

Musikalischer Populismus und politischer Kollektivismus in den 1920er und 1930er Jahren

»I began to feel an increasing dissatisfaction with the relations of the music-loving public and the living composer. The old ›special‹ public of the modern music concerts had fallen away, and the conventional concert public continued apathetic or indifferent to anything but the established classics. – It seemed to me that the composers were in danger of working in a vacuum. Moreover, an entirely new public for music had grown up around the radio and phonograph. It made no sense to ignore them and continue writing as though they did not exist. I felt it was worth the effort to see if I couldn't say what I had to say in the simplest possible terms.«¹

Dieses Zitat stammt von Aaron Copland, dessen Kompositionsstil zu Beginn der 1930er Jahre auf Allgemeinverständlichkeit, Klarheit und Kommunikation mit den Hörerinnen und Hörern zielte. Für die musikalische Entwicklung in den USA war Coplands Konzept besonders folgenreich. Den Zusammenhang mit der politischen und sozialen Situation nach dem Börsenkrach von 1929 stellte der Komponist mehrfach selbst in seinen Aufsätzen her. Der politische Aspekt ist dabei ungewöhnlich prononciert: Copland lobt ausdrücklich den seiner Einschätzung nach »populären« Weg, den Dimitri Schostakowitsch in seiner Sinfonik gehe, und das noch mitten im Kalten Krieg. In der Publikation *Musik von heute* (1947 in Wien erschienen) hebt er Schostakowitschs Versuch, für ein Massenpublikum zu schreiben, als »bedeutungsvollsten« Ansatz in der internationalen modernen Musik hervor.² Nur am Rand sei angemerkt, dass Copland in diesem Zusammenhang als weitere bedeutende Konzepte Paul Hindemiths Idee der »Gebrauchsmusik« aus den 1920er Jahren und die »populistische Oper« bei Weill und Krenek erwähnt.

Das Bemühen um Verständlichkeit und Kommunikation mit den Hörerinnen und Hörern ist verschiedenen Ideologien gemeinsam. Dass dies keine banale Feststellung ist wird deutlich, wenn wir uns vor Augen halten, wie intensiv während des Kalten Krieges mit ästhetischen Kategorien agiert wurde. Bei etwas näherer Betrachtung stellen sich freilich sofort klärungsbedürftige Fragen, etwa die, welchen Schostakowitsch Copland gemeint haben könnte: Ziemlich sicher jenen der *Lenin-grad-Sinfonie* (Sinfonie Nr. 7 C-Dur op. 60), die ja während des Weltkrieges in den USA häufig aufgeführt wurde und maßgeblich zur Unterstützung von Stalins »vaterländischem Krieg« in der US-Öffentlichkeit beitrug. Das Photo des Komponisten

als Feuerwächter auf dem Dach des Leningrader Konservatoriums auf dem Cover des *Time-Magazine* ergänzte dies wirkungsvoll. Sicher meinte Copland auch den Schostakowitsch der Filmmusiken und Suiten. Ob er allerdings die eindeutig ideologiekonformen Chöre und Kantaten kannte, darf bezweifelt werden. Möglicherweise dachte Copland auch an den Schostakowitsch der fünften Sinfonie (d-moll op. 47), das heute international meistgespielte sinfonische Werk des Komponisten. Doch ist hier angesichts der offensichtlichen Mehrfachcodierungen der Komposition kaum ein eindeutig populäres Konzept zu behaupten. Schon gar nicht kann Copland schließlich den Schostakowitsch der experimentellen zweiten, dritten und vierten Sinfonie gemeint haben. Um welche Art von Popularität geht es hier also? Und wie erklärt sich der so auffällig ideologie-unspezifische Gebrauch populärer Konzepte in der Musik?

Die unterschiedlichen Stile des musikalischen Populismus entsprechen den diversen kollektivistischen politischen Ideologien. Ein freilich höchst kursorisches Panorama von 1920 bis in die 1940er Jahre mag dies verdeutlichen. Dabei erlaube ich mir den wahrscheinlich überflüssigen Hinweis, dass die Politik in der Moderne grundsätzlich durch die Nutzung kollektiver Momente gekennzeichnet ist.³ Unter Kollektivismus verstehe ich im Folgenden Ideologien und politische Praktiken, die in unterschiedlicher Intensität und Formulierung Kategorien wie ›Volksganzes‹ und ›Staatsganzes‹ mit höchster Bedeutung ausstatten, das ›Gemeinwohl‹ und den ›Dienst an der Gemeinschaft‹ als primäre Ziele und Maximen ansehen und zum Subjekt als politischem Faktor Distanz halten. Für dieses Modell sind also nicht nur die traditionellen Kategorien von ›rechts‹ und ›links‹ von Bedeutung, obgleich noch von ihnen zu reden sein wird, sondern auch die vielfältigen Erscheinungsformen des Kollektiven. Um möglichen Missverständnissen vorzubeugen: Wenn ich diesen Ansatz verfolge, fühle ich mich keineswegs der in den letzten Jahren verstärkt auftretenden Tendenz zur moralischen Nivellierung alles Totalitären verpflichtet. Vielmehr sollen die unterschiedlichen Intensitäten der Kollektivismen besonders hervorgehoben werden.

Im genannten Zeitraum ragen die voll entwickelten totalitären Systeme heraus. Die italienischen Faschisten beginnen unmittelbar nach Erringung der Macht – 1922 nach dem Marsch auf Rom und noch im demokratischen System – mit der Organisation des Kollektivs, beispielsweise im Zuge des *doppolavoro* auch bewusst in das zuvor Private hineinreichend. Ihre Inszenierung nationaler Größe und ihre Glorifizierung des *duce* erfolgen immer in Verbindung mit einer möglichst ganzheitlichen sozialen Symbolik. In der Sowjetunion ist die Idee des Kollektivs von Beginn an ein zentraler ideologischer Wert und findet bald auch praktische Umsetzung in konkrete Politik. Parallel zur schrittweisen Etablierung des Zentralkomitees der KPdSU als der entscheidenden Herrschaftsinstanz, gipfelnd in Stalins Weg zum de facto Alleinherrscher (1928/29 abgeschlossen), gibt es jedoch bis zum Ende der 1920er Jahre in sowjetischen Kulturkonzepten – besonders in der bildenden Kunst – ein Spektrum, das in der Auseinandersetzung mit Positionen der Avantgarde so-

gar höchst spezielle und subjektive Werke zulässt.⁴ Während in der bildenden Kunst und in der Literatur der Paradigmenwechsel zur klaren Dominanz des sozialistischen Realismus schnell und nachhaltig verläuft,⁵ hat in der sowjetischen Musik die Pluralität noch eine kurze Nachlaufphase. Aber auch hier werden mit Beginn der 1930er Jahre neue Richtlinien eingeführt und Exempel statuiert, wenn Komponisten die Forderungen des Kollektivismus nicht erfüllen.

