



Dies ist eine Leseprobe von Klett-Cotta. Dieses Buch und unser gesamtes Programm finden Sie unter www.klett-cotta.de

JEREMY EICHLER

DAS ECHO DER ZEIT

DIE MUSIK UND DAS LEBEN IM
ZEITALTER DER WELTKRIEGE

Aus dem Amerikanischen
von Dieter Fuchs

Klett-Cotta

Der Übersetzer bedankt sich für die Förderung durch die VG WORT
im Rahmen von NEUSTART KULTUR.



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien



VG WORT

Klett-Cotta

www.klett-cotta.de

Die Originalausgabe erschien unter dem Titel »Time's Echo.
The Second World War, the Holocaust, and the Music of Remembrance«

im Verlag Alfred A. Knopf, New York, 2023

© 2023 by Jeremy Eichler, All rights reserved

Für die deutsche Ausgabe

© 2024 by J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH,

gegr. 1659, Stuttgart

Alle deutschsprachigen Rechte vorbehalten

Cover: © Rothfos & Gabler, Hamburg

unter Verwendung von Abbildungen von © Bridgeman Images und

© Tallandier / Bridgeman Images

Gesetzt von C.H.Beck.Media.Solutions, Nördlingen

Gedruckt und gebunden von GGP Media GmbH, Pößneck

ISBN 978-3-608-96586-5

E-Book ISBN 978-3-608-12288-6

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Für meine Familie

Einzig Geschichte selbst, die reale Geschichte mit all ihrer Not
und all ihrem Widerspruch, konstituiert die Wahrheit der Musik.
Theodor W. Adorno¹

Nichts als sich selbst
Mißt die Zeit
W. G. Sebald²

INHALT

Präludium: Im Schatten der Eiche	11
--	----

TEIL I

1 ≡ Die Emanzipation der Musik	35
2 ≡ Tanz in den Dornen	69
3 ≡ Auseinandergerissene Hälften	99
4 ≡ Unter den Wellen	131
5 ≡ Die Emanzipation der Erinnerung	169
6 ≡ Moses in Albuquerque	209

TEIL II

7 ≡ Vom anderen Ufer	243
8 ≡ Die Engel der Geschichte	269
9 ≡ Das Licht der letzten Momente	305
10 ≡ Denkmäler	357

Coda: Der verlorenen Zeit zuhören	379
---	-----

Anhang	
<i>Danksagung</i>	389
<i>Bildnachweise</i>	395
<i>Zitatgenehmigungen</i>	398
<i>Anmerkungen</i>	400
<i>Personenregister</i>	457

Präludium

IM SCHATTEN DER EICHE



Die bewaldeten Hänge des Ettersbergs liegen in der Mitte Deutschlands, nur ein paar Kilometer nördlich von Weimar. War das Gebiet im frühen 18. Jahrhundert noch vornehmlich Tummelplatz der Fürsten, die hier ihre Jagden abhielten, wurde es später auch zum Zufluchtsort der Dichter, die sich hier ergingen und über die Wunder der Natur nachsannen. Keinen Geringeren als Goethe, den größten aller deutschen Dichter, zog es oft in die Wälder des Ettersbergs, und über die Jahre entwickelte er eine besondere Vorliebe für eine große Eiche am Rand einer Lichtung, von wo aus sich eine gute Aussicht auf die Landschaft bot. An einem strahlenden Herbstvormittag im Jahr 1827 wurde im Schatten dieser Eiche ein bankettähnliches Frühstück ausgebreitet.¹ An den Baumstamm gelehnt, labte sich Goethe an gebratenen Rebhühnern, trank Wein aus einer goldenen Schale und ließ den Blick über die Landschaft zu seinen Füßen schweifen. »Hier«, sagte er, »fühlt man sich groß und frei [...], und wie man eigentlich immer sein sollte.«²

Nach Goethes Tod, als sich um ihn als Bannerträger des deutschen Genies und des europäischen Humanismus ein Kult der Verehrung bildete, manifestierte sich ganz offenbar auch die Legende seines Lieblingsbaums – bis hin zu einem Sommertag mehr als hundert Jahre später. An diesem Tag im Jahr 1937 wurde eine Gruppe Häftlinge auf genau diese bewaldete Höhe des Ettersbergs geführt und hier zum Halten gebracht.³ Unter harten Bedingungen fällten sie die Bäume, um Platz für ein Konzentrationslager zu schaffen.

Während die Häftlinge Tag für Tag daran arbeiteten, sich ihr eigenes Gefängnis zu bauen, markierten ihre Bewacher eine der Eichen, die nicht gefällt werden durfte. Diese, so wurde bestimmt, musste die legendäre Goethe-Eiche sein.⁴ Deshalb blieb dieser eine auserwählte Baum stehen, und in den darauffolgenden Jahren wuchs rund um ihn herum das KZ Buchenwald.

Für die Nazis, die Buchenwald anlegten, repräsentierte die Goethe-Eiche eine handfeste Verbindung zu einem Höhepunkt der deutschen Geschichte – einem Moment, der die kulturelle Überlegenheit des deutschen Volkes belegte und gleichzeitig auf das tausendjährige Reich ihrer Träume vorausdeutete.⁵ Für die Insassen von Buchenwald nahm der Baum andere Bedeutungen an: Er war inkongruentes Überbleibsel des alten Deutschlands, wirksame Erinnerung an das utopische Versprechen der europäischen Kultur sowie außerdem stummer Zeuge unsäglichlicher Verbrechen.⁶ Über die folgenden sieben Jahre wurden im umgebenden Lager Männer und Frauen versklavt, ermordet und durch Arbeit zu Tode geschunden. Einem Bericht zufolge wurden manche von Hitlers Opfern an den Ästen der Goethe-Eiche gehenkt.⁷ Irgendwann wollten an dem Baum keine Blätter mehr wachsen. Auf einem Foto, das ein Lager-

insasse mit einer gestohlenen Kamera aufnahm, scheinen seine Äste kahl und skelettartig in einen leeren Himmel hinaufzuzeigen.

