

"MUSIK IM EXIL" EIN SYMPOSIUM IN EISENACH

Um einen Gesamteindruck an die Spitze zu stellen: Es zeigte sich, daß das Thema "Exil" hohe Aktualität besitzt - für die Kunstgeschichtsschreibung, für die alltägliche Praxis des kulturellen Lebens, für die antifaschistische Besinnung der Deutschen, für die Normalisierung der Beziehungen zu den Juden, neuerlich auch zu Ausländern unterschiedlicher Herkunft. Denn es hat zu tun nicht nur mit Vertreibung, sondern auch mit Verdrängung, Bevormundung, Chauvinismus und Machtstrategien. Es wurde auch sehr deutlich, daß eine Gesellschaft, die ihre Denker und Künstler ins Exil treibt, in Provinzialität verfällt. Ein Resümee der Tagung könnte in zweierlei Hinsicht gefaßt werden. Zum einen: Der Begriff des "Exils", der auch der Gefahr der Übersteigerung in eine metaphysisch-weihevollste Abstraktion unterliegt, muß *theoretisch* eingebettet werden in eine größere Dimension, die das Verhältnis des Herrschenden und des Marginalen, des Kanons und des Subversiven, der Avantgarde und der Tradition, der Omnipräsenz des Unrechts und des dagegen gerichteten Widerstands umfaßt. Neben diesen Differenzen wären auch die Überschneidung der Diskurse zu ermitteln, die Eigenautorität des jeweils anderen, Momente der Re-Integration und der De-Marginalisierung. Die wissenschaftliche Beschreibung des Phänomens "Exil" nähert sich damit in einigen wesentlichen Aspekten der international vor allem in den letzten Jahren schon enorm entfalteteten Theoriebildung zum Phänomen "Postkolonialismus", für die stellvertretend nur Namen wie Edward W. Said (dessen außerordentlich stimulierendes Buch "Kultur und Imperialismus" unlängst im Fischer-Verlag erschienen ist), Gayatri Spivack, Nelli Richard oder Homi Babha genannt seien. Die andere, in Eisenach im Blickpunkt befindliche, Erkenntnis beharrte auf dem Gegenpol des theoretisch Verallgemeinernden, nämlich auf der Forderung nach der konkreten *empirischen und faktologischen* Erforschung und Beschreibung des subjektiven Falls des Emigranten oder Exilanten. Obwohl methodologisch unterschiedlich, schließen sich beide Beschreibungsarten nicht aus. Vielmehr sind auf diesem Feld wie anderswo Abstraktion und Empirie letztlich aufeinander angewiesen.

Zumindest soweit ich es übersehe, wartet das Exil-Problem in den ideologischen und theoretischen Dimensionen noch weitgehend auf seine Bearbeitung, während in der deskriptiven und faktologischen Aufarbeitung bereits stattliche, wenn auch im Breitenbewußtsein vielleicht zu wenig beachtete, Leistungen erbracht wurden. An dieser Stelle muß auf das Wirken von Mitorganisatorin Edita Koch hingewiesen werden. Sie gibt die auf inzwischen 14 Jahrgänge angewachsene Zeitschrift *EXIL* in Frankfurt am Main heraus (erhältlich über den Buchhandel oder Postfach 170234 in 60076 Frankfurt). Ihre Redaktionspolitik richtet sich in erster Linie auf Forschungsbeiträge zu weniger bekannten und unbekannteren Schriftstellern, Komponisten, Künstlern, Regisseuren und Wissenschaftlern, die zwischen 1933 und 1945 vor dem Nationalsozialismus emigrieren mußten. Informativ unverzichtbar sind in den Einzelheften die "Chronik", die an entsprechenden Kalendertagen aktuelle Ereignisse und Personalien im Zusammenhang mit dem Exil-Thema registriert, und die "Hinweise", die Neuerscheinungen auf dem Buchmarkt bibliographieren. Zu erwähnen ist auch das internationale Jahrbuch "Exilforschung", herausgegeben von Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermund und Lutz Winckler, dessen 12. Band "Aspekte der künstlerischen Inneren Emigration 1933 - 1945" die Münchener edition text + kritik 1994 publizierte; ebenso die im Wiener Verlag für Gesellschaftskritik erscheinende Reihe "Antifaschistische Literatur und Exilliteratur - Studien und Texte", deren jüngster und 13. Band, "Orpheus im Exil" von Walter Pass, Gerhard Scheit und Wilhelm Svoboda, sich mit den zwischen 1938 und 1945 ins Exil getriebenen österreichischen Musikern beschäftigt.

