

VALENTINA SANDU-DEDIU (Bukarest/Rumänien)

Schönberg und seine Schüler im Bukarest des 20. Jahrhunderts: eine Orientierung

Von Anfang an sei gesagt, daß der Widerhall der Wiener Schule im Bukarest der Zwischenkriegszeit eher schwach war. Folglich bemühe ich mich in dieser Studie, einige Meilensteine des Konzertlebens und der rumänischen Komposition im 20. Jahrhundert zu streifen. Diese zeigen gleichwohl eine bestimmte Rezeptionsart der Schönbergischen Innovationen im rumänischen Raum.

Die rumänische Musikgeschichte besitzt zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts mehrfach ein konservatives Profil des Konzertlebens. Dies war nicht anders zu erwarten in einer Musikkultur, die die Vorbilder der westlichen Musik gerade einmal 100 Jahre zuvor übernommen hatte: die Synchronisierung mit den modernen Tendenzen sollte noch dauern. Nach der Schaffung des Orchesters des Ministeriums für Öffentliche Erziehung im Jahr 1906 war der Dirigent Dimitrie Dinicu bemüht, das Publikum durch zahlreiche ‚Uraufführungen‘ ins Rumänische Athenäum in Bukarest zu locken, doch waren die sogenannten Uraufführungen bloß Bukarester Erstaufführungen von berühmten Werken der Klassik und Romantik. Der Barock war hingegen so gut wie nicht vertreten, zeitgenössische Musik äußerst spärlich. Die aktuellsten Komponisten auf dem Programm waren Antonín Dvořák, Edvard Grieg, Richard Strauss, Claude Debussy, nicht aber Gustav Mahler, Aleksandr Skrjabin, Sergej Rachmaninov, Maurice Ravel, und erst recht nicht Arnold Schönberg oder seine Schüler.¹ Die Chronisten legen ihrerseits eine konservative Haltung an den Tag, indem sie etwa Stücke von Debussy, Mahler, Giacomo Puccini oder Richard Wagner als Skurrilitäten bezeichnen. Nach 1910 diversifiziert sich zwar das Repertoire, doch wird die Moderne hauptsächlich von rumänischer Musik vertreten.

Am 18. Dezember 1922 leitet George Georgescu im Athenäum die rumänische Erstaufführung von *Verklärte Nacht* (diese Komposition Schönbergs wird auch später von Zeit zu Zeit aufgeführt). Aus jenem Jahr haben wir eine einzige schriftliche Bekennung zur Aufnahmefähigkeit des Neuen in

¹Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești* [Chronik der rumänischen Musik], Bd. V, 1898–1920 (*Viața muzicală*), București [Bukarest]: Editura Muzicală 1983, S. 134–135.

der Musik der noch jungen Wiener Schule – und diese stammt von einem Komponisten: Alfred Alessandrescu schrieb, am Schönbergschen Stück bewundere er die „Zärtlichkeit und Grazilität“ der harmonischen Tönungen.² Die Position anderer Chronisten wird aus folgenden Kommentaren deutlich: Schönberg sei „komplett nebulös für Laienohren“, sein Stück von einem „eklatant wagnerianischen Erfindungsgeist geprägt, der allein in der Ausführung von Klangfarbe und Dynamik gelungen“ sei; das Publikum habe das Werk nicht allzu enthusiastisch aufgenommen, vielleicht aufgrund der Länge;³ obwohl die Musik eine „futuristische Inspiration“ und eine „ohrenbetäubende und unerhörte Harmonik oder Disharmonik“ zeige, sei die Orchestration bewundernswert.⁴ Ein weiterer Chronist nimmt sich sogar des Schönbergschen Stils an und informiert das rumänische Publikum im Konnex über andere Werke des Wiener Komponisten (1. Kammersymphonie, op. 9, und Konzert, op. 11 [sic!]⁵). Über *Verklärte Nacht* schreibt er folgendes:

[...] kein revolutionäres Werk. [...] Die Instrumentation Schönbergs ist tatsächlich von äußerster Gewandtheit. Der Komponist holt aus den Streichern das Maximum an Kolorit heraus. Meisterhaft ist auch die Durchführung der musikalischen Themen sowie ihre Transformation. Die Themen selbst sind allerdings nicht an sich interessant, was uns vermuten läßt, daß Schönberg trotz seiner Kunstfertigkeit der Nachwelt nicht überliefert wird. Es scheint, daß der Komponist sich