Manche Häftlinge verbanden das Schicksal des Baumes mit dem von Nazi-Deutschland, das im Sommer 1944 bereits auf seinen Untergang zusteuerte. Um die Mittagszeit des 24. August 1944 flogen 129 amerikanische Flugzeuge über das Lager und ließen ihren Zorn abregnen, indem sie eintausend Spreng- und Brandbomben abwarfen und eine zum Buchenwald-Komplex gehörige Munitionsfabrik zerstörten. Die Fabrik war ihr Hauptziel gewesen, aber es gab noch weitere Opfer: einhundert SS-Leute, fast vierhundert Lagerinsassen – und die alte Eiche, die durch die Flammen stark beschädigt wurde.⁸ Die Lagerleitung ließ den Baum fällen und zu Brennholz verarbeiten, aber ein findiger Insasse namens Bruno Apitz – ein kommunistischer Häftling, der das Lager seit seiner Eröffnung überlebt hatte – konnte ein ganzes Stück vom Kernholz des Stammes in seine Baracke schmuggeln. Mit seinen Mithäftlingen als Aufpasser riskierte Apitz sein Leben, indem er aus dem Holzklotz ein Flachrelief in Form einer Totenmaske schnitzte. Er gab seinem Werk den Titel ›Das letzte Gesicht‹.⁹

Diese einfache, grob behauene Skulptur – die später aus dem Lager geschmuggelt wurde und heute dem Deutschen Historischen Museum gehört – individualisiert das Ausmaß der Nazi-Gewalt durch das Prisma eines einzelnen Gesichts. Sie darf als frühes Mahnmal des Zweiten Weltkriegs und der Ereignisse gelten, die dann erst später als ›Shoah‹ oder ›Holocaust‹ bezeichnet wurden. Die Trauer in den Zügen dieses letzten Gesichts ist die Trauer um sämtliche Opfer von Buchenwald: um die Insassen und vielleicht auch um das, wofür die Eiche stand – das große europäische Ver-

sprechen einer Hochkultur der Dichtung, Musik und Literatur sowie der Idee eines Humanismus, der darauf abzielte, eines Tages die Menschen gleichberechtigt zu vereinen.

Während Apitz mit dem Stechbeitel in der Hand sein Werk schuf, entstand fast fünfhundert Kilometer entfernt ein anderes Mahnmal, das seine Inspiration aus dem Kernholz der deutschen Kultur bezog. In Richard Strauss' Villa im von Bergen umgebenen Garmisch-Partenkirchen bearbeitete der achtzigjährige Komponist zwei kurze Gedichte von Goethe. Begann das erste mit den Versen »Niemand wird sich selber kennen,/ Sich von seinem Selbst-Ich trennen«, lautete der Anfang des zweiten »Wie's aber in der Welt zugeht/ Eigentlich niemand recht versteht«. ¹⁰ Diese Überlegungen zu den Grenzen der Selbsterkenntnis mussten Strauss angesprochen haben, nachdem ihm 1933 auf spektakuläre Weise das Verständnis für sein eigenes Handeln und die Welt, in der er sich plötzlich befand, gefehlt hatte. In den Jahren des ›Dritten Reiches‹ hatte er nicht nur seine Umgebung falsch eingeschätzt, er war auch in Deutschland geblieben und hatte seinen Ruf für immer beschädigt, indem er mit den Nazis im Bereich der Kulturpolitik zusammenarbeitete. Außerdem musste er miterleben, welchem Leid seine jüdischen Familienmitglieder ausgesetzt waren (seine Schwiegertochter und seine Enkelkinder) und wie im Krieg seine wahren geistigen Heimstätten zerstört wurden – die Opernhäuser von München, Dresden und Wien.

Jetzt, im August 1944, begann der weltverdrossene Strauss mit einer chorischen Vertonung von einem der Goethe-Gedichte, ohne sie jedoch jemals fertigzustellen. Stattdessen übernahm er seine musikalischen Ideen, die nach wie vor die geisterhaften Spuren von Goethes Sprache in sich trugen, in eine neue Komposition – ein spiralförmig gewundenes Werk von schwermütiger Größe, das den Titel ›Metamorphosen‹ trug. ¹¹ Es sollte eine Elegie auf die deutsche Kultur werden, eine klingende Totenmaske, und eine von Strauss' bewegendsten musikalischen Äußerungen, die eindringlich die Emotionen ansprach, ihre Geheimnisse jedoch hinter einem musi-

kalischen Schleier von wortloser Schönheit verbarg. Auf die letzte Seite der Partitur setzte Strauss ein musikalisches Zitat aus dem Trauermarsch der *Eroica*-Sinfonie Beethovens, und darunter schrieb er den lapidaren Ausdruck: »IN MEMORIAM!«

Im Gegensatz zu dem Schöpfer der in Buchenwald entstandenen Skulptur machte Strauss jedoch keine Angabe, an was genau seine Musik erinnern sollte. Bis heute stellt sich diese Frage bei Aufführungen immer wieder neu. Strauss selbst kann sie nicht mehr beantworten.

Von Hiroshima und Nanking bis zu Pearl Harbour und den Schlachtfeldern der Ostfront war der Zweite Weltkrieg eine globale Katastrophe – und ein Riss im Gewebe der Menschheit. Irgendwo unweit des Zentrums dieser Dunkelheit lag der Holocaust, ein Ereignis, welches das historische Gedächtnis der westlichen Gesellschaften ebenso heimsucht wie ein erlebtes Trauma ein individuelles.¹² Der Holocaust wurde mit einem Erdbeben verglichen, das alle Instrumente, die es hätten aufzeichnen sollen, zerschmetterte.¹³

Eines dieser Instrumente war die Kunst, und die lag in den Nachkriegsjahren ebenfalls zerschmettert da. Theodor W. Adorno, der deutsch-jüdische Philosoph, Kulturkritiker und Musikweise, äußerte den berühmten Satz, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben, sei barbarisch.¹⁴ Oft kam er jedoch selbst auf die Frage nach der Kunst im Nachgang des Grauens zurück, nur um irgendwann seine Meinung zu revidieren und die Fähigkeit der Kunst, Zeugnis abzugeben, ausdrücklich zu würdigen. Im Jahr 1962 schrieb er: »Der Begriff einer nach Auschwitz auferstandenen Kultur ist scheinhaft und widersinnig, und dafür hat jedes Gebilde, das überhaupt noch entsteht, den bitteren Preis zu bezahlen. Weil jedoch die Welt den eigenen Untergang überlebt hat, *bedarf sie gleichwohl der Kunst als ihrer bewußtlosen Geschichtsschreibung.*«¹⁵

Die Rolle, die speziell die Musik als »bewußtlose Geschichtsschreibung« einnimmt – als Zeugin der Geschichte und Überbrin-

gerin der Erinnerung für eine Welt nach dem Holocaust –, ist das Thema dieses Buches.