Im Nationalsozialismus wird schon in der auffällig biologistischen Sprache der Ideologie das Kollektiv als ›Volkskörper‹ gefeiert. Mit schließlich durchschlagendem Erfolg versucht die Partei in ihren zahlreichen Gliederungen dieses Ganze nach italienischem Vorbild in den Griff zu bekommen. Die Pflege der diversen Kollektive (SA, SS, HJ, Wehrmacht u. v. a.) und deren jeweilige Ausrichtung auf den Willen des Führers in perfektionierten Massenveranstaltungen, aber auch in der konsequenten Nutzung des »Unterhaltend-Unpolitischen«, etwa in der Schlager- und Filmpolitik, verbinden das Kollektive mit dem Rassismus. Im italienischen Faschismus hingegen erfolgt dies erst unter deutschem Einfluss. In den ›Gemeinschaften‹ des Nationalsozialismus finden Konzepte und Ideen fortgesetzte Anwendung, die schon in den Strömungen der deutschen Jugendbewegung in den 1920er Jahren entwickelt wurden, was sich nicht zuletzt in der Zwecksetzung der Musik manifestiert: Musizieren und »offenes Singen« erhalten in den Kollektiven des Nationalsozialismus hohen ›gemeinschaftsstiftenden‹ Wert.⁶ Wie stark das Kollektive im ausgebauten totalitären System entwickelt ist, zeigt sich auch in der staatlich geförderten bildenden Kunst: Bei allen ästhetischen Unterschieden finden sich neben der Glorifizierung des »Führerwillens« die Betonung des Ganzen und die Marginalisierung des Einzelnen, bis hin zu dessen Anonymisierung. Spätestens mit der Propagierung des Weltkriegs als »vaterländisch« gesellt sich auch in der Sowjetunion das Motiv des Nationalen hinzu.

Faschistische Konzepte werden in diesen Jahren über Italien und Deutschland hinaus wirksam und in vielen Ländern entstehen unterschiedlich ausgebaute und akzentuierte Varianten. Die lange Liste mehr oder minder ausgeprägt faschistischer Staaten und Diktaturen umfasst die vor allem auf das Militär gestützte Diktatur Pilsudskis in Polen (1926 bis 1933); die kurzlebigen Militärdiktaturen in Griechenland und im Königreich Jugoslawien; die von korporativ-kollektivistischer Ideologie geleitete Regierung des Kemal Atatürk, die eine moderne, laizistische Türkei begründet; die Militärdiktatur in Portugal, die 1933 unter Führung der Falange zu einem faschistischen System ausgebaut wird; die autoritäre Regierung Getulio Vargas in Brasilien, die in den dreißiger Jahren vom Kollektivismus geprägte Verfassungen erlässt und stark vom portugiesischen Faschismus beeinflusst ist, sich jedoch von internationaler Politik und von den so genannten Achsen fernhält; weiters den spanischen Faschismus, der sich – ähnlich wie in Portugal und Österreich – mit dem katholischen Klerus verbündet und sich neben der Armee auf bewaffnete Verbände stützt; die faschistische Regierung Gömbös in Ungarn, Erbe einer stetigen Nationalisierung (Magyarisierung) bereits in den 1920er Jahren (Horthys »Statthalter-

schaft«); der »Ständestaat« in Österreich; Militärdiktaturen in Chile und Argentinien; und letztlich die während des Krieges von den NS-Okkupatoren eingesetzten Marionettenregime in der Slowakei und Kroatien, die sich aber auch auf eigene antidemokratische und faschistische Traditionen stützen.

Dieses vielfältige Panorama findet Ergänzung in faschistischen Bewegungen und Gruppen, die zwar nicht zu Regierungsehren gelangen, aber dennoch die politische Szene und das kulturelle Klima – mit Blick auf die Attraktivität des italienischen Faschismus für die literarische Avantgarde⁷ – zum Teil deutlich beeinflussen. In diesem Zusammenhang sind die antidemokratischen, antimarxistischen und antisemitischen Ligen und Verbände zu erwähnen: In Frankreich sind sie bereits in den dreißiger Jahren aktiv und gewinnen dann während der Besetzung des Landes durch die Truppen des Dritten Reichs an Stärke und Einfluss; die »Legion Erzengel Michael« in Rumänien, aus der die faschistische »Eiserne Garde« hervorgeht; die »Lappo«-Bewegung in Finnland, die 1930 nach italienischem Vorbild einen (erfolglosen) »Marsch auf Helsinki« unternimmt; die 1933 von Mosley gegründeten »Schwarzhemden« in Großbritannien; die faschistischen Parteien in den Niederlanden und Belgien (Degrelles »Rex«-Bewegung). Diese faschistisch-korporativistischen Bewegungen und Gruppen stehen in scharfer Konkurrenz zu ebenfalls sehr verschiedenen Kollektivismen marxistischer Ausrichtung.

Eine Sonderstellung nehmen kollektivistische Tendenzen in Mexiko und in den USA ein. In Mexiko werden sie durch die Politik der »Partei der institutionalisierten Revolution« repräsentiert, die eine stark nationalistisch-integralistische Linie vertritt, was sich in einer konsequenten Verstaatlichungspolitik, aber auch in der Proklamierung der traditionellen ethnischen Grenzen übersteigenden mexikanischen Identität äußert. Im Fall der USA geht es um die kulturell relevanten Begleitmaßnahmen der Roosevelt'schen Politik des *New Deal*. Zunächst auf ökonomische Maßnahmen beschränkt, entwickelt sich der *New Deal* erst langsam zu einer umfassenderen politischen Gestalt, die vom Ideal des *Common man* getragen ist. Dieses Ideal verdankt sich der amerikanischen Tradition des verantwortlichen Bürgers und des Engagements für die Gemeinschaft, und weit weniger den Traditionen der europäischen Linken. Doch sollte man nicht vergessen, dass die Kulturpolitik des *New Deal* linken Künstlern und Wissenschaftlern aus Europa, die vor dem Nationalsozialismus geflüchtet waren, nach 1933 in den USA ein neues Betätigungsfeld bot, beispielsweise in der *New School of Social Research*.