In der DDR hatte die Exilkunstforschung im Rahmen der antifaschistischen Abrechnung mit der jüngeren deutschen Vergangenheit einen durchaus respektablen Platz. Die sieben dickleibigen Reclam-Bände zur "Literatur im Exil" stellten eine Pionierleistung dar. Einer der Autoren, Jürgen Schebera, trat in Eisenach als Vortragender auf. Er hatte schon Ende der siebziger Jahre mit Arbeiten zu Hanns Eisler Aufmerksamkeit erregt und schreibt jetzt an einer Dessau-Biographie. Seine Lektion beschäftigte sich mit Eisler, Kurt Weill und Paul Dessau als Exponenten des im Exilland USA vor allem über die jüdischen Verbindungen integrierten, des in der neuen Wahlheimat arrivierten und des in der Fremde isolierten Komponisten. Eigentlich widerlegte er in Person die inzwischen allzu bekannten pauschal-abwertenden Allgemeinplätze aus der Sichtweise der Bundesrepublik I (wie Hermann Glaser sie in seinem Vortrag über inneres Exil und das Radio im Dritten Reich nannte), die alles, was in der DDR gemacht wurde, mit einem "ja, aber" versehen. Der Ost-Mensch schreckt auf, wenn er sogar aus dem Munde des progressiven, demokratischen Kulturwissenschaftlers Arno Lustiger, der sich der Geschichte der jüdischen Arbeiterklasse besonders verbunden fühlt, *en passant* vernehmen muß, daß es in der DDR durchaus Exilforschung gegeben habe, *aber* "eben alles ideologisiert" gewesen sei. Da zeigte sich wie in einem Brennspiegel der allgemeine Zustand, daß weder in ihren wissenschaftlichen

Erträgen noch in ihrer ideellen, politischen und moralischen Zielrichtung noch in ihren Grenzen Forschungsleistungen des Ostens unter den jetzigen Bedingungen die Chance haben, vorurteilsfrei und historisch gerecht bewertet zu werden. Scheberas Materialsammlungen wie auch sein Denkformat rühren überwiegend aus seinen früheren Bedingungen in einem Forschungsinstitut der DDR her. Es gibt da auch eine Tradition; aber im heutigen Gefüge erscheinen intellektuell hervorragende Leistungen quasi als neudeutsch, als jungfräuliches Geburtsresultat der Bundesrepublik II (noch einmal Hermann Glaser).