Es ist ein Buch der Geschichten, der Klänge und der Orte. Die Hauptakteure sind vier überragende Komponisten des 20. Jahrhunderts: Arnold Schönberg, Richard Strauss, Benjamin Britten und Dmitri Schostakowitsch. Während der Kriegsjahre standen diese vier an völlig verschiedenen Fenstern und blickten auf ein und dieselbe Katastrophe. Jeder reagierte auf den Bruch mit einem extrem aufgeladenen Mahnmal in Tönen – was eine Reihe von Werken ergab, die, speziell vor dem Hintergrund ihrer bemerkenswerten Entstehung und Rezeption, mit die wichtigsten moralischen und ästhetischen Stellungnahmen des 20. Jahrhunderts darstellen. Es sind dies Schönbergs *A Survivor from Warsaw*, Strauss' *Metamorphosen*, Schostakowitschs ›Babi Jar‹-Sinfonie und Brittens *War Requiem*. Mein Ziel hier ist, die Kriegsvergangenheit zu erforschen – anhand dieser vier besonderen Musikwerke, anhand des jeweiligen Lebens ihrer Komponisten sowie anhand einzelner Momente in der Sozial- und Kulturgeschichte der Musik.

Ich behandle diese Gedenkwerke einerseits für sich, als eigenständige Gebilde, im weiteren Sinn aber auch als *Räume der Begegnung*, als veränderliche Klang- und Bedeutungskonstellationen, welche die Zeit überbrücken.¹⁶ Ihre Geschichten sind mit ein paar der düstersten Momente des Jahrhunderts verbunden, mit Krieg, Genozid, Exil und kultureller Zerstörung. Aber ihre Vorgeschichte, die dieses Buch erforschen will, zeigt uns Welten der Möglichkeit, Fantasien der Emanzipation, Genealogien der Hoffnung. Denken wir nur an die geflügelten Hosiannas in Beethovens neunter Sinfonie oder an die weltumfassende Euphorie von Mahlers Achter. Erst wenn wir etwas von dem ungebremsen Optimismus verstanden haben, der sich in diesen großen musikalischen Stellungnahmen kristallisiert – die Träume und Gebete des langen 19. Jahrhunderts der Musik –, können wir ernsthaft versuchen, diese Nachkriegsrequisiems der tiefsten Trauer zu begreifen. Das vorliegende Buch

möchte diesen Musikwerken aufs Neue ein paar der Geschichten, Leben und Landschaften einschreiben, auf die sie selbst Licht werfen können. Meine Hoffnung ist, dass diese Geschichten – Momente aus der Kulturgeschichte und dem Gedächtnis der Musik – daraufhin Teil dessen werden, was wir in den jeweiligen Werken *hören*. Demgemäß ist die Musik in der Lage, der Zukunft einen außergewöhnlichen Zugang zur Vergangenheit zu bieten, und ich glaube, dass sie das anders als die restlichen Kunstformen tut.

Seit der mythische Dichter Orpheus seine geliebte Eurydike durch die magische Kraft seines Gesangs aus der Unterwelt retten konnte, hat Musik die Seelen heraufbeschworen, die Zeit überbrückt und die Toten auferstehen lassen.¹⁷ In seinem *Dictionnaire de Musique* aus dem Jahr 1768 bestätigte der Philosoph Jean-Jacques Rousseau diese »heftigsten Wirkungen auf das menschliche Herz«. Um die unglaubliche Kraft bestimmter Klänge zu demonstrieren, verwies er auf das Beispiel einer Schweizer Volksweise, einer Ranz-des-Vaches-Melodie, die sich bei den Schweizern so großer Beliebtheit erfreue, dass es den Schweizer Soldaten laut Rousseau »unter Todesstrafe« verboten sei, dieses Lied bei Einsätzen fern der Heimat zu spielen. Warum? Weil die Musik ein derart großes Verlangen, in die Heimat zurückzukehren, erwecken würde, dass man befürchten musste, die Soldaten würden »in Tränen ausbrechen, desertieren oder sterben«. ¹⁸ Mag Rousseaus Bericht auch übertrieben klingen, stellt die Fähigkeit der Musik, Ausflüge des Gedächtnisses anzuregen, ein Phänomen dar, das viele Menschen auch heute noch erleben: Denken Sie etwa an den Song, der im Radio läuft und genau wie Prousts Madeleine bei Ihnen einen Moment oder ein Erlebnis in Erinnerung ruft, der oder das Jahre, vielleicht sogar Jahrzehnte zurückliegt.

Dabei sind es nicht nur wir, die uns an Musik erinnern. *Die Musik erinnert sich auch an uns*. Musik spiegelt die Individuen und die Gesellschaften wider, die sie erzeugen, wobei etwas Wesentliches der Zeit ihrer Entstehung eingefangen wird. Wenn ein

Komponist im Jahr 1823 bewusst oder unbewusst Gedankenwelten, Fantasie und Gefühle zu einer Abfolge von Noten auf dem Papier destilliert und wir diese Noten dann zweihundert Jahre später in einer Aufführung zu Ohren bekommen, hören wir im Grunde, wie die Vergangenheit in der Gegenwart spricht. So gesehen kann die Musik für einen Moment die Vergangenheit wachrufen: Sie kann das, was entfernt ist, näher heranholen und die einbahnmäßige Linearität der Zeit aufheben. Demzufolge besitzt Musik eine tiefgreifende Ähnlichkeit mit der *Erinnerung als solcher*. Denn die Erinnerung hinterfragt ja die Vergangenheit des Vergangenen und damit die objektive Distanz der Geschichte; sie ordnet auch die Zeit neu und ignoriert das Voranschreiten der Jahre. Ein Ereignis, das vor Jahrzehnten ins Gedächtnis eingebrannt wurde, kann unser Denken mit einer viel größeren Vehemenz heimsuchen als eine Situation, die erst gestern stattgefunden hat. Und heißt es im griechischen Mythos, Mnemosyne, die Göttin der Erinnerung, sei die Mutter aller Musen, behauptet das vorliegende Buch, dass eine davon die Erste unter Gleichen war. Die Erinnerung resoniert mit den Kadenzen, Offenbarungen, Trübungen und Schärfen der Musik.