In der Musik wurden während des *New Deal* der 1930er Jahre verstärkt die eingangs erwähnten Forderungen nach Verständlichkeit und Kommunikation mit den Hörerinnen und Hörern erhoben, verbunden mit neuen Möglichkeiten, wie sie etwa die Konzerte des *Federal Music Project* eröffneten, in denen zunächst konkrete Arbeitsbeschaffung für Orchestermusiker erfolgte, aber auch die Popularisierung von Kunstmusik durch Auftritte in damit unterversorgten Gebieten und Milieus und die Präsentation von neuer, diesen Rahmenbedingungen entsprechender amerikanischer Musik gelingen konnte. Nicht zuletzt aus diesem Impuls ent-

wickelte sich das inzwischen weit verzweigte System der Universitäts- und High School-Orchester, deren Repertoire sowohl durch die etablierte Moderne als auch durch die spezifischen Anforderungen des *New Deal* gekennzeichnet ist.⁸

Dieses Panorama des politischen Kollektivismus zwischen Totalitarismus und demokratisch fundierter Reformpolitik soll nun auf seine nicht minder musikalischen Phänomene hin befragt werden. Das Spektrum reicht vom Eindeutigen – überall dort, wo der Komponist die proklamierte politische Position unzweifelhaft ›bedienen‹ will – zum Ambivalenten – überall dort, wo er bewusst oder unbewusst *neben* seinen genuin künstlerischen Maximen *auch* dem aktuellen Kollektivismus folgt. Die Berechtigung für eine solche letztlich moralische Wertung resultiert nicht zuletzt aus Zeitdokumenten, die in anderen Zusammenhängen allgemein bekannt sind. So ist etwa Igor Strawinskys in seinen Vorlesungen zur *musikalischen Poetik* (1939) nachdrücklich formulierte *Ablehnung* jeglicher Inhaltsbestimmtheit auch als persönliche Reaktion auf die vielfach geforderte Eignung von Kompositionen für die Zwecke des Kollektivismus lesbar. Ähnlich verhält es sich mit Arnold Schönberg, der seine Kritik am Populären schon früher formulierte.

Beginnen wir mit den unzweifelhaften kompositorischen Zweckdienlichkeiten. Sie finden sich in großer Zahl im umfangreichen Repertoire der programmatischen Musik, etwa in der bis heute im Konzertbetrieb etablierten sinfonischen Suite *Pini di Roma* (1924) von Ottorino Respighi. Besonders der als effektvolle Apotheose angelegte vierte Satz *Die Pinien der Via Appia*, dessen Programm eine »Vision des Auflebens uralten Ruhms« ist, verkündet eine eindeutige Botschaft: ...«unter dem Geschmetter der Signaltrompeten naht ein Konsul mit seinem Heer, um im Glanz der aufgehenden Sonne zur Via Sacra und triumphierend zum Kapitol zu ziehen».⁹ Es ist nicht schwer zu erraten, wer mit dem triumphierenden Konsul gemeint ist. Respighis Komposition ordnet sich in die fast unübersehbare Reihe künstlerischer Bezugnahmen auf den jungen Mythos Benito Mussolini ein.¹⁰ Gleichzeitig setzt der als Direktor des *Conservatorio di Santa Cecilia* in Rom auch im italienischen Musikleben höchst einflussreiche Komponist damit eine bereits 1917 mit *Fontane di Roma* begonnene Reihe der programmatischen Bezugnahmen auf den historischen und kulturellen Mythos Rom fort (1928 folgt mit *Feste Romane* ein weiteres Werk ähnlichen Charakters). In noch größerer Klarheit manifestiert sich die Verherrlichung des Faschismus in Antonio Verrettis *Sinfonia Italiana* (1929), deren dritter und letzter Satz den Titel *Das Volk und der Prophet* trägt: »Bei der Komposition hatte der Autor die Vision einer betenden, kriegslustigen, von wilder Kühnheit erfüllten Volksmenge vor Augen, die das klare und erhebende Wort eines Führers beherrscht.«¹¹ Vergleichbare Eindeutigkeit charakterisiert eine große Zahl von das politisch-ökonomische System verherrlichenden, meist programmatisch-illustrativen Kompositionen in der Sowjetunion.

Interessanter jedoch sind in unserem Zusammenhang die weniger eindeutigen Bezugnahmen auf Konzepte des Kollektivismus. Dazu einige Beispiele. In frappanter zeitlicher Übereinstimmung mit der Herrschaft von Getulio Vargas komponierte

Heitor Villa-Lobos zwischen 1930 und 1945 seine *Bachianas brasileiras*, neben der Reihe der *Chôros* heute seine international bekanntesten Werke. Ende der 1920er Jahre aus Paris zurückgekehrt, wo er vor allem im Umkreis einer seit ca. 1910 andauernden Vitalismus-Euphorie gefeiert worden war, fand der Komponist rasch eine entscheidende Position im neuen Brasilien Getulio Vargas': Die Reform der Musikpädagogik wurde seine zentrale Aufgabe, vollständig dem Staats- und Gemeininteresse verpflichtet. Villa-Lobos entwickelte in seinem *Canto Orfeônico* ein musikpädagogisches Programm auf der Basis von staatlich-patriotischen Liedern.¹² Die Arbeit mit *Massen-Chören* war dabei von großer Bedeutung. Zunächst ging es darum, die Begeisterung für Singen, Musizieren und die nationale Musikkultur zu wecken, in weiteren Schritten sollten musikalische Fertigkeiten vermittelt werden, das angestrebte Endstadium bildeten gewissermaßen die »patriotischen Experten«. Die als Lehr- und Lerngegenstand fungierenden Lieder transportierten in ihren Texten nationale und patriotische Themen in unterschiedlicher Intensität. Vom Distrikt Sao Paulo ausgehend wurde dieses System rasch landesweit installiert, wobei zunächst die Lehrerschaft die primäre Zielgruppe war. 1942 wurde für den *Canto Orfeônico* ein eigenes Konservatorium gegründet. Das von Villa-Lobos entwickelte Modell kombinierte also den Erwerb spezifisch musikalischer Bildung mit der stetigen Präsenz einer Kollektivethik, manifest in der Betonung des Singens als Medium der Vergemeinschaftung und in der Verwendung politisch zweckgerichteter Texte. Als zentrale Gestalt der brasilianischen »Volkserziehung zur Kunst« war Villa-Lobos auch mit den aktuellen Tendenzen in Europa vertraut. Er nahm am Prager Kongress für Musikpädagogik (1936) teil und trat in der Folge auch mit deutschen und spanischen Institutionen in einen Gedankenaustausch ein.