Ein bißchen möchte man beklagen, daß die Eisenacher Tagung nicht ausdrücklicher auf die deutschen und internationalen Vorleistungen zum Thema verwies. Bezeichnenderweise unter dem gleichen Titel "Musik im Exil" findet sich im letzten Heft von "EXIL" (Nr. 2/94) eine ausführliche Rezension von Gerhard Müller über neue Veröffentlichungen. Auch die 37. Berliner Festwochen im Jahre 1987 hatten den Schwerpunkt "Musik im Exil", der mit einem Katalogband *Verdrängte Musik: Berliner Komponisten im Exil* gewürdigt wurde. 1989 fand in Essen ein von dem Exil-Chilenen Juan Allende-Blin organisiertes Symposium statt, dessen Beiträge in dem Band *Musiktraditionen im Exil: Zurück aus dem Vergessen* (Köln 1993) dokumentiert sind. Ebenfalls in Essen fand 1992 ein musikwissenschaftlicher Kongreß über "Musik in der Emigration 1933-1945" statt, dessen Vorträge inzwischen in einem Proceedings-Band, herausgegeben von Horst Weber, nachlesbar sind (Stuttgart - Weimar 1994). Eine Folgeveranstaltung gab es 1994 an der Harvard-Universität in Cambridge, Massachusetts, unter dem Motto "The Musical Migration, Austria/Germany to the United States". Und noch einmal der Titel "Musik im Exil": Er steht über einem Band, Untertitel "Folgen des Nazismus für die internationale Musikultur", 1993 als Fischer-Taschenbuch ediert von Hanns-Werner Heister, Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen. Für die Herausgeber ist es "der erste umfangreiche Versuch, einen Überblick über das Gebiet *Musik im Exil* zu geben", wobei die Überzeugung formuliert wird, "daß eine Exilmusikforschung morgen so nötig sein wird, wie sie heute ist". Gleichsam in origineller Ergänzung zu diesem und dem von Allende-Blin edierten Buch bot auf der Wartburg der Sexualpsychologe, Kulturwissenschaftler, Publizist, Drehbuchautor, Bluestextedichter und Romancier Ernest Borneman, der 1933 nach England emigrierte, seine autobiographischen Erlebnisse dar. In London kam er in Berührung mit Arten des Exils, die sich von seinem beträchtlich unterschieden: Mit dem Emigrantentum schwarzer amerikanischer Jazzmusiker, die in England Arbeit suchten, aber nicht auftreten konnten, weil die heimische Musikergewerkschaft ihr Aufspielen zum Tanz (Jazz als Tanzveranstaltung war damals noch üblich) verboten hatte; und mit der vorübergehenden Bildungsemigration junger revolutionärer Studenten aus den Kolonialländern, mit denen Borneman eine Zeitlang in einer Wohngemeinschaft lebte, unter ihnen die späteren politischen Größen Kwame Nkrumah aus Ghana, Jomo Kenyatta aus Kenia und E. Williams aus Trinidad. Von der Austreibung des Jazz aus Hitlerdeutschland und seiner verdeckten Praktizierung wußte der Frankfurter Jazz-Saxophonist Emil Mangelsdorff in seinen Jugend-Erinnerungen lebendig zu berichten. In diesem Kontext ist übrigens die Ermittlung des DDR-Experten für Jazz in der Zeit des Faschismus, Wolfgang Muth, zu ergänzen, daß in *Thüringen*, wo die Nazis im Landtag bereits über eine Mehrheit verfügten, schon 1930 eine ministerielle Anordnung "Wider die Negerkultur, für deutsches Volkstum" erlassen wurde.

Ein Grundsatzvortrag über den Stand der Dinge hätte dem Eisenacher Unternehmen noch mehr Einbettung und Richtung gegeben, ungeachtet dessen, daß gerade die Vielschichtigkeit, die durch die originellen verbalen und musikalischen Präsentationen erreicht wurde, eine ernsthafte alternative Möglichkeit zu den akademisch stringenten, aber auch verengenden (und oft auch ermüdenden) "wissenschaftlichen" Tagungen erprobt wurde. Im freien Spiel der unterschiedlichen Diskurse lag etwas Zeitgemäß-Postmodernistisches. Es ging nicht um eine finite Botschaft, die ernst und mit aller Macht zu konstruieren war. Gerade aus der Eigenständigkeit des Unterschiedlichen erwuchs beachtliche Wirkung, die sich nicht zuletzt mit guter Unterhaltung paarte.

Das 248. Wartburgkonzert am 6. Mai erbrachte in musikalischer Aufführung einen verlebendigten exemplarischen Einblick in das unter Betracht stehende Feld. Als Teil der Tagung reihte es sich zugleich in die von Deutschland-Radio Berlin seit einiger Zeit unternommene Neu-Entdeckung der im Dritten Reich so genannten "entarteten Kunst" ein, über die der Hauptabteilungsleiter Musik des Senders, Gideon Rosengarten, zu Beginn informierte. Das von Andor Izsák vorbereitete, geleitete und konferierte Programm bot wiederum zwei unterschiedliche Ebenen von Exilkunst. Auf der einen Schiene spielte Erika Lux, Preisträgerin u. a. beim ARD-Wettbewerb in München und bei der Worldwide Piano Competition in Tokio sowie Professorin für Klavier an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover, Werke jüdischer Komponisten, die ins Exil gingen oder gehen mußten. Zu hören waren Stücke, die - bis auf Anton Rubinsteins (1829 -1894) Ohrwurm "Melodie" - in den Konzertsälen, in den Radio-Programmen und auf dem Notenmarkt so gut wie nicht vorkommen, jedoch, wie sich herausstellte, durchweg als kleine Edelsteine der Piano-Literatur gelten dürfen: der rhapsodische "Danze del Re