Diese Resonanzen, die über die Zeit hinweg wahrgenommen werden, besitzen zudem die Eigenschaft, gewisse Leerstellen in der Gegenwart aufzuzeigen. Im Handumdrehen können wir heute auf mehr Terabytes an Informationen zur Vergangenheit zugreifen als jemals zuvor, und der Zugang ist dazu noch kinderleicht. Ohne sich vom Sofa zu erheben, kann jeder Mensch mit einer Internetverbindung im Inhalt der Kairoer Geniza stöbern oder die Ruinen von Pompei besuchen. Während sich aber die Datenströme vervielfachen und unser Zugang zu diesen Daten immer schneller und bequemer wird, scheint etwas anderes abzunehmen: unsere Fähigkeit, eine authentische Verbindung zur Vergangenheit zu erleben, unsere Welt als deren Nachfolgerin anzusehen, aktives Erinnern oder Gedenken zu praktizieren. In diesem Sinne schrieb der Philosoph

Hans Meyerhoff: »Frühere Generationen *wußten* über die Vergangenheit weit weniger als wir, *empfanden* aber womöglich ein viel stärkeres Gefühl von Identität und Kontinuität.«¹⁹ Aus diesem Grund wurde das vorliegende Buch durch zwei Fragen angeregt. Die erste lautet: Wie können wir zu diesem späten Zeitpunkt und auf dieser Seite des moralischen und existenziellen Bruchs, den Auschwitz darstellt, in einer Welt, die durch digitale Ablenkungen aller Art immer verwirrender wird, und in einer Zeit, in der die Kenntnis der Vergangenheit durch Informationen zur Vergangenheit ersetzt wurde – wie können wir trotz alledem die Präsenz der Vergangenheit in Erfahrung bringen, sie würdigen, ihrer gedenken, eine Verbindung mit ihr spüren oder einfach nur mit ihr *leben*?

Die zweite Frage hängt eng damit zusammen. Wie können wir in einer Welt, in der Werke der Kunst und Musik oft entweder marginalisiert oder auf einen Sockel erhoben werden, diese Werke an die Geschichte zurückgeben – nicht ihnen, sondern uns zuliebe –, auf dass sie unter anderem ein Prisma werden, durch das wir ›erinnern‹, was verloren ging; ein Tor zum Mitgefühl mit denen, die vor uns kamen; ein Mittel zum Freilegen, Wiederherstellen und ein Stück weit auch Einlösen alter Hoffnungen und Gebete, der Träume der Aufklärung, die allein dadurch, dass sie unter Trümmern verschüttet wurden, noch lange nicht wertlos sind? Mehr noch, als neue Erkenntnisse zu einer bestimmten Komposition oder einem bestimmten Geschichtsmoment zu liefern, hofft dieses Buch, die genannten Fragen zu vertiefen, sie von innen heraus zu beleben und die Antwortsuche eines einzelnen Zuhörers zu inszenieren, zu verkörpern.

Arnold Schönbergs *Survivor from Warsaw* war mit das erste bedeutende Werk, das der versuchten Auslöschung des europäischen Judentums ein Denkmal setzen wollte. 1947 in Los Angeles komponiert, ging es nicht nur einer breiten öffentlichen Wahrnehmung dessen voraus, was wir heute als ›Holocaust‹ oder ›Shoah‹ bezeich-

nen, sondern auch jeder etablierten Konvention, wie ein derartiges Ereignis in der Kunst darzustellen sei. Mit einer besonders kühnen Stellungnahme spricht Schönberg dieses Problem direkt an, indem er innerhalb seines Mahnmals einen Akt der Rückbesinnung inszeniert. In seinem Werk gibt es einen Erzähler, den »Überlebenden« des Titels, der zugibt, sich nicht an alles zu erinnern, und dennoch unverblümt eine für die damalige Zeit schockierende Szenerie aus einem Konzentrationslager schildert: Die Lagerinsassen werden mit einem Trompetensignal geweckt; ein deutscher Offizier befiehlt ihnen, sich zu versammeln, schlägt sie brutal und fordert sie auf, ihre Reihen für die Gaskammer durchzuzählen. Die scharfkantigen Worte des Erzählers durchbohren die Oberfläche des wogenden Orchesters, das sich an all das, was der Erzähler vergessen hat, zu erinnern scheint. Wir hören die Bruchstücke einer Trompetenfanfare, einen militärischen Trommelwirbel sowie Streicher, die kraftvoll einsetzen und sich dann desorientiert verlieren. Das Durchzählen der Häftlinge baut sich zu einem wilden Durcheinander auf, bis das Stück plötzlich über die gesprochene Erzählung hinausgreift und seinen mythischen Mantel des Gesangs einfordert: Ein Männerchor tritt auf und singt trotzig das zentrale Gebet des Judentums, das *Shma Jisrael*: »Höre, Israel! Der Herr ist unser Gott, der Herr allein.«²⁰ Dieses Gebet wird traditionell jeden Morgen und Abend gesprochen, diente gläubigen Juden aber auch immer wieder für ihre letzten Worte vor dem Tod. Das Stück endet mit einem gewaltigen Orchester-Schlag, der das Schicksal der Häftlinge zwar dunkel andeutet, aber letztendlich im Ungewissen lässt.

Adorno hielt *A Survivor from Warsaw* für das große Beispiel einer Nachkriegs-Gedenkkomposition – ein Werk, das mit Picassos *Guernica* verwandt ist –, weil es die Barbarei des Holocaust direkt in den Rahmen des Kunstwerks selbst fasste.²¹ Seiner Ansicht nach war es genau die Einbindung von Schrecken und Leid – und die Ablehnung eines falschen Trosts –, die dieses Kunstwerk so »wahr« und vor Publikum von Anfang an so ungemein brutal machte.

Nachdem Schönbergs oftmals dornige Musik jahrelang nur Ablehnung oder richtiggehende Verachtung hervorgerufen hatte, ergaben die schrillen Dissonanzen seines hochmodernen Stils mit *A Survivor of Warsaw* auch für ein breiteres Publikum Sinn. Zudem war plötzlich nicht nur *dieses* Werk verständlich, man konnte neue Tropen der Bedeutung auch rückwirkend auf sein gesamtes bisheriges Schaffen übertragen. Wie jetzt behauptet wurde, waren die musikalischen Dissonanzen, die man zuvor als Lärm abgetan hatte, schon seit jeher eine Art Röntgenstrahlen gewesen, welche die tiefgreifende gesellschaftliche Dissonanz unter der Oberfläche bloßlegten, die gewaltsamen Impulse, die in der modernen Gesellschaft latent vorhanden waren. Der Holocaust hatte diese mörderischen Widersprüche für alle sichtbar gemacht, weshalb, wie Adorno es zuspitzte, Schönbergs Musik jetzt endlich auf die Welt traf, die sie schon immer vorhergesagt hatte.²² In eine ähnliche Richtung ging Luigi Nono, als er Schönbergs Werk »das ästhetische musikalische Manifest unserer Epoche« nannte.²³ Der Dirigent Robert Craft bezeichnete seinen Schluss als »einen der bewegendsten Momente in der Musik des 20. Jahrhunderts«,²⁴

