangement with strings, woodwinds, and brass, and a vocal line. The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 4/4. The score is numbered 24 and 25.

33 Das Vorgehen ist nicht unähnlich der Phasenverschiebung zwischen Talea und Color.

Der ‚Exposition‘ in der zweiten Violine folgt die sukzessive Addierung weiterer Stimmen mit größeren Dauernwerten. Die Figuration wird – wieder in Kongruenz mit post-minimalistischen Stileigenheiten – als Cantus Firmus oder Loop eingesetzt, der ähnlich wie ein Fugenthema durch alle Stimmen geführt wird. Anders als bei einem Fugenthema oder einem Cantus Firmus werden Tonhöhe und Rhythmus – hier der durch die Tonhöhenstruktur implizierte harmonische Rhythmus auf der einen und das aus dem bestehenden Taktschema hervorgehende Metrum auf der anderen Seite – als voneinander unabhängige Größen behandelt.<sup>34</sup> Die musikalische Passage ist darüber hinaus durch eine gleichmäßige Dynamik und Artikulation gekennzeichnet. Hervorhebungen einzelner Töne oder gestischer Wendungen (durch *Sforzati* sowie kurze *Crescendi* oder *Decrescendi* etwa), die im klassisch-romantischen Sinn expressiv wirken und die maschinenartige, mechanische Motorik einschränken, werden vermieden. Das Resultat ist eine musikalische Dynamik, die quasi etwas *mit* dem musikalischen Subjekt, das die charakteristische Instrumentierung des Streichquartetts evoziert, *tut*, d. h. mit ihm wie mit einem Objekt verfährt: es nämlich verformt, verzerrt, antreibt und weitertreibt.

Ähnliche, diesmal rhythmisch jedoch weitaus konventionellere Verfahren verwendet Rzewski auch in der 11. und vorletzten Szene, dem *Gesang von den Feueröfen*. Der Schauspieler-Sänger stellt einen Häftlingsarzt vor, der die Abläufe in den Gaskammern beschreibt. Die Streichinstrumente, die nach Rzewskis Konzeption ein Streich- und Zupfinstrument-Ensemble imitieren sollen,<sup>35</sup> wie sie in nordamerikanischer Volksmusik, der Old-Time Music oder dem Bluegrass, verwendet wird,<sup>36</sup> spielen frei variierte, miteinander kombinierte Ausschnitte modalen Skalen, die Rzewski in zwei Materialversionen (Material „A“ und „B“) im Anhang der Partitur zur Verfügung stellt (siehe Notenbeispiel 4).<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Tonhöhe und Rhythmus können bei Loops als unabhängige Parameter behandelt werden; Bauer, Post-minimalismus, 27.

<sup>35</sup> Gemäß Vortragsanweisung können die Streichinstrumente durch ein Plektrum gezupft werden; vgl. Rzewski, *The Triumph of Death*, 299.

<sup>36</sup> Dass Rzewski die Ästhetik des Bluegrass evoziert, mag in Bezug auf die ernste Thematik der Komposition abwegig erscheinen. Dass die eigenen musikkulturellen Wurzeln in die zeitgenössische, insbesondere postminimalistische Musik wieder aufgenommen wurden, gilt jedoch nicht nur für ihn, sondern auch für Rzewskis Kollegen William Duckworth; vgl. Kyle Gann, *American Music*, New York 1997, 329.

<sup>37</sup> Verschiedenen Abschnitten von Szene 11 sind die Materialversionen A und B alternierend zugewiesen. Beide modale Skalen umfassen die Intervallfolge zwei Ganztonschritte, kleine Terz, ein Ganztonschritt. Material A beginnt jedoch auf As, Material B im Tritonusabstand auf D. (Material A besteht aus den Tonhöhen as, b, c [mit Wechsnote des], es, f; die Töne sind auf As-Dur bezogen. Material B besteht aus den Tonhöhen d, e, fis [mit Wechsnote g], a, h; es ist als auf D-Dur bezogen notiert.)