² Alfred Alessandrescu, „La semaine musicale. Aux concerts symphoniques, première audition de Schönberg“, in: *L'Indépendance roumaine*, 14.303, 24. Dezember 1922, S. 1–2, zit. nach Octavian Lazăr Cosma in: *Filarmonica din Bucureşti în reflectorul cronicii muzicale* [Die Bukarester Philharmonie im Scheinwerferlicht der Chroniken] 1921–1945, Bucureşti: Editura Muzicală 2003, S. 66.

³ E. L. Manu, „Concerte. Concertul simfonic al ‚Filarmonicii‘. Dirijor: George Georgescu“ [Konzertchronik. Das Konzert der Philharmoniker. Dirigent: George Georgescu], in: *Rampa* VII, 1545, 21. Dezember 1922, S. 3, zit. nach Cosma, *Filarmonica din Bucureşti* (wie Anm. 2), S. 54.

⁴ Fidelio, „Cronica muzicală. Palatul Ateneului. ‚Filarmonica‘. Concert simfonic dirijat de George Georgescu“ [Konzertchronik. Athenäum. Philharmonie. Symphoniekonzert dirigiert von George Georgescu], in: *Viitorul* XIV, 4436, 23. Dezember 1922, S. 2, zit. nach Cosma, *Filarmonica din Bucureşti* (wie Anm. 2), S. 66.

⁵ Es konnte nicht festgestellt werden, um welches Werk es sich hier handelt; vielleicht war es auch keines von Schönberg.

zumindest in diesem Werk mit jedem beliebigen melodischen Einfall zufrieden gibt – und es sind nicht gerade inspirierte Einfälle.⁶

Ab 1928 gibt es auch ein Rundfunkorchester in Bukarest, sein Konzertprogramm ist ebenfalls vorwiegend der Klassik und Romantik verschrieben; nach 1930 wird das Repertoire jedoch um zeitgenössische Werke eines Ottorino Respighi, Ermanno Wolf-Ferrari, Béla Bartók oder Jean Sibelius erweitert. *Verklärte Nacht* steht sogar in zwei aufeinanderfolgenden Saisons auf dem Programm (5. November 1931, 24. August 1933), wobei der Dirigent und Komponist Theodor Rogalski jedes Mal den rettenden Einfall hat, die Komposition Schönbergs zwischen berühmten Werken von Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven zu plazieren.⁷

Somit entsteht im Bukarester Konzerteleben eine Nische, in der die neue Musik zögerlich ihren Platz findet. Es ist dies die *Societatea pentru muzica nouă* [Gesellschaft für Neue Musik], die 1935 mit einem experimentellen Kammerkonzert im Bukarester Dalles-Saal debütiert. Doch erst in das Programm des dritten Konzertes mit „Neuer Musik“ an der Musikakademie von 1936 wird zum ersten Mal in Rumänien ein Fragment aus *Wozzeck* (Constantin Stroescu – Singstimme und Constantin Silvestri – Klavier) aufgenommen.⁸ Eine von mir aufgefundene kritische Bezugnahme auf dieses Konzert zeugt von derselben Unlust der rumänischen Chronisten in Bezug auf die Avantgarde wie in der bereits zitierten Stelle. Dieselbe Einstellung wird auch die Mehrheit der rumänischen Musikkritiker in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben:

Zum Großteil den extremistischen Richtlinien der zeitgenössischen Komposition verschrieben, beinhaltete das jüngste Konzert des ‚Vereins für Neue Musik‘ aber auch zwei besänftigende Musikstücke, eine Umsicht, die nicht fehl am Platz war, zumal auch Beispiele einer gemäßigten Moderne existieren. [Es geht um Kompositionen von Mihail Andricu und Arnold Bax sowie weiters von Marcel Mihalovici,

⁶Scarlat Cocorăscu, „Cronica muzicală. Concertele Filarmonicii“ [Musikchronik. Die Konzerte der Philharmoniker], in: *Adevărul* XXXV, 11.901, 21. Dezember 1922, S. 3, zit. nach Cosma, *Filarmonica din București* (wie Anm. 2), S. 66–67.