David", mit der Mario Castelnuovo-Tedesco (geb. 1895 in Florenz, 1939 aus Italien in die USA emigriert, gest. 1968 in Beverly Hills) traditionelle jüdische Musik in eigenständiger Verarbeitung in den Konzertsaal einführen wollte; reizvolle nach-impressionistische Genrestücke des vor dem Krieg erfolgreichen Ernst Toch (geb. 1887 in Wien, 1933 emigriert, gest. 1964 in Santa Monica), die mit der Nachkriegsvernachlässigung des Komponisten in der Versenkung verschwanden; ein Scherzo von Erich Wolfgang Korngold (geb. 1897 in Brünn, 1934 in die USA gegangen, gest. 1957 in Hollywood), der als Filmkomponist in Hollywood berühmt wurde. Dieses Scherzo, das der Neunjährige wohl nach dem Vorbild von Johannes Brahms komponierte, ist ein unglaublicher Geniestreich von der Reife eines Zwanzig- oder Dreißigjährigen, wie Erika Lux es gesprächsweise äußerte, der den Kinderkompositionen Mozarts auf seine modernere Art durchaus ebenbürtig ist. Doch während die Werke des einen ein- und in den Medien abgespielt werden, bleibt der andere, trotz einer gewissen Korngold-Renaissance in den letzten Jahren, aus dem Breitenbewußtsein ausgeschlossen.

Als Verbindung zur anderen Programmschiene, die jüdische synagogale Musik bot, erklang die "Hebräische Rhapsodie" op. 34 für Klavier von Louis Lewandowski, geboren 1821 in Wreschen in der preußischen Provinz Posen, gestorben 1894 in Berlin und auf dem Jüdischen Friedhof in Weißensee beigesetzt. Das wirkungsvolle Werk, das für die jüdische Musik Gleiches leistet und aus dem gleichen Zeitgeist stammt wie die Ungarischen Rhapsodien von Liszt, die Ungarischen Tänze von Brahms oder die Slawischen Tänze von Dvorák, ist im Unterschied zu diesen populären Kompositionen vergessen. Es steht damit exemplarisch für seinen Komponisten, der heute nicht einmal in den Nachschlagewerken des ersten Zugriffs vermerkt ist, z. B. nicht in *Knaurs Musiklexikon*, 1989er Ausgabe, im *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon*, 1990, oder in *Neues Großes Musiklexikon* im Weltbild Verlag, 1990. Im vielbändigen umfassenden Bärenreiter-Lexikon *Musik in Geschichte und Gegenwart* findet er Erwähnung unter "Jüdische Musik", aber ein Personaleintrag ist zu vermissen. Ein solcher findet sich hingegen in der fünfbändigen Komponistenzyklopädie *Propyläen Welt der Musik*. Ein exemplarischer Fall der Verdrängung eines beachtenswerten jüdischen Komponisten scheint vorzuliegen. Dabei gehörte er zu den bekannten Musikern seiner Zeit. Lewandowski war der erste jüdische Kompositionsschüler - bei Friedrich Rungenhagen und August Grell - an der Sektion für Musik der preußischen Akademie der Künste in Berlin. 1845 erhielt er das Amt des Chordirigenten der Jüdischen Gemeinde in Berlin. Zwanzig Jahre später erfolgte seine Ernennung zum "königlichen Musikdirektor", womit sein Status als erster Synagogenorganist und -dirigent der Musikgeschichte Bestätigung fand. Bis zu seinem Tode reformierte, bereicherte und führte er das jüdische Musikleben in Berlin und machte den Gottesdienst in der Neuen Synagoge in der Oranienburger Straße zum Vorbild für die Gemeinden in ganz Deutschland. Er schrieb Klavier- und Orgelmusik, Lieder und Kammermusikwerke, die verlegt wurden, und Sinfonien, Streichquartette und Kantaten, die verschollen sind. Andor Izsák, der sich aktiv um die Wiederentdeckung des Komponisten bemüht, hofft, in den Archiven irgendwo noch auf verborgene Quellen zu stoßen.