Die im Konzept des *Orfeônico* angestrebte neue und spezifisch brasilianische Verbindung von identifikationsstiftender Musik mit den Werten der traditionellen Kunstmusik wurde in der Reihe der *Bachianas brasileiras* geradezu beispielhaft kompositorisch umgesetzt.¹³ Dabei ist die Bezugnahme auf Johann Sebastian Bach im Titel »nur« symbolisch gemeint: Keines der musikalischen Themen der *Bachianas* stammt tatsächlich von Bach. Darin unterscheidet sich Villa-Lobos von Verfahrensweisen, die in der Rezeption vorklassischer Musik im so genannten Neoklassizismus an der Tagesordnung waren. Das oft genannte Vorbild ist Igor Strawinskys materialorientierte Bearbeitung von Werken Pergolesis und anderer Komponisten des 18. Jahrhunderts in *Pulcinella*. Bach steht in den *Bachianas* vielmehr zeichnerhaft für eine allgemeingültige Position musikalischer Technik und Tradition, die sich kompositorisch in polyphonen Techniken und Satztypen des 18. Jahrhunderts (Toccaten, Air, Fantasia etc.) manifestiert. In jedem der insgesamt neun jeweils spezifisch instrumentierten Werke wird ein solcher »allgemeingültiger« Typus mit genuin brasilianischen, in der Folklorepraxis relevanten Typenbezeichnungen (*Modinha*, *Chôro* etc.) verbunden. Die symbolisch gleichrangige Verbindung der beiden Sphären – hier allgemeingültige Tradition, da folkloristische Spezifik – ist das deklarierte Ziel dieses Verfahrens. In den *Bachianas brasileiras* manifestiert sich zwei-

erlei: Für den musikhistorisch orientierten Betrachter stellt die Werkgruppe ein wichtiges Beispiel für den Funktionswandel folkloristisch inspirierter musikalischer Konzepte im zwanzigsten Jahrhundert dar (Folklorismus als Moderne),¹⁴ die Untersuchung des zeitgeschichtlichen Umfelds hingegen bringt politische Aspekte ein, ohne die das musikalische Werk so nicht entstanden wäre und keinen vergleichbaren Erfolg beim zeitgenössischen Publikum erzielt hätte.

Das Verhältnis musikalischer Modernität zu ihren politischen Rahmenverhältnissen und nicht zuletzt der musikpädagogische Aspekt spielen auch im folgenden Beispiel eine wichtige Rolle. Wegen ihrer Mitarbeit im *Musik-Direktorium* der ungarischen Räteregierung (Mai bis August 1919) sahen sich Béla Bartók und Zoltán Kodály nach der antimarxistischen Restauration unter dem Reichsverweser Horthy in den frühen 1920er Jahren wiederholt heftigen politischen Attacken seitens der ungarischen Rechten ausgesetzt.¹⁵ Wie andere bedeutende Vertreter der ungarischen Moderne hatten sich Bartók und Kodály in der allgemeinen Aufbruchsstimmung nach Kriegsende und nach dem Zerfall der Donaumonarchie mit dem Ziel einer Erneuerung von Gesellschaft und Kultur politisch engagiert. Bei beiden kann daraus jedoch keine ideologische Positionierung als überzeugte Kommunisten konstruiert werden.

Als Leiter einer Sektion für Volksmusik im Rahmen des Nationalmuseums hatte Bartók den Versuch unternommen, ein musikpädagogisches Programm für die ungarischen Volksschulen zu installieren.¹⁶ Angriffe von deklariert nationalistischer Seite zielten auf Bartóks wissenschaftliche Publikationen auf dem Gebiet der Volksmusikforschung, in denen er namentlich der rumänischen Folklore großes Augenmerk widmete, was zu einer Hetzkampagne gegen den angeblich Unpatriotischen führte. Im Zuge dieser Angriffe wurde leitmotivartig die vermeintliche kulturelle Überlegenheit der Magyaren gegenüber den so genannten Walachen ins Treffen geführt, die es auf allen Gebieten der Kultur zu betonen gälte.¹⁷ Beendet wurde diese Phase, in deren Verlauf Bartók wie andere bedeutende Vertreter der Moderne mehrmals überlegte, Ungarn zu verlassen, erst durch die musikalischen Beiträge beider Komponisten zur groß aufgezogenen Fünfzigjahrfeier der Vereinigung von Buda und Pest im November 1923.

Schon in der Tatsache der Auftragserteilung an Bartók, Kodály und den ebenfalls im *Direktorium* der Räteregierung aktiv gewesenen Ernő von Dohnányi durch die »jetzige ultra-christlich-nationale« Stadtverwaltung (so Bartók in einem in deutscher Sprache verfassten Schreiben an seinen Verleger¹⁸) ist ein Vereinnahmungsversuch zu sehen. Kodálys Festkomposition, der *Psalmus Hungaricus* op. 13 für Tenorsolo, Chor und Orchester hatte dabei den bei weitem größten Erfolg, Bartóks *Tanzsuite* auf der Grundlage von Tanztypen der ungarischen Volksmusik fand hingegen deutlich weniger Zuspruch. Freilich könnte dies auch auf die häufig zu beobachtende Bevorzugung groß angelegter vokal-instrumentaler Werke gegenüber rein instrumentalen Kompositionen zurückgeführt werden. Zudem zeigte sich Bartók mit der musikalischen Ausführung seiner Komposition nicht zufrieden. Trotz-

dem scheint die Frage legitim, ob nicht auch der Umstand, dass Kodály im *Psalmus Hungaricus* die christliche Tradition Ungarns hervorhob – ein wesentliches Motiv des magyarischen Nationalismus schon im 19. Jahrhundert – seinen weit größeren Erfolg bewirkt hat. Wie weit der Komponist nationalistische Überzeugungen teilte, soll hier nicht entschieden werden. Die Verwendung der ungarischen Nachdichtung eines David-Psalms aus dem 16. Jahrhundert von Mihály Kecskeméti Vég lässt jedenfalls die Deutung zu, Kodály habe bewusst auf die nationalistische Karte gesetzt. Musikhistorisches Faktum ist, dass dem zuvor verfemten Kodály mit dem *Psalmus Hungaricus* der Durchbruch und die rasche Etablierung gelang. Weitere erfolgreiche Werke Kodálys mit deklariertem Ungarnbezug erscheinen parallel zur »Entdeckung des Dorfes« in der das Wohlwollen des Horthy-Regimes genießenden bildenden Kunst und Literatur der 1920er und 1930er Jahre.¹⁹