⁷Vgl. Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române* [Die Symphoniekonzerte des Rumänischen Rundfunkorchesters] (1928–1998), Societatea Română de Radiodifuziune, Editura Casa Radio (Verlagshaus des Rumänischen Rundfunks), București 1999.

⁸Vgl. Grigore Constantinescu, *Matei Socor*, București: Editura Muzicală 1983, S. 52.

die in der „mittleren Höhe des Wagnisses angesiedelt“ seien und somit „gute Beziehungen zur Musik aufbewahren“ würden; V. S.-D.]

Pierre Octave Ferroud, Alban Berg und allen voran Karol Rathaus sind mitten im Willkürlichen angesiedelt. Das rhythmische Leben, die vereinzelt Bruchstücke an Melodik, die sich aus Zufall ergeben, und die rettenden harmonischen Momente inmitten der heftigen Dissonanzen sind das Einzige, das uns noch erlaubt – insbesondere bei Rathaus –, von einer Ähnlichkeit mit dem zu sprechen, was wir gewöhnlich Musik nennen.⁹

Einer der wichtigsten Kritiker der Zwischenkriegszeit, der die rumänische Musik (insbesondere George Enescu), aber auch in Bukarest weniger geförderte Persönlichkeiten der Weltmusik (z. B. Richard Wagner) intensiv unterstützt hat, war Emanoil Ciomac. Jahrelang schrieb er die Konzertchroniken in der Zeitung *Curentul* und publizierte auch in vielen anderen Zeitschriften für Literatur und Kunst. Eine Erwähnung der Wiener Schule und ihrer Musik im rumänischen Konzertleben gibt es zwar nicht in seinen Chroniken, er nimmt aber Bezug auf internationale Veranstaltungen. 1937 nimmt er an der Biennale in Venedig teil und schreibt in einem rückblickenden Artikel über das Musikjahr 1937 folgendes:

Igor Markevich hat sich von den Extravaganzen der Moderne scheinbar abgekehrt, die Italiener sind im gemeinsamen Verdi-Kult verständlicher geworden, Milhaud hat erneut die klassische Einfachheit und Durchsichtigkeit gesucht, Schönberg hat wieder mit dem Unlogischen und der Inkohärenz seines atonalen Systems verwirrt. [...]

Die Wiener Schüler Schönbergs verzeichneten einen Triumph mit der Uraufführung der Oper *Lulu* in Zürich, mit einem Libretto nach dem Stück Wedekinds, das auch bei uns mit Frau M. Voiculescu als Protagonistin dargeboten wurde. Die europäische Kritik weiß den Instinkt und die Lebendigkeit Alban Bergs, des Schüler Schönbergs, mehr zu schätzen als das System und die Abstraktionen seines Meisters, die die moderne Musik revolutionierten und durcheinander brachten. Wir müßten uns näher mit den tatsächlichen Neuerungen befassen, die das dramatische Musikwerk Alban Bergs bringt. Es ist dies jedoch nicht der geeignete Rahmen.¹⁰

⁹Romeo Alexandrescu, *Spicuri critice din trecut* [Kritische Auszüge aus der Vergangenheit], Bucureşti: Editura Muzicală 1970, S. 148–149.

¹⁰Emanoil Ciomac, *Pagini de cronică muzicală* [Blätter der Musikchronik] 1915–1938, Bucureşti: Editura Muzicală 1967, S. 316 (ursprünglich ein Zeitungsartikel in: *Curentul*, 8. Jänner 1938).

Die rumänische Musikwissenschaft wird erst nach 1960 das Ignorieren der Wiener Schule überdenken (was auch aus den Titeln der Literaturverweise am Ende dieses Artikels ersichtlich ist). Mehrere Musikwissenschaftler befassen sich in ihren Studien entweder mit der historiographischen Präsentation Schönbergs, Alban Bergs und Anton Weberns, mit ästhetischen und stilistischen Bezugnahmen auf deren Werke in Büchern zur europäischen Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, oder setzen sich analytisch mit den Werken – meistens von Webern und Berg – auseinander. Es ist wohl kein Zufall, daß die Mehrheit der Analysen von Komponisten stammt, die mehr Interesse als die Musikwissenschaftler für die Musiksprache der Wiener zeigten.