Der eigentliche Ruhm Lewandowskis gründete sich auf seine liturgischen Kompositionen. Er verarbeitete traditionelle jüdische Gebetsgesänge zu Chorwerken, die in ihrer musikalischen Sprache an die Klassik und die Romantik anknüpften, und schrieb eigenständige Kompositionen, unter denen die "18 liturgischen Psalmen" einen Höhepunkt darstellen. (Eine Neuherausgabe erfolgte 1994 bei Breitkopf & Härtel.) Anlässlich der Gedenkfeierlichkeiten zum 100. Todestag Lewandowskis im Februar 1994 in Hannover erklärte Izsák: "Aber warum bin ich überhaupt so von Lewandowski fasziniert? - Diesem jüdischen Musiker, der heute weitgehend in Vergessenheit geraten ist und der in der Synagoge als Musiker, nicht als Kantor wirkte und ein selbstbewußter preußischer Jude war? Lewandowski verkörpert für mich den emanzipierten jüdischen Menschen, wie ihn sich der Aufklärer Moses Mendelssohn und viele jüdische Literaten und Philosophen wünschten: ein Vertreter deutsch-jüdischer Kultur. Lewandowski wollte ein Ziel verwirklichen, er wollte die synagogale Musik in die allgemeine europäische Kultur integrieren. Die jüdische Identität, die sich in drei Jahrtausenden durch Religion und Nationalitätsbewußtsein gebildet hatte, sollte sich nach den deutschen Sitten in einer neuen aschkenasischen Liturgie ausdrücken." Im Wartburgkonzert konnten die Zuhörer an drei Beispielen einen Eindruck von der Kraft und der Schönheit seiner Chöre gewinnen. Es wurde auch erfahrbar, wie er eine Tradition der europäischen synagogalen Musik gleichsam zusammenfaßt. Zuvor nämlich erklangen eine Gesangs-Suite des legendären polnischen Kantors Jossele Rosenblatt, eine liturgische Musik des Pariser Kantors Samuel Naumbourg (1816 - 1880) und ein Chor des von 1825 bis 1881 an der Neuen Synagoge in Wien tätigen Kantors Salomon Sulzer (1804 - 1890). Letztgenannter, der in besseren Lexika verzeichnet ist, war als Reformator des jüdischen Synagogengesangs im Stil der Wiener Klassik und vor allem des befreundeten Franz Schubert der wichtigste Anreger Lewandowskis. Auffällig ist die stilistische Hybridisierung dieser Musik des 19. Jahrhunderts. Die Tonschöpfungen für die Synagoge und den jüdischen Jahres- und Festkreis mischten das Melodienrepertoire der überlieferten Tradition mit den musikalischen Ausdrucksmitteln der neueren mitteleuropäischen Konzertmusik. Ob-

wohl sie funktional zunächst an die jüdische Liturgie gebunden und damit eben nicht im Konzertleben verankert war, liegt hier, sofern man die jüdische Tradition nicht stigmatisieren will, ein ganz eigenständiger Teil des europäischen kulturellen Erbes vor. Es über das eher sporadische Wirken weniger Synagoralchöre hinaus zu pflegen, könnte ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Verständigung sein. Izsák hat eine bemerkenswerte Aktion begonnen, indem er seit dem vergangenen Jahr die Zusammenarbeit mit dem Chor des in einer katholischen Tradition stehenden Gymnasiums Carolinum in Osnabrück aufgenommen hat. Aber auch die weltliche Musik eines preußisch-jüdischen Komponisten wie Louis Lewandowski verdient Neubeachtung. Zumindest ein Eintrag in die einschlägigen Lexika wäre überfällig. Ein ermutigendes Zeichen ist auch die Institutionalisierung des Europäischen Zentrums für Jüdische Musik an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover. Unter seinem agilen Direktor Andor Izsák sammelt und vermittelt es die vielfach verborgenen und schwer zugänglichen Überlieferungen und Dokumente synagogaler Musikalien, veranstaltet Konzerte, bemüht sich um die Rettung und Erhaltung von Orgeln aus Synagogen und beabsichtigt, die Notendokumente der Synagogenmusik, die nur sehr schwer zugänglich sind, in Neuausgaben zu verbreiten. Eine wissenschaftliche Leistung von Rang ist die Herausgabe der Sammlung synagogaler Gesänge der süddeutschen und osteuropäischen Juden, die der schwäbische Kantor Isaak Lachmann vor rund 100 Jahren handschriftlich aufzeichnete.