# Notenbeispiel 4: Material A

in: Rzewski, The Triumph of Death, 314

## APPENDIX: "A" MATERIAL

(314)

$\text{♩} = 76 \sim 100$

# Notenbeispiel 5: Material B

in: Rzewski, The Triumph of Death, 314

## APPENDIX: "B" MATERIAL

(315)

$\text{♩} = 80 \sim 104$

Die freie Kombination modaler Skalenfragmente begleitet die simple, kinderliedartige, repetitive Melodie des Schauspieler-Sängers, die auf verwandtem Material beruht. Anders als in der zuvor gezeigten 6. Szene resultiert die musikalische Sogwirkung hier jedoch nicht aus vergleichsweise komplexen rhythmisch-metrisch-harmonischen Verschiebungen und Phasenüberlagerungen, sondern aus der ‚motorisch-spielmännischen‘ Wiederholung kurzer Skalenausschnitte eines beschränkten Tonvorrates. Inwiefern stehen die beschriebenen postminimalistischen Techniken im Bezug zu Theorien zum Holocaust aus den 1980er-Jahren?

## Funktionalisten vs. Intentionalisten – Subjekttheorien in der Holocaustforschung

Auch wenn mit minimalistischen und postminimalistischen Techniken komponierte Musik heute die Standardbegleitung unzähliger Filme und Reportagen darstellt, so war diese in der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre als Musik zur Begleitung filmischer Sequenzen noch keineswegs etabliert. Für den vorliegenden Zusammenhang ist signifikant, dass sich die beschriebene musikalische Sogwirkung des postminimalistischen Stils auch auf Denkfiguren und Theorien beziehen lässt, die den Hintergrund des Historikerstreits bildeten. Die Frage nach den ‚eentlichen‘ Ursachen des Holocaust führte in der Forschungsgemeinschaft um die Wende zu den 1970er-Jahren zu einer Aufspaltung in zwei konträre Lager, die bis in die 1980er-Jahre hinein Bestand hatte. Gemäß der bereits in den 1950er-Jahren entwickelten Auffassung der sogenannten *Intentionalisten* ging der Holocaust auf die *Absicht* und *Zielsetzung*, eben die Intention der nationalsozialistischen Führung – an erster Stelle Hitlers – zurück, das jüdische Volk zu vernichten.<sup>38</sup> In diesem Sinne erklärte Karl Dietrich Bracher bereits 1955: „Der Antagonismus der Machtfunktionen ist einzig in der omnipotenten Schlüsselstellung des Führers aufgehoben. Gerade darin, nicht im Funktionieren des Staates per se, liegt die tiefste Absicht der keineswegs perfekten Gleichschaltung.“<sup>39</sup> 1981 fasste Klaus Hildebrand die Grundauffassung der Intentionalisten, deren Position er gegen die Funktionalisten verteidigte, folgendermaßen zusammen: Hitler komme eine „als überragend beurteilte Bedeutung [...] als Repräsentanten und Gestalter des Nationalsozialismus und des Dritten Reiches“ zu.<sup>40</sup>

38 Saul Friedländer zählt zu den Intentionalisten in den 1980er-Jahren, zu Helmut Krausnick, Ernst Nolte, Eberhard Jäckel, Karl Dietrich Bracher, Klaus Hildebrand, Andreas Hillgruber; Saul Friedländer, Einführung, in: Gerald Fleming, Hitler und die Endlösung, Frankfurt a.M./Berlin 1987, XIII-XLV, hier XVII.

39 Karl Dietrich Bracher, Stufen totalitärer Gleichschaltung, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 4 (1956) 1, 30-42, hier 42.

40 Gerald Hildebrand, Monokratie oder Polykratie? Hitlers Herrschaft und das Dritte Reich, in: Gerhard Hirschfeld/Lothar Kettenacker (Hg.), Der Führerstaat, Mythos und Realität, Stuttgart 1981, 73-95, hier 89.

Die sogenannten *Funktionalisten* (oder Strukturalisten) hoben demgegenüber darauf ab, dass der Holocaust eine mehr oder weniger unkontrollierte Folge verschiedener interner, verwaltungstechnischer sowie macht- und außenpolitischer Faktoren gewesen sei; letztere hätten eine Eigendynamik in Gang gesetzt, die geradezu unbeabsichtigt in den Holocaust mündete. So erklärte z. B. Martin Broszat 1977:

„Mir scheint [...], daß es überhaupt keinen umfassenden allgemeinen Vernichtungsbefehl gegeben hat, das ‚Programm‘ der Judenvernichtung sich vielmehr aus Einzelaktionen heraus bis zum Frühjahr 1942 allmählich *institutionell* und faktisch entwickelte und nach der Errichtung der Vernichtungslager in Polen bestimmenden Charakter erhielt.“<sup>41</sup>