* * *

Wie haben jedoch die *K o m p o n i s t e n* der Zwischenkriegszeit die aus Wien kommende neue Musik rezipiert?

Die rumänische Musik war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts überwiegend von der französischen Musik (durch rumänische Schüler der *Schola Cantorum* in Paris) und weniger von der deutschen bzw. österreichischen Musik beeinflusst. Der Grund dafür liegt in der traditionellen Bindung des osteuropäischen Landes (mit einer romanischen Sprache) an Frankreich. Die Einbindung in gesellschaftlich-politische und kulturelle Strömungen bewog die jungen Studierenden aus Rumänien, mit Vorliebe Paris als die beste Option für einen Studienaufenthalt anzusehen. Wenn Rumänen dennoch an Musikinstitutionen in Deutschland oder Österreich studieren, sind sie eher von Paul Hindemith und Richard Strauss verführt als von der Musik der Wiener Schule. Paradoxerweise treten Arnold Schönberg und seine Schüler nach 1950 ins Rampenlicht, als sie im kommunistischen Rumänien offiziell als ‚dekadente‘ Komponisten bezeichnet werden; fortan werden sie quasi heimlich und leidenschaftlich von den jungen Komponisten studiert, die in den 1950er Jahren debütieren.

Auf der Suche nach Komponisten, deren Studienaufenthalt in Österreich oder Deutschland ihr Interesse auf die Wiener Schule gelenkt haben könnte, stieß ich auf einige Namen, die im folgenden erwähnt sein sollen. Leon Klepper (1900–1983), der im rumänischen Musikmilieu heute fast in Vergessenheit geraten ist, studierte in Berlin bei Franz Schreker, in Paris bei Paul Dukas, in Wien bei Joseph Marx, und nahm gleichzeitig privaten

Kompositionsunterricht bei Schönberg (1925). Er ist eher als Kompositionslehrer in Erinnerung geblieben (zu seinen Schülern zählen Anatol Vieru und Radu Paladi) als durch seine Werke der 1960er und 1970er Jahre, die unter dem Einfluß der neuen Musik standen.¹¹ Zeno Vancea (1900–1990) trat während seines Studiums in Wien bei Ernst Kanitz (1921–1926 sowie 1930–1931) mit

einigen konstruktivistischen Tendenzen in Berührung, die ihren Ausdruck entweder im Lager der Neoklassiker oder in der expressionistisch-dodekaphonen Gruppierung Schönberg–Berg–Webern fanden. Der [rumänische] Komponist bestreitet nicht, die damals neuen Orientierungen mit Interesse betrachtet zu haben; den Beweis liefern die betont ‚aggressivere‘ Sprache und die augenscheinliche Konstruktion in dem Werk Präludium und Fuge für Klavier, in „Scoarțe“ (Wandteppiche) sowie in anderen Kompositionen der damaligen Zeit.¹²

Zwei weitere rumänische Komponisten, die in Paris seßhaft waren, sind für ihre manifest modernistischen Ansichten bekannt. Filip Lazăr (1894–1936) hatte in Leipzig studiert, wo ihm das rege Musikleben das Kennenlernen der Werke Schönbergs sicher erleichterte. Später sollte Lazăr in Paris Mitglied der Gesellschaft für Zeitgenössische Musik *Triton* sein, die 1932 von Pierre Ferroud gegründet worden war und neue Musik – einschließlich der von Schönberg – förderte. Werke von Filip Lazăr wurden bei internationalen Festivals oder in Pariser Konzertsälen zusammen mit Kompositionen von Schönberg oder Berg aufgeführt, beispielsweise 1936 in Paris, als Charles Münch im Saal Pleyel das Orchester der Philharmonischen Gesellschaft dirigierte: auf dem Programm standen das Violinkonzert von Berg sowie das Concerto grosso von Filip Lazăr.¹³ Letztendlich sei noch ein Komponist erwähnt, der zwar nicht im deutschsprachigen Raum studiert hat, aber die neue Musik konsequent förderte: Marcel Mihalovici (1898–1985). Obwohl er eine eher neoklassische Ader hatte und sich dem Pariser Musikmilieu verbunden fühlte – studierte er doch an der *Schola Cantorum* –, spricht sich Mihalovici enthusiastisch für die Musik der Wiener Schule aus, wie aus seinen Interviews hervorgeht. Im Jahr 1933 stellte er z. B. fest, daß

¹¹Viorel Cosma, *Lexikon*, Bd. 5, Bucureşti: Editura Muzicală 2002, S. 87–90.