Auch im internationalen Kontext fand Kodály mit *Háry János*, *Szekler Spinnstube* und *Tänze aus Galánta* vermehrt Beachtung, die diesen Werken bis heute erhalten geblieben ist. Begünstigt wurde dies durch umfangreiche musikpädagogische Aktivitäten des Komponisten, die ein immer breiteres Forum fanden und bis heute im ungarischen Schulwesen grundlegende Geltung haben. Damit war es Kodály möglich – in drastischem Gegensatz zu Bartók, der sich mit Zunahme restaurativer und schließlich faschistischer Tendenzen zunächst Ungarn und in der Folge Europa sukzessive entzog – die wechselnden politischen Kulissen Ungarns in immer bedeutenderen Positionen zu überdauern. In anderem Zusammenhang hat Georg Lukács die Unterschiede zwischen Bartók und Kodály in deren verschiedenartiger Akzentuierung des spezifisch Ungarischen – Kodálys »Erneuerung der alten ungarischen Musik« versus Bartóks Zugang, der das Nationale transzendiere – hervorgehoben.²⁰

Hatte Villa-Lobos in Brasilien mit seinem Schaffen die proklamierte kulturpolitische Linie bewusst und aktiv unterstützt, ist die Frage der politischen Ideologie bei Kodály wesentlich differenzierter zu beantworten. Er erfüllte zwar keinen offiziellen kulturpolitischen Auftrag, doch ist die Frage zu stellen, wieweit die unzweifelhafte Modernität der musikalischen Produktion und die ebenso bedeutenden musikpädagogischen Konzepte Kodálys nicht auch deshalb rasch zu Akzeptanz und Gültigkeit gelangen konnten, weil sie politisch-gesellschaftlich nützlich waren – bezeichnenderweise im Konzept des Kollektiven, das sich somit einmal mehr als ideologienspezifisch erweist.

Angeblich vom Komponisten selbst als »Antwort des schöpferischen Künstlers auf berechtigte Kritik« charakterisiert,²¹ markiert Dmitrij Schostakowitschs 1937 uraufgeführte *5. Sinfonie d-moll* die Rückkehr des Komponisten in die Gnade des stalinistischen Musik-Betriebs. Vorangegangen war die nach anfänglich höchst positiver Bewertung jäh in heftige Ablehnung umgeschlagene Kritik an der Oper *Lady Macbeth des Mzensker Distrikts* – und zwar bezeichnenderweise im Jänner 1936 in der *Prawda* platziert. In der zu dieser Zeit angesichts der Schauprozesse bereits von vorausgehendem Gehorsam geprägten musikalischen Szene hatte dies die sofortige

Meidung des vordem gefeierten Komponisten zur Folge, auch die Zurücknahme der bereits festgesetzten Uraufführung der vierten Sinfonie durch Schostakowitsch selbst.

Angesichts der Zustimmung des KP-Kulturapparats zur fünften Sinfonie scheint die Annahme einer zweckgerichteten und bewusst den ästhetischen Kategorien des sozialistischen Realismus entsprechen wollenden Komposition naheliegend. Vielen erscheint diese Erklärung angesichts des Klischees vom beflissenen MusikkLieferanten des Stalinismus auch für die Beurteilung dieser Musik ausreichend. Damit jedoch werden die offensichtlichen Brüche und Irritationen in diesem Werk vernachlässigt, umso mehr, als der Komponist selbst in seinen von Volkov herausgegebenen Memoiren²² die *Mehrfachcodierung*, vor allem im extrem affirmativen Schluss, ausdrücklich bestätigte: »Das ist doch keine Apotheose. Man muß schon ein kompletter Trottel sein, um das nicht zu hören (...) Was in der Fünften vorgeht, sollte meiner Meinung nach jedem klar sein. Der Jubel ist unter Drohungen erzwungen wie in *Boris Godunow*. So, als schlage man uns mit einem Knüppel und verlange dazu: ›Jubeln sollt ihr, jubeln sollt ihr.«²³ Ähnliches vermerkte angesichts der fünften Sinfonie auch der sowjetische Schriftsteller und Erste Sekretär des Schriftstellerverbandes, Aleksandr Aleksandrowitsch Fadejew, der in diesem so offensichtlich triumphierenden Schluss den Vollzug von »Bestrafung oder Rache« an jemandem heraushörte.²⁴ Noch viel heftiger tritt dieser kritische Tonfall im Scherzo (zweiter Satz) in Erscheinung, das an Gustav Mahlers Verfahren der drastischen Dekonstruktion brüchiger Idyllen erinnert: Ländlerartige Versatzstücke, die einem Schweizer Musikkritiker bereits 1942 das Bild vom *Weißten Rössl am Baikalsee* nahe legten, aber auch Anklänge an die folkloristischen Traditionen der russischen Kunstmusik (konkret an die festliche Polonaise wie in Čajkovskijs *Eugen Onegin*) erfahren hier krasse Verfremdung, die scheinbare Idylle wird damit als »falscher Schein, als verordnetes Wohlbefinden«²⁵ entlarvt.