Es überrascht allerdings nicht, dass *A Survivor from Warsaw* über die Jahre auch der Blitzableiter für Kontroversen war. Nach der anfänglichen Kritik, der schockierende Charakter des Werks sei einem Publikum direkt nach dem Krieg nicht zumutbar, bezeichnete man später die Musik als kitschig und leugnete den künstlerischen Wert insgesamt.²⁵ Aber unabhängig davon, wie *A Survivor from Warsaw* als Kunstwerk einzustufen ist, stellt die Komposition ein bedeutendes Werk des Gedenkens dar, ein zutiefst persönliches Mahnmal in Tönen. Die Geschichte seiner Entstehung erhellt Schönbergs eigenes enigmatisches Wesen und verbindet dabei Europa und Amerika, das Judentum und die deutsche Kultur, den frühen Idealismus in der Gründungsvision der Moderne und die Dunkelheit von Schönbergs Exil in den Kriegsjahren. Und die Geschichte der Weltaufführung, die 1948 in einer Universitätssporthalle in Albuquer-

que, New Mexico, mit einem Chor aus Cowboys stattfand – eine der seltsamsten Premieren der Musikgeschichte –, wirft ein faszinierendes Licht auf die Geschichte des Holocaust-Gedenkens in den Vereinigten Staaten und weit darüber hinaus. Bevor in den USA auch nur ein einziges Holocaust-Denkmal aus Stein errichtet war, wurde Schönbergs Musik zum *Klang* des öffentlichen Gedenkens. Wie nahmen die ersten Hörer das Werk auf? Wie veränderte sich seine Bedeutung im Lauf der Zeit? Tatsächlich warf es neue moralische Fragen auf: War es möglich, die Opfer ins Zentrum eines Gedenk-Kunstwerks zu nehmen, ohne durch die Ästhetisierung ihres Todes in gewisser Weise ihr Andenken zu beschädigen? Sollte Völkermord wirklich der Gegenstand für abendliches Entertainment in der Carnegie Hall sein?

Bei der Erforschung dieser Fragen und der Suche nach den schwer fassbaren Wahrheiten, die diese Mahnmale aus Klang enthüllen, bewegt sich das vorliegende Buch über das hinaus, was die Komponisten, ganz eng gefasst, damit jeweils »sagen wollten«. Es beginnt bei der Prämisse, dass musikalische Werke im Lauf der Zeit Bedeutungsschichten ansammeln können, und schreitet von da sowohl durch ihre Aufführungshistorie, als auch durch die anderen Texte, Leben und Geschichten, auf die sie Licht werfen. Während dies also ein Buch über die *Musik der Erinnerung* ist, wird es zwangsläufig auch eines über die *Erinnerung der Musik* und das tiefergehende gesellschaftliche Gedächtnis der Kunst – ihre Fähigkeit, sich sowohl an die Katastrophen des Kriegs zu erinnern als auch an das optimistische Versprechen und den verheißungsvollen Schimmer früherer Epochen, oder an das, was Walter Benjamin mit rührender Einfachheit »den Funken der Hoffnung im Vergangenen« genannt hat.²⁶ In der Tat ist dieses Buch von dem inspiriert, was Benjamin für den wahren Zweck der Geschichte hielt: die Trümmer früherer Epochen zu durchwühlen, um diese verschütteten Scherben unverwirklichter Hoffnung zurückzugewinnen, wieder urbar zu machen und zu rehabilitieren. Seiner Meinung nach sind sie nicht mehr und

nicht weniger als die moralischen und geistigen Bausteine einer alternativen Zukunft.

Die Zeit des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust ist natürlich keine Terra incognita. Die Literatur zu diesen Ereignissen könnte ganze Bibliotheken füllen. Aber was bedeutet es, so viele Informationen zu besitzen, die stillschweigend in den Regalen stehen? Der Überlebende Jean Améry hat einmal bittere Kritik an der Tendenz seiner eigenen Zeit geübt, Bücher über die Schrecken der Shoah zu veröffentlichen, um diese Schrecken mit einem reinen Gewissen vergessen zu können, um diese schockierende und moralisch nicht anpassbare Vergangenheit »geschichtlich einfrieren« zu lassen.²⁷ Das vorliegende Buch behauptet jedoch, dass die Kunst der Musik eine einmalige und oft unterschätzte Fähigkeit besitzt, das geschichtlich Eingefrorene aufzutauen. Vielleicht hat diese Fähigkeit ihren Ursprung in der emotionalen Unmittelbarkeit von Klängen: Sie umgeben uns, durchdringen unseren Körper und vibrieren in unserem Inneren. Wenn wir einen Song anhören, schrieb der Kunstkritiker John Berger, »finden wir uns *innerhalb* der Botschaft«.²⁸ Aber das Potenzial der Musik, ein Medium des kulturellen Gedächtnisses zu sein, entströmt auch ihrem mysteriösen Vermögen, eine Brücke zwischen Intellekt und Emotion zu schlagen; ihrer Fähigkeit, die Jahrhunderte kurzzuschließen, indem »damals« und »jetzt« in ein und dasselbe Aufführungsjoch gespannt werden; und ihrer gespenstischen Art, tiefe, aber dennoch unübersetzbare Wahrheiten ausdrücken zu können, die jenseits des Bereichs der Sprache liegen. Thomas Mann bezeichnete diese letzte Eigenschaft als die »sprechende Unausgesprochenheit«, die allein die Musik besitzt.²⁹ Es ist die vornehmliche Absicht des vorliegenden Buches, nach den unausgesprochenen Botschaften dieser Musikwerke zu suchen und darüber nachzudenken, wie die Musik als solche diese Botschaften überbringt.

Dabei kann man sich natürlich fragen, ob die Bedeutung – das

Gedächtnis oder die Erinnerung – nun *in* der Musik ist oder uns selbst, den Hörern, innewohnt. Die nachfolgenden Seiten legen nahe, dass sie in der Beziehung zwischen beiden angesiedelt ist. Die Komponisten hatten bei der Erschaffung dieser Werke ihre jeweiligen Absichten. Aber selbst wenn wir diese in vollem Umfang kennen würden, könnten sie dennoch niemals die ganze Bandbreite an Bedeutungen umfassen, die die Musik heute hat. Sobald ein Werk in die Welt eintritt, wird es zu einer Art Palimpsest, dem jede Aufführung, jeder Musiker, jeder Zuhörer eine neue Textschicht hinzufügt – und damit eine neue Bedeutungsebene. Mit der Zeit werden große Musikwerke somit selbst zu riesigen Archiven des öffentlichen Gedächtnisses.