Christopher Browning – im Verlauf der 1980er-Jahre beteiligten sich auch Briten und Amerikaner an der Diskussion – bemerkte mit ähnlicher Stoßrichtung 1985: „The Final Solution did not emerge in a political vacuum but rather was the *culminating development of a political system* in which mass murder had become accepted practice.“<sup>42</sup>

In der Position der Funktionalisten deutet sich eine Grundüberzeugung an, die mit den ‚Schlussstrich-Bestrebungen‘ der Regierung Kohl und den Thesen Noltes zu einer abstrakten Eigendynamik der Gewaltsteigerung korrespondiert: nämlich die Auffassung, dass nicht einzelne *Personen* wie etwa Hitler, also konkrete handlungsmächtige und zur Verantwortung zu ziehende Subjekte, den Holocaust herbeigeführt und durchgeführt haben, sondern der Völkermord der ‚Effekt‘ einer komplexen systemischen Verkettung ist. Insofern kann der funktionalistischen Theorie eine Tendenz zur Ausblendung von Verantwortungsverhältnissen unterstellt werden, falls nicht andere Akteure in Ergänzung zu Hitler konkret benannt werden. Der entscheidende Punkt im vorliegenden Kontext – der Analyse von Rzewskis *The Triumph of Death* – ist jedoch, dass beide Erklärungsmodelle – das intentionalistische wie das funktionalistische – nicht nur auf die Auswertung historischer Quellen zurückgehen, sondern offenbar Denkfiguren auf den Holocaust projizieren, die zuvor bereits in anderen geistesgeschichtlichen Disziplinen erprobt worden waren.

Waren das intentionalistische und das funktionalistische Erklärungsmodell zweifellos hinsichtlich ihrer Quellen gut abgesichert, so artikulieren sich – und das ist der Forschung zur Rezeption des Holocaust bisher entgangen – in den so unterschiedlichen Forschungsergebnissen der Intentionalisten und Funktionalisten grundsätzlich verschiedene Auffassungen über den Handlungsspielraum von Menschen als Akteuren im historischen Prozess, zu denen die Täter im ‚Dritten Reich‘ sicherlich zu zählen sind.

41 Martin Broszat, *Hitler und die Genesis der ‚Endlösung‘*; auf Anlaß der Thesen von David Irving, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 25 (1977) 4: [http://www.ifz-muenchen.de/heftarchiv/1977\\_4\\_10\\_broszat.pdf](http://www.ifz-muenchen.de/heftarchiv/1977_4_10_broszat.pdf) (30.8.2014), 753, Fußnote 26.

42 Christopher R. Browning, *Fateful Months*, New York/London 1985, 6 [Kursivsetzung B. K.].

Im intentionalistischen Erklärungsmodell wurde Hitler in der Tradition der Aufklärung als handlungsmächtiges, autonomes Subjekt konzipiert, das die Freiheit und den Willen besaß, seine menschenverachtende, massenmörderische Ideologie, einem Masterplan gleich, in Realität umzusetzen. Das Erklärungsmodell der Funktionalisten korrespondierte demgegenüber mit einem Konzept des Menschen, das in den vorhergehenden Dekaden in der Anthropologie, Soziologie und Kulturkritik zunehmend an Gewicht gewonnen hatte – zentrale das Konzept formende Autoren waren Hendrik de Man, Theodor W. Adorno, Arnold Gehlen, Lewis Mumford und Roderick Seidenberg<sup>43</sup> – und in den ausgehenden 1960er-Jahren in den Diskurs vom ‚Tod des Subjekts‘ und – bezogen auf künstlerische und intellektuelle Produkte – ‚Tod des Autors‘ mündete. Die ersten Veröffentlichungen des funktionalistischen Flügels, Martin Broszats *Der Staat Hitlers* und Karl A. Schleunes *The Twisted Road to Auschwitz*, erschienen dementsprechend in unmittelbarer zeitlicher Nähe mit diesem Diskurs: 1969 bzw. 1970. Nach den von de Man und anderen Autoren propagierten, kulturkritischen Theorien war der Mensch nicht handlungsmächtiges, autonomes und somit auch für seine Handlungen verantwortliches Subjekt, sondern ‚Spielball‘ der historischen Ereignisse.