Angesichts des hohen Stellenwerts, den sowohl der Folklorismus als auch die russische Kunstmusiktradition in der ästhetischen Hierarchie des sozialistischen Realismus genossen, ist die Gestaltung dieses Satzes der fünften Sinfonie von Schostakowitsch umso bemerkenswerter. Dies kann natürlich auch den KP-Kulturbürokraten nicht entgangen sein. Wenn diese »Fünfte« dennoch – und wohl ganz bewusst – positiv beschieden wurde, dann um in Anwendung einer perfiden Taktik durch letztlich unvorhersehbare Urteile die bereits allgemein verbreitete Unsicherheit auch auf der musikästhetischen Ebene als Machtmittel einzusetzen. Für den Komponisten, der sich abseits der offiziell bevorzugten programmatischen und wortgebundenen Gattungen im Gebiet der sinfonischen Autonomie bewegen zu müssen glaubte, sollte es letztlich unberechenbar sein, wie das Urteil über sein Werk ausfallen werde. Diese Annahme scheint mir – abgesehen von der Berg- und Talbahn, als die sich die offiziellen Urteile über Schostakowitschs Musik in der Folge darstellen ließen – auch durch die wiederum tendenziell negative Aufnahme bereits der nächsten (sechsten) Sinfonie (vor allem wegen ihrer beiden letzten Sätze) be-

gründbar. Die eindeutige kompositorische Anknüpfung an den burlesk-ironischen Gestus des letzten Satzes der »Sechsten« (der letzten Vorkriegssinfonie) in der ersten Nachkriegssinfonie von Schostakowitsch, der so gar nicht triumphalen »Neunten«, war die Provokation, die von Andrej Zhdanov 1948 geradezu zum Anlass für einen Schauprozess gegen die sowjetische Musikprominenz genützt wurde.

Die von Copland gelobte Popularität der Sinfonik von Schostakowitsch erscheint bei Berücksichtigung dieses Zusammenhangs in erster Linie als Versuch des Komponisten, den letztlich nicht berechenbaren, potenziell jedoch seine Existenz bedrohenden Verdikten der Musikbürokratie zu entkommen. Die Mehrfachkodierung und die musikalischen Subtexte sind dabei zentrale Mittel und werden in der Aktivierung unterschiedlicher Ebenen der Interpretation manifest.

Kein Geringerer als Darius Milhaud ist es, der 1949 unter dem Eindruck von Aaron Coplands *Rodeo* (1942) hymnisch den »amerikanischen« Stil des Komponisten, dessen »wahrhaft nationale Kunst« beschreibt:

»What strikes one immediately in Copland's work is the feeling of the soul of his own country: the wide plains with their soft colourings, where the cowboy sings his nostalgic songs in which, even when the violin throbs and leaps to keep up with the pounding dance rhythms, there is always a tremendous sadness, an underlying distress, which nevertheless does not prevent them from conveying the sense of sturdy strength and sound-drenched movement. His ballet *Rodeo* gives the perfect expression to this truly national art.«²⁶

Wie in den Balletten *Billy the Kid* (1938) und *Appalachian Spring* (1944) oder in den zahlreichen Filmmusiken, beginnend 1939 mit *The City* und *Of Mice and Men*, werden hier nicht nur genuin US-amerikanische Stoffe behandelt, sondern auch musikalisches Material unterschiedlicher Folklore-Traditionen in stets wieder erkennbarer Funktion verwendet. Seit den frühen 1930er Jahren war Copland zur zentralen Figur einer programmatischen Stilwende in der nordamerikanischen Musik geworden.²⁷ Die wichtigsten Kriterien dieses neuen, bewusst populistischen Stils waren Klarheit und Verständlichkeit sowie die konsequente Bezugnahme auf spezifisch Amerikanisches. Die Suche nach dem Amerikanischen hatte, abgesehen von der bereits Ende des 19. Jahrhunderts einsetzenden Diskussion über die Frage der amerikanischen Eigenständigkeit angesichts des als übermächtig empfundenen europäischen kunstmusikalischen Standards, in der stilistisch höchst unterschiedliche Ergebnisse zeitigenden Integration von Jazzelementen²⁸ bereits in den 1920er Jahren eine wichtige Rolle gespielt. Die Skala reicht von George Gershwins populärer *Rhapsody in Blue* (1924) bis zu Coplands artifiziellem *Piano Concerto* (1927). Die öffentliche Diskussion der Frage, wie die »große amerikanische Sinfonie« beschaffen sein müsse, lässt sich durchaus mit dem Topos vom »großen amerikanischen Roman« vergleichen.²⁹

Das populistische Programm der frühen dreißiger Jahre verbreiterte die Basis der musikalischen Bezüge entscheidend: Jazz war nun nicht mehr die Hauptquelle des Populären, hinzu kam das breite und stilistisch höchst heterogene Reservoir angloamerikanischer, afroamerikanischer und lateinamerikanischer Folklore. Dies

ist nicht nur als fortgesetzte Betonung der pluralistischen US-Identität zu sehen, ein Leitmotiv, das die Kulturgeschichte der USA seit ihren Anfängen prägt. Im kulturellen Umfeld des *New Deal*, ganz besonders aber im Zusammenhang mit dem Kriegseintritt der USA gewann der Aspekt der Multi-Ethnizität erneut an Gewicht.³⁰ Gänzlich neu aber war die Auseinandersetzung mit den aktuellen massenmedialen Rahmenbedingungen, der sich die Generation Coplands nun stellte:

»(...) die Industrialisierung selbst war in das vorher relativ abgeschirmte Musikleben eingedrungen. Nun stellte sich uns plötzlich die Frage, die seither zu den brennendsten Fragen unserer Zeit gehört: Wie können wir mit diesem enorm angewachsenen Publikum Kontakt schließen, ohne in irgendeiner Weise die höchsten musikalischen Maßstäbe preiszugeben?«³¹

Die populistischen Tendenzen in der US-amerikanischen Musik sind also mehrfach begründet: Zunächst rühren sie von der Suche nach dem spezifisch Amerikanischen, vor allem in Auseinandersetzung mit europäischer Tradition und Moderne her; dann gründen sie in der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung nach der Ablösung des Laissez-faire-Prinzips durch den *New Deal*, der in kultureller Hinsicht traditionell amerikanische Werte des Gemeinwohls und des *Common man* betonte; und schließlich reagieren sie auf die neuen Möglichkeiten der Massenmedien und der Musikindustrie.