¹²Gheorghe Firca, Nachwort zu *Creația muzicală românească, secolele XIX–XX* [Das rumänische Musikschaffen im 19. und 20. Jahrhundert], Bd. 2, Bucureşti: Editura Muzicală 1978, S. 395. Es handelt sich hier um Stücke, die in den 1920er Jahren entstanden (*Scoarțe* wurde 1929 komponiert).

¹³Vgl. auch Vasile Tomescu, *Filip Lazăr*, Bucureşti: Editura Muzicală 1963.

das Publikum in Rumänien „dem Neuen gegenüber ablehnend“ reagiere und daß sein Schaffen unbekannt sei, genauso wie Kompositionen anderer Kollegen, die er für Meisterwerke hielt: *Wozzeck*, *Pelleas und Melisande*, *Antigone*, *Pierrot lunaire*, *Die Geschichte vom Soldaten*.¹⁴

Des weiteren möchte ich einen – kompositorisch wie ideologisch – eklatanten Sonderfall beleuchten: den rumänischen Komponisten Matei Socor (1908–1980), dessen Werdegang durchaus mit jenem Hanns Eislers vergleichbar ist. Die Einstellung Socors wäre vielleicht nicht so signifikant, wenn sie nicht so einzigartig in der Zeit bis zum Zweiten Weltkrieg gewesen wäre. Andere Berufskollegen und Zeitgenossen, bedeutende rumänische Komponisten, hatten in Wien studiert (Marțian Negrea 1918–1921 bei Eusebius Mandyczewski und Franz Schmidt, Paul Constantinescu 1933–1935 bei Franz Schmidt, Oskar Kabasta und Joseph Marx), ohne daß dies ihre Vorliebe für eine eher traditionelle, neoklassische Musik sichtbar beeinflußt hätte. Bei Socor hingegen hatten die drei Studienjahre in Leipzig (ab 1930) eine Bewunderung für die moderne Musik – insbesondere für Hindemith, Schönberg, Berg und Béla Bartók – bewirkt. Folglich veröffentlicht er 1938 eine Studie mit dem Titel „Tonalität oder Atonalität?“¹⁵; es war dies der erste theoretische Versuch in Rumänien, das Verhältnis zwischen Tonalität und Atonalität zu beleuchten und die Mechanismen des Schönbergischen Denkens zu erläutern. Socor bringt hier nicht nur seine Bewunderung für Hindemith, für die neue Polyphonie, für die von den tonalen Fesseln befreite Melodie zum Ausdruck, sondern auch seine Überzeugung, daß die Atonalität einhellig akzeptiert werden müsse. Der Essay Socors faßt die Hauptgedanken Schönbergs zusammen, die ihn zum Verlassen der Tonalität bewogen hatten: die historische Entwicklung des Verhältnisses Konsonanz–Dissonanz und die „harmonische Hypertrophie“, die „zwangsläufig zur Atonalität führte“.¹⁶

Was seine Kompositionen anbelangt, ist es augenscheinlich, daß Socor – zumindest in seinem Kammerkonzert für sieben Instrumente (1936) – Impulse von der Kammersymphonie Schönbergs erhielt: die Quartenstruktur des ersten Themas ist hier ausschlaggebend. Aus diesem Beispiel wie auch

¹⁴Vgl. Octavian Lazăr Cosma in: *Centenar* [Hundertjahr-Feier] *Marcel Mihalovici*, hrsg. von Mihaela Marinescu, București: Editura Muzicală 2001, S. 29.

¹⁵In: *Revista fundațiilor regale* [Zeitschrift der rumänisch-königlichen Stiftung], Nr. 11–12, November–Dezember 1938, zit. bei Constantinescu (wie Anm. 8), S. 19.