Dass es sich bei der Sezession in Intentionalisten und Funktionalisten in der Tat um keine isolierte historiografische Entwicklung handeln dürfte, die unabhängig vom generellen Wandel des Geschichtsbildes und demjenigen der Idee des Subjektes der Geschichte erfolgte, verraten die Ähnlichkeiten zwischen dem allgemeinen soziologisch-geschichtsphilosophischen Diskurs auf der einen und dem zeitgeschichtlichen Diskurs zur Geschichte des ‚Dritten Reiches‘ auf der anderen Seite hinsichtlich der jeweils verwendeten Rhetorik. Die Maschinenmetapher spielt hier eine signifikante Rolle. Brownings Empfehlung aus den 1980er-Jahren – „one must shift away from an exclusively Hitlerocentric focus and look much more carefully at what the middle- and lower-echelon Germans of the emerging ‚machinery‘ of destruction‘ were doing“<sup>44</sup> – korrespondiert mit Lewis Mumfords Horrorvisionen, die in den 1950er- und 1960er-Jahren eine wenig lebenswerte globale Entwicklung prognostizierten (wobei natürlich auch nicht ausgeschlossen werden kann, dass Mumford sich für seine Vision – bewusst oder

43 Max S. Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (1944), Frankfurt a.M. 1969; Theodor W. Adorno, *Individuum und Organisation* (1953) und *Kultur und Verwaltung* (1959), in: Ders., *Soziologische Schriften I* (=Schriften 8), hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1972, 440-456 und 122-146; Roderick Seidenberg, *Posthistoric Man*, Chapel Hill 1950; Hendrik de Man, *Vermassung und Kulturverfall*, München 1951; Lewis Mumford, *Die Verwandlungen des Menschen*, Berlin 1956; Arnold Gehlen, *Die Technik in der Sichtweise der Anthropologie* (1953), in: Ders., *Anthropologische und sozialpsychologische Untersuchungen*, Reinbek bei Hamburg 1986, 93-103; ders., *Über kulturelle Kristallisation* (1961), in: Ders., *Studien zur Anthropologie und Soziologie*, Neuwied 1963, 311-328; ders., *Ende der Geschichte?* (1974), in: Oskar Schatz, *Was wird aus dem Menschen?*, Graz/Wien/Köln 1974, 61-76. Für weitere Literatur der genannten Autoren siehe folgende Zitate. Weiteres zur Systematik und Geschichte der Denkfigur siehe Beate Kutschke, *Wildes Denken in der Neuen Musik. Die Idee vom Ende der Geschichte bei Theodor W. Adorno und Wolfgang Rihm*, Würzburg 2002.

44 Browning, *Fateful Months*, 7 [Kursivsetzung B. K.].

unbewusst – von seinem Wissen über die Funktionsmechanismen des ‚Dritten Reichs‘ und des Holocaust, ergänzt durch diejenigen in sowjetkommunistischen und radikal kapitalistischen Systemen dies- und jenseits des Atlantik inspirieren ließ):<sup>45</sup>

„In the pursuit of economy and power, he [man] would create a society that would have no other attributes than those which could be incorporated in a *machine*. The *machine* in fact is precisely that part of the organism which can be projected and controlled by intelligence alone.“<sup>46</sup>

„With nuclear energy, electric communication, and the computer, all the necessary components of a modernized *megamachine* at last became available.“<sup>47</sup>

Arnold Gehlens Beschreibung der modernen Welt als „travestierte Routine“<sup>48</sup>, die er in den 1950er- bis 1970er-Jahren in verschiedenen Versionen publizierte, scheint sich darin widerzuspiegeln, wie Saul Friedländer die Position der Funktionalisten in den 1980er-Jahren zusammenfasst: „Nachdem die Praxis des Massenmordes einmal angelaufen und zur *Routine* geworden war, wurde diese Routine beibehalten und entwickelte sich schließlich zu einem umfassenden ‚Programm‘.“<sup>49</sup> Die vom Lager der Funktionalisten vertretenen Diagnosen stehen dabei in einem engen konsequenzlogischen Zusammenhang mit Szenarien hypertropher administrativer Systeme. Was Mumford bezüglich der westlichen Gesellschaft generell als „bureaucratic-military organisation [...] all-embracing“<sup>50</sup> bezeichnet, findet sich ganz ähnlich, nun aber auf das ‚Dritte Reich‘ bezogen, bei Hans Mommsen in einem Aufsatz aus dem Jahre 1983 wieder: „Die *bürokratisch-technokratische Perfektionierung* der Menschenvernichtung hatte die Funktion, moral-analoge Hemmungen nicht auftauchen zu lassen.“<sup>51</sup>