Gerade im Bereich der Medien entfaltete Copland eine vermittelnde Aktivität, die in besonderer Weise der populistischen Tendenz verpflichtet war und neue Akzente im Verhältnis von Komponist und Gesellschaft setzte. Seit Ende der 1920er Jahre initiierte er Konzertreihen, unterstützte Gesellschaften, die sich der Förderung zeitgenössischer Werke verpflichteten, und lehrte er mit deklariert volksbildnerischer Zielsetzung. Im Jahr 1939 veröffentlichte er mit *What to listen for in Music* sein erstes Buch, fünf weitere sollten folgen. Auch in Rundfunk und Fernsehen trat er in vermittelnder Funktion auf. Der von ihm auch musikalisch geprägte Leonard Bernstein folgte ihm hierin mit noch wesentlich größerer Breitenwirkung.

Die Bedeutung Coplands für die jüngeren Generationen US-amerikanischer Musikschaffender ist legendär und wird zurecht mit der Vater-Metapher beschrieben. Auch zahlreiche hohe Auszeichnungen wie *Academy Award* und *Pulitzerpreis* bezeugen sein Ansehen. Doch Copland hatte nicht nur im engeren musikalischen Umfeld größten Erfolg. Seine Bemühungen um populäre und kommunikative Kunstmusik fanden auch ein staatsoffizielles Echo, etwa in seiner Ernennung zum Kulturbotschafter in Lateinamerika durch das *Department of State* (1947). Die Kehrseite der politischen Aufmerksamkeit erlebte Copland jedoch, als er 1953 kurzfristig in die Kommunistenhatz des Senators McCarthy verwickelt wurde.

Das Kriterium der musikalischen Popularität betrifft die hier erwähnten Werke zunächst in ganz unmittelbarer Weise, da sie im aktuellen internationalen Repertoire sowohl als Bestandteile von Konzertprogrammen als auch als verfügbare Titel auf dem Tonträgermarkt fest verankert sind. Auch dürfte klar geworden sein, dass der Anspruch der Popularität vor höchst unterschiedlichen kulturpolitischen Kulissen schon die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte dieser Kompositionen kenn-

zeichnet. In sehr unterschiedlicher Weise wurde diese Popularität durch kollektivistische Ideologien und Praktiken mit bedingt. Die Komponisten der erwähnten Werke sahen sich in ihrem Umfeld mit Kollektivideologien unterschiedlicher Richtung und Intensität sowie mit sehr verschiedenen staatlichen Zwangsgewalten konfrontiert. Gemeinsam ist ihnen ihre Identitätssuche und ihr Versuch, sich bei drastisch veränderten Rahmenbedingungen zu orientieren. Auf dieser für die musikalische Produktion wichtigen Ebene werden nun Entwicklungen vergleichbar, die sonst meistens strikt getrennt abgehandelt werden:

- Die Bestrebungen der italienischen Faschisten, dem neuen politischen System ein ihm entsprechendes Symbolsystem zu schaffen, ähnlich wie die Proklamierung des *Estado Novo* in Brasilien, der sich ebenfalls als ganzheitliches Konzept beschreiben lässt.
- Die Schritt für Schritt vollzogene Verordnung der Leitlinien des sozialistischen Realismus für alle Künste in der Sowjetunion kann in diesem Kontext als der mit totalitären Machtmitteln durchgesetzte Abschluss einer Orientierungsphase angesehen werden.
- Besonders dringlich erscheint der von den Institutionen des Staates geförderte kulturelle Appell an die Spezifik des Kollektivs im restaurativen Ungarn, maßgeblich bestimmt durch den Schock der Ungarn schwer benachteiligenden Friedensbestimmungen von Trianon nach dem Ende des Ersten Weltkrieges.
- Der grundsätzliche Paradigmenwechsel, den in den USA der *New Deal* der 1930er Jahre mit sich brachte, war von einer Erneuerung und Intensivierung kollektivistischer Vorstellungen und Werte begleitet.

Die Auseinandersetzung mit diesem Modell, das, es sei nochmals betont, keinesfalls zur aufrechnenden Relativierung der diversen Totalitarismen bzw. Kollektivismen genutzt werden soll, erbringt in einem ersten Schritt Informationen, die für die in diesem Kontext entstandenen Werke von konkreter Bedeutung sind. Sie dient somit einem umfassenderen Verständnis von scheinbar bekannter Musik. Ein noch zu schreibender Konzertführer der populären Moderne würde diesem Modell wesentliche Unterschiede und Gemeinsamkeiten abgewinnen können. Weitergedacht und näher ausdifferenziert, eröffnet dieses Modell aber auch eine neue Sicht auf die etablierten Wertungen der Stilrichtungen in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts.

Obwohl sich in der Auseinandersetzung mit Moderne und Avantgarde in der Musik seit den frühen 1970er Jahren eine Abkehr von hierarchisch wertenden Systemen beobachten lässt, benützt die Musikgeschichtsschreibung bei der Einschätzung musikalischer Entwicklungen im zwanzigsten Jahrhundert nach wie vor ausschließlich materialbezogene Kriterien. Um nicht missverstanden zu werden: Die Analyse musikalischen Materials und musikalischer Verfahren muss Kern der Disziplin Musikwissenschaft sein. In der Auseinandersetzung mit der vielfältigen musikalischen Realität bedarf es jedoch vermehrt der Erschließung unterschiedlichster Aspekte des Umfelds. Was für die Erscheinungsformen der Populärmusik mittler-

weile akzeptiert wird, ist für die deklarierte ›Kunstmusik‹ nach wie vor in weiten Bereichen erst zu leisten. Das führt dazu, dass in den üblichen Modellen der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts umfangreiche Teile des tatsächlich praktizierten Repertoires bestenfalls am Rande vorkommen und mit Verlegenheitsbegriffen wie »gemäßigte Moderne« oder »Spätromantik« abgefertigt werden. Dies erfolgt unter konsequenter Missachtung der anhaltenden Präsenz eben dieser Werke im Musikleben. Für einen bedeutenden Teil dieses nach wie vor populären Repertoires ist daher die Darstellung des zeitgeschichtlichen Umfelds und der dieses Umfeld bestimmenden ideologischen Strukturen unverzichtbar.