Wie jeder Historiker zugeben wird, kann ein und dasselbe Archiv dazu benutzt werden, ganz unterschiedliche Geschichten über die Vergangenheit zu erzählen. Genauso verhält es sich auch mit einem einzelnen Musikwerk. Meine Schilderungen ergeben daher in der Summe etwas, das in gewisser Weise ein äußerst persönliches Buch ist. Ich versuche nicht, für diese Musik unveränderliche oder gar universelle Bedeutungen abzuleiten oder festzulegen. Auch biete ich keine umfassende Geschichte der musikalischen Memorialisierung des Zweiten Weltkriegs oder eine großangelegte Untersuchung der musikalischen Reaktionen auf den Holocaust. Stattdessen beschwört dieses Buch die bemerkenswerten Leben von vier Komponisten herauf, die im Mainstream-Repertoire der klassischen Musik eine entscheidende Rolle spielen, und folgt ihrem jeweiligen Pfad durch die Dunkelheit im Herzen des 20. Jahrhunderts. Sind die vom Krieg heimgesuchten Mahnmale, die dabei entstanden, schon für sich allein betrachtet außergewöhnlich, sind sie es umso mehr wegen des beachtlichen Lichts, das sie immer noch von sich geben, denn dieses Licht leuchtet gleichzeitig nach hinten in die Vergangenheit, nach vorne in unsere heutige Zeit und außerdem noch seitwärts, um uns Momentaufnahmen der Welten zu zeigen, in die hinein die Musik geboren wurde. Das vorliegende Buch versucht

herauszufinden, wo dieses Licht hingefallen ist, um einige der Leben und Vermächtnisse, Verluste und Hoffnungsmomente, welche diese Werke illuminieren können, wiederzuerlangen, sich ihrer zu besinnen und sie zurückzugewinnen.

Diese Aufgaben wurden mit den Ohren eines Musikkritikers und den Werkzeugen eines Historikers angegangen. Zudem bin ich an viele der Orte gereist, die für die Geschichte und die hier beschriebene Musik wichtig sind. Dazu gehören der Schauplatz des Babyn-Jar-Massakers bei Kiew, die Ruine der Kathedrale von Coventry, Strauss' stattliches Landhaus im südlichen Bayern und der zerfurchte, verwitterte Stumpf der Goethe-Eiche in Buchenwald. Mag die Musik auch nicht mehr an diesen Orten sein, sind diese Orte dennoch für immer in der Musik. Um die Schichten der Vergangenheit freizulegen, braucht man mit den Worten der Kulturtheoretikerin und Künstlerin Svetlana Boym »eine duale Archäologie der Erinnerung und des Ortes«.³⁰

Die Ausgrabungsarbeit dieses Buches wird auch auf Akte der literarischen Zeugenschaft zurückgreifen, auf das Vermächtnis von Autoren, deren eigenes Leben durch die mörderischen Gegensätze der Welt, die sie zu beschreiben suchten, zerrissen und manchmal sogar beendet wurde. Theodor W. Adorno musste ins Exil gehen. Der Kulturkritiker Walter Benjamin nahm sich bei seinem Versuch, aus dem von Nazis besetzten Europa zu fliehen, das Leben. Das gleiche tat der Schriftsteller Stefan Zweig, als er in Brasilien im Exil war. Die russische Dichterin Anna Achmatowa musste Krieg und Revolution durchleben. Der Schriftsteller Wassili Grossman starb, ohne dass sein krönendes Meisterwerk veröffentlicht worden wäre, das sich im, wie er es nannte, dauerhaften ›Arrest‹ des KGB befand. Der Soziologe Maurice Halbwachs, der die Idee vom kollektiven Gedächtnis entwickelte, kam in Buchenwald um.

Ein späterer deutscher Autor, dessen Werke mich besonders inspiriert haben, ist W. G. Sebald (1944–2001). Mit seinen Romanen *Austerlitz*, *Die Ausgewanderten* und *Die Ringe des Saturn* profilierte

sich Sebald als *der* deutsche Nachkriegsdichter der Erinnerung, der meisterlich vormachte, wie Landschaft, Kunst und Architektur als Zugang zur Vergangenheit dienen können. Holocaust, Exil, Kolonialismus und die Geschichte der menschengemachten Zerstörung sind allgegenwärtige Themen in seinem Werk, aber die Erinnerung an sie ist durch Sebalds elliptische Prosa gefiltert wie durch mehrere Lagen Baumwollstoff, weshalb das einstmals blendende Licht dieser Katastrophen nur noch als schwaches Leuchten wahrgenommen wird. Und auch wenn Sebald nur selten über Musik schrieb, hat sein Umgang mit den ständig weiter verschwindenden Überbleibseln der Vergangenheit, den Spuren früherer Verluste, eine große Ähnlichkeit mit dem geisterhaften Spiel der Musik, mal an- und dann wieder abwesend zu sein, sowie ihren flüchtigen Momenten des Kontakts mit den wortlosen Wahrheiten einer anderen Zeit.

Wie jeder, der Sebalds Werk kennt, feststellen wird, wurde ich auch durch seine Angewohnheit inspiriert, Abbildungen ohne eine entsprechende Bildunterschrift in den Textkörper zu setzen. In seinen Büchern vertiefen und flektieren diese Bilder auf poetische Weise den melancholischen Zauber, den seine Prosa wirkt. Im vorliegenden Buch dienen sie einem viel bescheideneren Zweck, nämlich als eine Art Kontrapunkt der visuellen Erinnerung, der aber, wie ich hoffe, trotzdem von seiner indirekten Warte aus zum Leseerlebnis beitragen wird. Wenn wir zurück in die Vergangenheit blicken, schrieb Sebald, dann »ist es immer ein Hinsehen und Wegschauen zugleich«.³¹

Dies hier ist nicht der gängige Weg, sich solchen Themen zu nähern. Normalerweise schreibt man Geschichte, ohne groß auf die Musik zu achten, und Musik wird meist so gehört, als sei sie außerhalb der Geschichte ansässig. Das vorliegende Buch stellt aber die Frage, was passieren würde, wenn wir beides durch das Prisma des jeweils anderen betrachteten – wenn also Klänge mit Geschichten verflochten wären und wir die Vergangenheit mit den Ohren der Musik hören würden.³²

Ich habe diesen Ansatz nicht gewählt, um »ein paar Lücken zu füllen«, sondern um idealerweise die Möglichkeiten zu beleuchten und zu aktivieren, die sich auftun, wenn wir versuchen, Musik *als* kulturelles Gedächtnis zu hören. Und weil diese Ziele zutiefst fruchtbar sind – weil sie sich darauf beziehen, wie wir heute leben und wie wir Kunst im Hier und Jetzt wahrnehmen –, halte ich das vorliegende Buch auch nicht in erster Linie für ein Werk der Elegie. Stattdessen wird es neben vielem anderen ein Experiment der gegenseitigen Verzauberung von Musik und Geschichte. Das Experiment wird dann geglückt sein, wenn beide durch die Anwesenheit der jeweils anderen reichhaltiger und strahlender werden.