In beiden Arbeitsgebieten – dem Forschungsfeld ‚Ursachen des Holocaust‘ sowie der eher prospektiven und fiktiven Kulturkritik – spielt die aus der Systemtheorie stammende Vorstellung, dass innerstaatliche Abläufe, einmal angeschoben, sich im zunehmenden Maße selbst institutionalisieren und ausbreiten, ohne dass sie von menschlichen Akteuren zu bremsen sind, eine maßgebliche Rolle. Menschen sind in diesem Modell, ähnlich wie der Zauberlehrling in Goethes Ballade, Opfer einer von ihnen selbst geschaffenen Dynamik, die sich ohne *gezielte* Einflussnahme zum dehumanisierten System (in den gesamtgesellschaftlichen kulturkritischen Visionen) oder zum Mordsystem

45 Vgl. bezüglich solcher Analogiebildungen zwischen kapitalistischen, kommunistischen und diktatorischen Systemen z. B. Theodor W. Adorno, *Das Altern der Neuen Musik* (1956), in: Ders., *Dissonanzen*, Göttingen 1982, 136–159.

46 Mumford, *Die Verwandlungen*, 156.

47 Lewis Mumford, *The Myth of the Machine*, Bd. 2, London 1964, 274.

48 Arnold Gehlen, *Über instinktives Ansprechen auf Wahrnehmungen* (1961), in: Ders., *Untersuchungen*, 104–126, hier 114.

49 Friedländer, *Einführung*, XXIV [Kursivsetzung B. K.].

50 Mumford, *The Myth*, 272.

51 Hans Mommsen, *Die ‚Endlösung der Judenfrage‘ im ‚Dritten Reich‘*, in: Ders., *Der Nationalsozialismus und die deutsche Gesellschaft*, Hamburg 1991, 184–232, hier 213 [Kursivsetzung B. K.].

(in den historischen Studien zum Holocaust) transformiert und eigendynamisch bis zum bitteren Ende abläuft. So erklärt Browning z. B.:

„The Final Solution may eventually have become a *routine procedure* – political and logistical preparation, concentration, deportation, gassing or extermination through labor, and disposal of the corpses and property – in which men *just followed orders* and did their jobs [statt autonom Entscheidungen zu treffen].“<sup>52</sup>

Analog hierzu erklärten Arnold Gehlen und Hendrik de Man in den 1960er- bzw. 1950er-Jahren:

„Einer der wichtigsten und bekanntlich am schwersten begrifflich faßbaren sozialen Vorgänge besteht in dem ‚Umschlagen‘ eines durch irgendwelche Handlungen *in Gang gesetzten Prozesses zur Eigengesetzlichkeit*.“<sup>53</sup>

Nichts kann den Eindruck der menschlichen Hilflosigkeit übertreffen, den der Kontakt mit dieser Maschine macht; und dieser Eindruck ist um so stärker, je mehr man sich den zentralen Teilen des Räderwerks nähert, die das Getriebe enthalten. Dann entdeckt man mit Staunen, daß die Maschine sozusagen *unabhängig vom Willen einzelner aus eigenem Antrieb weiterläuft*.“<sup>54</sup>

Begreift man die beiden antagonistischen, sich systematisch aber ergänzenden Weltbilder, die sich in den Theorien der Intentionalisten und Funktionalisten artikulieren, als ‚Signaturen‘ einer mentalitätsgeschichtlichen Epoche, die ca. von den 1950er-Jahren bis in die 1990er-Jahre reicht, so liegt es nahe, Rzewskis postminimalistische Kompositionsweise auf die beiden Weltbilder zurückzubeziehen. Die beschriebene Sogwirkung, die aus den *Out-of-Phase Loops*, der ‚Dissonanz‘ zwischen den verschiedenen Parametern (Triolenmelodik, harmonischer Rhythmus und Taktmetrik) sowie dem Verzicht auf die Gestaltung der sekundären Parameter hervorgeht, reißt das fiktive Subjekt der Musik, die *persona* mit, die im Klangspektrum des Streichquartetts und in den harmonischen Fortschreitungen der Ausgangsmelodie der *Moorsoldaten* durchscheint.