Zeitgeschichtliche und politische Bezüge wurden und werden im Hinblick auf die allgemein anerkannten Hauptstränge und wichtigsten Komponisten der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts bereits entsprechend gewürdigt, was am Beispiel Bartóks zu zeigen wäre. In Einzelfällen wird der politischen Leiste beinahe umfassende Erklärungsmacht eingeräumt, etwa bei Hanns Eisler. Gerade der historischen Bedingtheit ist auch die vergleichsweise große Bekanntheit von Arnold Schönbergs *Überlebender aus Warschau* zuzuschreiben. Der anhaltende Einsatz dieses Werkes als musikalischer Zeitzeuge in der Auseinandersetzung mit den Verbrechen des Nationalsozialismus bezeugt die Relevanz dieses Aspekts. Scheinbar vertraute Werke, die nicht den allgemein etablierten Kriterien des Fortschritts und der Innovation genügen, bedürfen jedoch zumindest ebenso sehr dieses Zugangs und wir gewinnen damit zum Teil überraschende, manchmal sogar schockierende neue Aspekte. Keinesfalls sollte es dabei darum gehen, die Ehre vermeintlich ungerecht bewerteter Musik zu retten. Auch ist es abzulehnen, durch den Hinweis auf zeitgeschichtliche Umstände Komponisten und Werke nachträglich eindimensional als Spekulanten oder Kollaborateure zu verunglimpfen. Vielmehr kann mit der zeitgeschichtlichen Kontextualisierung von Musik ein wichtiger Impuls zur Dynamisierung und weiteren Differenzierung des Geschichtsbildes »Musik im zwanzigsten Jahrhundert« erfolgen. Eine der Gesellschaft verantwortliche Musikwissenschaft muss sich diesen Aspekten stellen. Vernachlässigt sie die historischen Kontexte weiterhin, arbeitet sie musikästhetisch, kunstmoralisch und nicht zuletzt politisch bedrohlichen Bestrebungen – beispielsweise der Proklamierung »schöner neuer Musik« – in die Hände.

Anmerkungen

¹ Aaron Copland, *The New Music 1900-1960*, London 1968, 160.

² Zitiert nach Giseler Schubert: »Ein bißchen daheim sein.« Zu den Problemen der in die USA emigrierten Komponisten in den dreißiger und vierziger Jahren, in: Hermann Danuser u. a., Hg., *Amerikanische Musik seit Charles Ives*, Laaber 1993, 77.

³ Eric Hobsbawm, *Das Zeitalter der Extreme*, Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts, München u. Wien 1995, 143 ff.

⁴ Detlef Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber 1980.

- ⁵ Jewgeni Kowtun, Die russische Avantgarde in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts, Bournemouth 1996.
- ⁶ Anita Mayer-Hirzberger, Die Musik der Jugendbewegungen in Österreich bis zum Zweiten Weltkrieg, unveröffentlichte phil. Diss., Karl Franzens Universität, Graz 1993.
- ⁷ Reinhold Grimm u. Jost Hermand, Hg., Faschismus und Avantgarde, Königstein 1980.
- ⁸ Norman Smith u. Albert Stoutamire, Band Music Notes, San Diego 1977.
- ⁹ Zitiert nach Klaus Schweizer, Orchestermusik des 20. Jahrhunderts seit Schönberg, Stuttgart 1976, 49.
- ¹⁰ Vgl. Jens Petersen, Mussolini: Wirklichkeit und Mythos eines Diktators, in: Karl Heinz Bohrer, Hg., Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Frankfurt am Main 1983, 242-260.
- ¹¹ Zitiert nach Gerhard Dietel, Musikgeschichte in Daten, Kassel 1994, 843.
- ¹² Rex Eakins, Heitor Villa-Lobos. A Music Educator, in: International Journal of Music Education 10 (1987), 32-36.
- ¹³ Christian Glanz, Bach in den Tropen? Zu Heitor Villa-Lobos' *Bachianas Brasileiras*, in: Cornelia Szabó-Knotik, Hg., Denk Mal Bach, Wien 2001, 37-44.
- ¹⁴ Germán Toro Pérez, Edgard Varèse und die Musik Lateinamerikas. Zur Frage des Einflusses von Amadeo Roldán und Heitor Villa-Lobos auf die Entstehung von *Ionisation*, unveröffentlichte Diplomarbeit, Wien 1997.
- ¹⁵ Tadeusz A. Zielinski, Bartók. Leben Werk Klangwelt, München 1989, 208 ff.
- ¹⁶ Ebd., 200.
- ¹⁷ Entsprechende Zitate ebd., 213.
- ¹⁸ Zit. nach György Kroó, Bartók-Handbuch, Wien 1974, 112 f.
- ¹⁹ András Székely, Illustrierte Kulturgeschichte Ungarns, Leipzig 1978, 228 ff.
- ²⁰ Georg Lukács, Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog. Redigiert von István Eörsi, Frankfurt am Main 1981, 233 f.
- ²¹ Jacques Wildberger, Dmitri Schostakowitsch: 5. Symphonie d-moll op.47 (1937), München 1989, 13.
- ²² Solomon Volklow, Zeugenaussagen. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch, Hamburg 1979.
- ²³ Zit. nach Wildberger, Schostakowitsch, wie Anm. 21, 40 f.
- ²⁴ Zit. bei Detlev Gojowy, Schostakowitsch, Reinbek 1983, 66.
- ²⁵ Wildberger, Schostakowitsch, wie Anm. 21, 25.
- ²⁶ Darius Milhaud, Notes without Music, London 1949, 253.
- ²⁷ Manfred Permoser, Aaron Copland (1900-1990), in: Christian Glanz, Manfred Permoser u. Ernst Kovacic, Hg., Zeit für ... Aaron Copland, Salzburg u. Wien 2001, 22-48.
- ²⁸ Peter W. Schatt, »Jazz« in der Kunstmusik. Studien zur Funktion afro-amerikanischer Musik in Kompositionen des 20. Jahrhunderts, Kassel 1995.
- ²⁹ Hermann Danuser, Auf der Suche nach einer nationalen Musikästhetik, in: Hermann Danuser, Dietrich Kämper u. Paul Terse, Hg., Amerikanische Musik seit Charles Ives. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien, Laaber 1987, 51-59.
- ³⁰ Christian Glanz, Musik in Amerika – Amerikanische Musik?, in: ders. u. a., Hg., Copland, wie Anm. 27, 18 ff.
- ³¹ Aaron Copland, Der Komponist im Amerika des Industriezeitalters, in: Danuser u. a., Hg., Amerikanische Musik, wie Anm. 29, 236-247, dieses Zitat 244.