Es ist dies ein Experiment, das zu einem besonderen kulturellen und historischen Moment stattfindet. Über fünfundsiebzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ist die letzte Generation, die diese Ära noch direkt erlebt hat und ihre eigenen Geschichten erzählen kann, rapide am Verschwinden. Bald wird unser Kontakt mit den Kunstwerken, die ihre Zeit überlebt haben, eine der wenigen Möglichkeiten sein, dieser immer weiter entfernten Vergangenheit zu begegnen, mit ihren Hinterlassenschaften zu ringen, neue Formen des Zusammenlebens *mit* ihren Gespenstern zu entdecken.³³ Es bietet sich also an, diese Musikwerke als wesentliche Aufbewahrungsorte des kulturellen Gedächtnisses zu betrachten, als Objekte, in denen die lebendige Vergangenheit immer noch ansässig ist. Sie werden mit den Worten des französischen Historikers Pierre Nora »wie jene Muscheln am Strand, wenn das Meer des lebendigen Gedächtnisses sich zurückzieht«.³⁴

Letztendlich hoffe ich, dass die vorliegende Sammlung von Muscheln, Klängen und Geschichten neue Möglichkeiten aufzeigt, die Vergangenheit kennenzulernen, neue Möglichkeiten, die Geschichte zu *hören*. Dies ist für den Zuhörer aber kein passiver Vorgang, oder wie der Komponist Paul Hindemith einmal schrieb: »Musik [...] bleibt ein bedeutungsloses Geräusch, wenn sie nicht

einen aufnehmenden Geist berührt.«³⁵ In diesem Sinne ist das vorliegende Buch auch implizit ein Argument für das, was ich ›*Deep Listening*‹ nenne – ein Zuhören im Wissen, dass die Musik ein Echo der Zeit darstellt. *Deep Listening* ist für das Gedächtnis der Musik, was eine Aufführung für eine Partitur ist: Ohne einen Musiker, der die Noten spielt, ist sie nichts als eine Ansammlung von Linien und Punkten, die stumm auf einem Blatt Papier stehen. Auf vergleichbare Weise gibt es ohne *Deep Listening* in der Geschichte der Musik auch kein Gedächtnis. Stattdessen haben wir die abgelösten Klänge einer Schubert-Sinfonie, die in einen leeren Raum strömen. Wir haben ›Klassik zum Entspannen‹. Ohne *Deep Listening* flüstern die Stimmen der Vergangenheit ins Nichts.

Die Musik hat ihre eigene Art und Weise, diese Stimmen sprechen zu lassen, und was ist die Erinnerung, wenn nicht die hervorgerufene, dargestellte Präsenz des Vergangenen? Zentral ist für dieses Buch aber auch die Überzeugung, dass sich der Blick der Erinnerung nicht ausschließlich nach hinten richten darf. Das, woran wir uns erinnern wollen, ist gleichzeitig das, was wir bewahren, und auf das Bewahrte können wir aufbauen. Der deutsche Philosoph Friedrich Schlegel formulierte einmal den berühmten Satz: »Der Historiker ist ein rückwärts gekehrter Prophet.«³⁶ Demgemäß wäre der Memorialist ein Historiker, der Richtung Zukunft schaut.

Bei diesen Reisen an der Schnittstelle von Klang und Gedächtnis darf aber nicht übersehen werden, dass der Zweite Weltkrieg und der Holocaust zwar untrennbar miteinander verbunden, aber dennoch zwei vollkommen verschiedene Ereignisse waren. Bei allen zeitlichen und räumlichen Überschneidungen war Ersterer ein weltweiter geopolitischer Konflikt, Zweiterer jedoch eine moralische, ideologische und existenzielle Katastrophe, die sich vornehmlich auf dem europäischen Kontinent abspielte. Obschon der Krieg in aller Brutalität mit den modernsten Technologien und einer neuartigen, grausamen Missachtung des Unterschieds zwischen Soldaten und Zivilisten geführt wurde, war er im Grunde dennoch ein

Kampf, den die Länder in der Tradition früherer Kriege um Macht und Gebiete führten. Der Holocaust bestand hingegen darin, dass bestimmte Gruppen von Menschen als minderwertig gebrandmarkt wurden, um sie daraufhin systematisch auszurotten – nicht als Mittel zum Zweck, sondern als Zweck selbst. Er stellte einen Bruch dar, wie der Philosoph Jürgen Habermas feststellte, aber nicht nur in der Geschichte, sondern auch in »einer tiefen Schicht der Solidarität zwischen allem, was Menschantlitz trägt«.³⁷ Die Musik der Erinnerung spiegelt diese Überschneidungen und Unterschiede ebenfalls wider.

In den Nachkriegsjahrzehnten erzählte jedes Land die Geschichte dieser katastrophalen Zeiten unterschiedlich und formte dabei die Vision des nationalen Gedächtnisses so, dass sie zu den aktuellen Bedürfnissen des jeweiligen Landes passte. Die Sowjetunion prahlte etwa mit ihrem militärischen Sieg über den Faschismus und dem kollektiven Opfer des gesamten Sowjetstaates. Diese Erzählweise ließ jedoch keinen Platz für eine Anerkennung der gezielten Verfolgung und Vernichtung der Juden im Land. Tatsächlich versuchte der Staat, während er die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg hochhielt, die Erinnerung an den Holocaust auszulöschen – nicht nur an kleinere oder nebensächliche Ereignisse, sondern insgesamt. Das berühmt-berüchtigtste Nazi-Massaker auf sowjetischem Boden fand in Babi Jar statt, einer Schlucht am Rande von Kiew, wo im September 1941 an zwei Tagen mehr als dreiunddreißigtausend Juden versammelt und ermordet wurden.³⁸ Nach dem Krieg arbeitete das Sowjetregime mit brutaler Entschlossenheit daran, jede Erinnerung an das Massaker zu unterdrücken. Dmitri Schostakowitschs ›Babi Jar‹-Sinfonie, die 1962 uraufgeführt wurde, war eine erschütternde Reaktion auf diese Politik des erzwungenen Gedächtnisverlusts. Sie ließ auch die extrem verunstaltende Wirkung einer Gesellschaft erkennen, die eine Tragödie würdigte, während sie eine andere auslöschte.