Lewandowski schwebte ein Klang der Synagogenmusik vor, "in dem sich das jüdisch-europäische Volkslied manifestieren sollte" (Izsák). Eisenach machte es möglich, daß diese Verbindung am Reigen der Konzerte direkt nachzuvollziehen war, die anderenorts zum Beispiel auch bei Auftritten des Leipziger Synagoralchors zum Tragen kommt. Daniel Kempin aus Wiesbaden sang zur virtuos gespielten Gitarre jiddische Lieder, begleitet von dem wunderbar zu ihm passenden jungen russischen Geiger Dimitry Reznik. Im Vortrag hatte schon Arno Lustiger, Überlebender von Konzentrationslagern und nach dem Krieg Initiator des Aufbaus der jüdischen Gemeinde in Frankfurt, einen theoretischen Vorlauf geschaffen. Die Beschäftigung mit jüdischer Volksmusik und das Sammeln sephardischer Lieder zählt, neben Forschungen zum jüdischen Widerstand im II. Weltkrieg und zur Rolle der Juden im Spanischen Bürgerkrieg, zu seinen Schwerpunkten. Lustiger informierte über einen historischen Spezialfall der Musik im Exil, nämlich die Lieder der Juden, die am Ende des 15. Jahrhunderts von Ferdinand V. aus Spanien in alle Winde (auch nach Glückstadt und Altona) vertrieben wurden und sich eine eigene sogenannte sephardische Kultur schufen. Ihre systematische Erforschung und die Sammlung ihrer Dokumente steht noch weitgehend aus, auch wenn die Balladen und Liebeslieder, die zu den schönsten Volksliedern der Welt gehören, inzwischen zumindest in Teilen erschlossen wurden. Der andere Teil des Vortrags vermittelte einen differenzierten Einblick in die Gesangskultur der osteuropäischen Juden, deren ganzes Lebens vom Lied begleitet wurde. Lustiger blätterte den Reichtum an religiösen, nationalen und feiertäglichen Liedern auf, verwies auf die Vielfalt von Trauer-, Scherz-, Hochzeits-, Braut-, Kinder-, Rätsel-, Soldaten- und Handwerkerliedern und wandte sich mit besonderem Engagement den Kampfliedern der jüdischen Arbeiterbewegung, die zum Teil auch zum Allgemeingut des europäischen Proletariats wurden, sowie den Liedern des Widerstands und den KZ-Liedern zu. Diese Bandbreite wurde an einprägsamen Beispielen von Daniel Kempin praktisch abgedeckt. Einen Eindruck davon kann man auch von den zwei CD "mazl und shlamazl" und "mir lebn ey-bik!" gewinnen, die Kempin 1992 und 1994 produziert hat. Im Konzert wußte er durch seine charismatische Darbietung mitzuteilen, wie im jüdischen Lied Not und Tragik durch Humor bewältigt werden, wie im Weinen das Lachen durchbricht und im Lachen das Weinen. Unglaublich intensiv vermittelte er den Behauptungswillen, den Sarkasmus, den Hoffnungsglauben und die Aggressivität der Lieder der "zwangsweisen Heimatexilierung", wie er es nannte, der Lieder aus den Ghettos des 20. Jahrhunderts. Manche Texte bestechen durch markante poetische Verdichtung: "Es ackert der Henker mit seinem blutigen Schwert, / Ein großes Massengrab die ganze Erde..." Besonderes Anliegen ist Kempin die Bewahrung des Erbes des möglicherweise begabtesten jüdischen Liederdichters unseres Jahrhunderts, Mordechai Gebirtig, dessen Texte aus dem Nachlaß er kongenial vertont hat. Der 1877 geborene und als Tischler arbeitende Gebirtig schrieb anfangs für seine Frau und seine drei Töchter eigene Lieder, die schnell allgemeine Verbreitung fanden. Er erlebte die Repressionen im Krakauer Ghetto und wurde im Mai 1942 von deutschen Soldaten auf dem Marktplatz von Krakau erschossen. Sein letztes Liedgedicht hieß "S'is gut". Kempins Rettung von Gebirtig aus dem Exil des Vergessens ist eine richtungweisende Leistung.