Die *persona*, die Rzewskis Komposition entwirft, ist somit nicht mehr das aufklärerische handlungsmächtige und autonome Subjekt als vielmehr Walter Benjamins Engel der Geschichte: ein Wesen, das – ähnlich wie die den Holocaust ins Werk setzenden Akteure im ‚Dritten Reich‘ gemäß der Beschreibung der Funktionalisten – vom „Sturm“ der Zeit fortgerissen, vor sich „Trümmer auf Trümmer“ häufen sieht.<sup>55</sup> In diesem Sinne

<sup>52</sup> Browning, *Fateful Months*, 87 [Kursivsetzung B. K.].

<sup>53</sup> Arnold Gehlen, *Probleme einer soziologischen Handlungslehre* (1952), in: Ders., *Studien*, 196–231, hier 197 [Kursivsetzung Beate Kutschke].

<sup>54</sup> Man, *Vermassung*, 123 [Kursivsetzung B. K.].

<sup>55</sup> „Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht

ist das musikalische Subjekt in *The Triumph of Death* entsubjektiviert, seines Subjektstatus beraubt. Rzewski gelingt dies, indem er an eine Gattungstradition – diejenige des Streichquartetts – anknüpft, die wie die heroische Sinfonie aufs Engste mit der Idee des menschlichen Subjekts verknüpft ist, zugleich aber die Artikulation dieses Subjekts, das mit dem Anschluss an die Gattungstradition evoziert wird, in der Musik mittels der gewählten Kompositionstechnik unterbindet.

Dass Rzewski in *The Triumph of Death* innerhalb des weiten Spektrums an im 20. Jahrhundert zur Verfügung stehenden Kompositionstechniken gerade am Postminimalismus orientierte Verfahrensweisen wählte, dürfte vor dem Hintergrund dieser Zusammenhänge kein Zufall sein. Dass es in der Tat sein kompositorisches Anliegen war, das Modell einer gnadenlos ablaufenden, sich beschleunigenden Maschine auf die musikalischen und musikdramaturgischen Vorgänge in *The Triumph of Death* zu projizieren, artikuliert er in einem Programmhefttext vom November 1988. Rzewski setzt hier die gnadenlose Beschleunigung bis zur letzten Szene, in der die durchorganisierte Ermordung in den Gaskammern geschildert wird, zur Dramaturgie von Dantes *Göttlicher Komödie* in Bezug:

„The structure of Weiss' play is analogous to that of Dante's Paradiso. The music attempts to develop this analogy: just as Dante's poem describes an ascent through nine circling heavens, each of which rotates at a speed greater than that of its lower neighbor, so too the music for each song moves in a tempo slightly faster than that of the preceding section, finally arriving in the epilogue at the ‚primum mobile,‘ where time itself is frozen and immutable [weil die Maschine – auch das ist eine Denkfigur der kulturkritischen Fraktion der 1960er- bis 1990er-Jahre – so schnell auf der Stelle rotiert, dass sie erstarrt zu sein scheint].“<sup>56</sup>

Rzewskis Präferenz für postminimalistische Techniken als Bekenntnis zum funktionalistischen Lager in der Holocaustforschung zu begreifen, überinterpretierte sicherlich die Sachlage. Es ist jedoch offensichtlich, dass der Komponist in *The Triumph of Death* sich gegenseitig ausschließende oder zu konträren Lagern gehörende Denkfiguren aufnahm: im Libretto das Plädoyer für eine Verantwortungsübernahme – „the story is not over“ –, für die es jedoch der Existenz eines autonomen, handlungsmächtigen Subjektes bedarf; in der postminimalistischen Musik die Vision eines entsubjektivierten historischen Individuums, das vom Sog der Zeit und Ereignisse fortgerissen wird.

vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm“; Walter Benjamin, Geschichtsphilosophische These IX, in: Ders., Über den Begriff der Geschichte, hg. v. Gérard Raulet, Berlin 2010.

56 Frederic Rzewski, *The Triumph of Death* für vier Stimmen und Streichquartett (1987) (Nov. 1988), in: Ders., *Nonsequiturs*, hg. v. Gisela Gronemeyer/Reinhard Oehlschlägel, Köln 2007, 499 f., hier 500.