In Großbritannien war es der *Erste* Weltkrieg, der das große na-

tionale Trauma darstellte und die kulturelle Vorstellungskraft bis weit in die 1960er Jahre hinein heimsuchte. Die Erinnerung an den ›Great War‹, wie er genannt wurde, überschattete weitgehend das ehrende Gedenken an den Zweiten Weltkrieg. Wenn man sich aber daran erinnerte, stand weniger der Holocaust im Zentrum, als vielmehr der britische Widerstand und Stoizismus im berühmten ›Blitz‹, den ab September 1940 erfolgten Bombardierungen englischer Städte durch die Deutschen. In der öffentlichen Wahrnehmung war davon in erster Linie London betroffen. Weit weniger in Erinnerung ist jedoch das Flächenbombardement der Stadt Coventry, die in einer Operation mit dem Decknamen ›Mondscheinsonate‹ (nach Beethovens berühmtem Klavierwerk) in der Nacht des 14. November 1940 von deutschen Bombern verwüstet wurde. Auch die gotische Kathedrale aus dem 14. Jahrhundert bestand am nächsten Morgen nur noch aus qualmenden Ruinen. 1962 kamen die Bauarbeiten an einer neuen Kathedrale zum Abschluss, die so klug konzipiert war, dass sie die erhaltene Ruine ihrer Vorgängerin miteinbezog. Benjamin Britten, der am meisten geachtete Komponist des Landes, erhielt den Auftrag, für die Einweihung der neuen Kirche ein großes Werk zu komponieren. Er erfüllte ihn mit seinem *War Requiem*, das zweierlei war: eine qualvolle Hommage an das britische Kriegserlebnis und zugleich die Bitte eines Pazifisten um eine Zukunft ohne Krieg. Aber die bewegend universalistische Botschaft des Werks verbirgt ebenso viel wie sie preisgibt.

Ein Zuhörer, der bis in die Tiefen von Britten's Musik vordrang, war Schostakowitsch. Während Strauss und Schönberg durch ihre Schöpfung der modernen deutschen Kultur verbunden waren, gab es auch zwischen Britten und Schostakowitsch enge biografische und künstlerische Verknüpfungen. Beide hielten sich selbst für Außenseiter, während sie im Epizentrum ihrer jeweiligen nationalen Musikkultur einflussreiche Positionen innehatten. In den 1960er Jahren, dem Jahrzehnt, in dem beide Männer ihre großen musikalischen Mahnmale schufen, schrieb Schostakowitsch anrührend frei-

mütige Briefe an Britten, Meldungen durch den eisernen Vorhang hindurch, die ihre benachbarte Einsamkeit zusammenzuschweißen schienen. Erinnerung wird in den Händen dieser beider Künstler von innen heraus illuminiert.

Weitgehend als Reaktion auf das *War Requiem* schuf Schostakowitsch seine vierzehnte Sinfonie, die er ausdrücklich Britten widmete. Diese aufregend schöne Sinfonie der Lieder nach Gedichten von Rilke, Lorca, Apollinaire und anderen stützt Krieg und zwischenmenschlichen Konflikt auf das Wesentliche zurück – die Intimität des Lebens und Sterbens – und setzt diese Wahrheiten gegen die Unsterblichkeit der Kunst. Sie bildet die letzte der Reisen, die das vorliegende Buch durch die Klänge und das Schweigen der Erinnerung unternimmt.

In seiner Arbeit zu Holocaust-Mahnmalen bietet der Sprachwissenschaftler und Judaist James Young einen verblüffenden Bericht über die Entstehung eines *unsichtbaren* Denkmals.³⁹ Es wurde von dem in Deutschland geborenen Konzeptkünstler Jochen Gerz entworfen und ab 1991 in Saarbrücken realisiert. Der ausgewählte Ort war ein großer, gepflasterter Platz vor einem Verwaltungsgebäude, in dem sich während des ›Dritten Reichs‹ das örtliche Gestapo-Hauptquartier befand. Für sein verwegenes Projekt organisierte Gerz eine Gruppe von Studenten, mit denen er nachts wiederholt diesen Platz aufsuchte, heimlich Pflastersteine entfernte und sie vorübergehend durch andere ersetzte. In die ausgehobenen Pflastersteine wurden

die Namen und Standorte von mehr als zweitausend jüdischen Friedhöfen graviert, die während der Nazi-Herrschaft zerstört oder aufgegeben worden waren. Daraufhin wurden die Steine genauso heimlich wieder an ihrem ursprünglichen Ort eingesetzt.

Und genau hier macht das Mahnmal von Gerz seinen konzeptionellen Sprung: Beim heimlichen Einsetzen der Steine wurde die beschriftete Seite nach unten gedreht, was die eingravierten Angaben unsichtbar werden ließ. Als die Stadtbewohner dann nach und nach von dieser Geheimaktion erfuhren, kamen sie scharenweise auf den Platz, wo sie empört nach Schäden am städtischen Eigentum suchten – und nur sich selbst fanden. »Hier entstand ein inneres Mahnmal«, schreibt Young. »Als die einzigen aufrecht stehenden Figuren auf dem Platz wurden die Besucher *selbst* zu dem Mahnmal, nach dem sie suchten.«⁴⁰

Wenn wir uns von Gerz' Umgang mit öffentlichen Orten der Erinnerung inspirieren lassen, können wir uns vielleicht auch die Musikvergangenheit als großen Platz aus Pflastersteinen vorstellen. Auf den folgenden Seiten werden wir eine Reihe von Steinen freiklopfen, sie ihrer Eigenart entsprechend untersuchen und auch neu beschriften, um sie dann wieder an ihrem ursprünglichen Platz einzusetzen. Die klingenden Oberflächen der Musik bleiben dabei unverändert, aber ich hege dennoch die Hoffnung, dass wir sie mit dem Wissen um das, was unter ihnen liegt, jetzt anders hören – sowohl die Werke selbst als auch die flüchtigen Momente aus dem Gedächtnis einer Kultur, die zwischen den einzelnen Noten mit-schwingen.