In einem geistreich-unterhaltenden Abend am Ende der Tagung verbargen sich und enthüllten sich mehrere Dimensionen der unter Betracht stehenden Thematik. Plaudernd, singend und Klavier spielend führte Andor Izsák in einer improvisierten One-man-show, gespickt mit feiner jüdischer Selbstironie, vor, daß die Welt der Oper ziemlich identisch ist mit der Welt der Synagoge, daß die Grenzen verschwimmen zwischen der Arie und dem kantoralen Gesang. Das war Vergnügen pur. Eine der ernsthaften Seiten des Spaßes war sein Bekenntnis zur Sinnlichkeit als Moment der Kunst und des Le-

bens. Eine weitere demonstrierte er an Verdis Falstaff, der lachend die Tragik seines Lebens bewältigen kann und darin nicht unähnlich war der Haltung, die sich in den von Kempin interpretierten Ghetto-Liedern ausgedrückt hatte. Unversehens trat damit eine Quintessenz des jüdischen wie des menschlichen Behauptungswillens überhaupt zutage. Schon Shakespeare wußte davon und spannte neben die Tragik die Komik ins gleiche Geschirr.

Auf vertrackte Art eröffnete sich allmählich eine Tiefenstruktur in der vom Unterhalter spielerisch gewollten Identität von weltlicher und synagogaler Musik. Es war zu greifen, zu begreifen, daß die Kulturen ineinander verstrickt sind, daß sich die Diskurse überschneiden. Das bedeutet jedoch auch, daß die Bevormundungsstrategien, die in der Priorisierung einer etablierten und kanonisierten Hochkultur enthalten sind, zu Verengungen führen, zum gewollten oder unterbewußten Vergessen, zur ideologischen Legitimierung herrschender Machtstrukturen, im schlimmeren Falle zu Nationalismus und Fundamentalismus, im schlimmsten Falle zu kulturellen und menschlichen Scheiterhaufen. Solche Methoden der Verdrängung nannte Nelly Richard "Universalismus der Modernität", in dem ein "legitimiertes Zentrum existiert - eine geschlossene und erhöhte Position, von der aus Kontrolle ausgeübt und Hierarchien bestimmt werden" (Thomas Docherty, ed., *Postmodernism: A Reader*, Hemel Hempstead 1993, 463). Die Eisenacher Tagung "Musik im Exil" belegte, daß es an der Zeit ist, solchen Mechanismen der Macht und der Kultur, die in Europa fest eingeschliffen sind, wo immer es geht, zu begegnen. Gerade die Problematik des Exils, des äußeren und des inneren, der Exilierung, der Marginalisierung, der Vernichtung und der leichtsinnigen Bündnisverkündung läßt die Forderung nach kulturellen Fort-Schritten laut werden. Es gilt, das Feld für eine Überkreuzung differenter Kulturen zu bestellen, wo Hierarchisierungen relativiert werden und Dominanzen keine Rolle mehr spielen. Das Ideal wäre die Revision der herrschenden - mit den Worten des karibisch-englischen Schriftstellers Wilson Harris - "monolithischen" und "klastrophobischen" Selbstbezogenheit der okzidentalen Hochkultur. Die alten eurozentrischen Formen der Assimilation, Integrierung, Unterdrückung und Marginalisierung würden damit entmachtet, aber auch die neueren Gegen-Formen eines regionalen oder religiösen Essentialismus und Fundamentalismus kritisiert.

Wolfgang Wicht

Der Autor

Wolfgang Wicht, Jahrgang 1937, lehrte als Professor für englische Literaturgeschichte an der Universität Potsdam. Er lebt als Literaturwissenschaftler in Eisenach.

Das Symposium über "Musik im Exil" hat im Mai 1995 in der Hochschuldiaspora Eisenach stattgefunden. Veranstaltet wurde es vom Eisenacher Kulturkreis und seinem *spiritus rector*, dem Kulturamtsleiter Reinhard Lorenz, und seinen Vorstandsmitgliedern Edita Koch (Frankfurt am Main) und Andor Izák (Hannover).

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 28/29 1995, herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>