¹⁶Constantinescu, ebd., S. 225.

aus den Ansichten Socors über Atonalität wird sofort ersichtlich, daß er den Frühwerken Schönbergs seine Wertschätzung schenkt. Die Zwölftonmusik war bereits 15 Jahre zuvor aus der Taufe gehoben worden, doch das rumänische Musikmilieu war immer noch recht konservativ; selbst die Debatte über die Verneinung der Tonalität, die in Wien schon 30 Jahre zuvor stattgefunden hatte, wurde nur äußerst zurückhaltend akzeptiert.

Der Werdegang Socors als Komponist ist sehr gewunden. Armenisch-jüdischer Abstammung und kommunistischer Untergrundaktivist schon in den 1930er Jahren, wurde Socor 1940 aufgrund seiner antifaschistischen Überzeugung in einem Straflager interniert. Der Vorstand des damaligen rumänischen Komponistenverbands (genauer gesagt die Komponisten George Enescu und Mihail Jora) intervenierten und erreichten 1943 seine Freilassung. In den Demarchen bei den damaligen Behörden wird das Ansuchen um die Freilassung mit dem Satz begründet, daß man „einem so jungen und hochbegabten Komponisten“¹⁷ das Gefängnis ersparen sollte. Matei Socor hat in der Zwischenkriegszeit tatsächlich der Musikavantgarde angehört und reelle kompositorische Fähigkeiten gezeigt.

Nach dem Krieg und mit den dramatischen gesellschaftlichen Veränderungen vollzieht Matei Socor einen steilen Aufstieg – das kommunistische Regime hält für ihn wichtige Ämter parat: die Leitung des Rumänischen Rundfunks sowie den Vorsitz des Rumänischen Komponisten- und Musikwissenschaftlervereins (den es zwar seit 1920 gab, der aber nach dem Krieg nach sowjetischem Vorbild umorganisiert wurde). Er selbst komponiert in den 1950er Jahren Musikwerke, die den Richtlinien des sozialistischen Realismus exemplarisch Folge leisten.

Der mögliche Vergleich der Nachkriegsentwicklung Matei Socors mit jener Hanns Eislers (1898–1962) stützt sich auf dieselbe Richtung, die beide einschlugen: von der avantgardistischen Zwölftonmusik zur diatonisch-tonalen und politisch engagierten Musik. Als erster Schüler Arnold Schönbergs, der mit der Zwölftonmusik experimentierte, wird Eisler nach 1925 Sympathisant der Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD); in seiner Musik nimmt er sich dementsprechend politisch engagierten Sujets an und kultiviert Volksnähe und Zugänglichkeit (sehr zum Mißfallen Schönbergs). Die Einflüsse aus Jazz und Kabarettmusik sowie seine langjährige Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht sind allgemein bekannt. Beide Künstler werden in den 1930er Jahren von den Nationalsozialisten verboten, beide suchen

¹⁷Constantinescu, ebd., S. 61.

und finden Zuflucht in den USA. In Übersee hat Eisler Erfolg mit Filmmusik für Hollywood, und hier besinnt er sich – in Kammermusik – auf die Schönbergische Ästhetik der Moderne, der er nach seinem Studium abgeschworen hatte. Die Sympathie Eislers für den Kommunismus wird gleich nach Kriegsende und mit Beginn des Kalten Kriegs seine Ausweisung aus den USA bewirken. Er kehrt in die inzwischen gegründete Deutsche Demokratische Republik zurück, wo er sofort wieder Musik im Sinne des sozialistischen Realismus komponieren sollte. Sogar die Staatshymne der DDR ist seine Komposition: „Für Hanns Eisler bedeutete die Tätigkeit in der Deutschen Demokratischen Republik einen freiwilligen Verzicht auf jene Ästhetik der ‚Moderne‘, der er sich im Exil unter Wiederannäherung an seinen Lehrer Schönberg erneut versichert hatte [. . .].“¹⁸

Zurück zu Matei Socor, nunmehr Chef des rumänischen Komponistenverbands 1949–1954: Seine öffentlichen Stellungnahmen, seine Berichte und seine Reden sind ebensoviele ideologische Richtlinien für die rumänische Musik der damaligen Jahre. Die Ablehnung der westlichen Musik, die als Verkörperung der Dekadenz angesehen wird, bedeutet in erster Linie Kritik an allen Anhängern Schönbergs: „Die Atonalität ist formalistisch, sie leugnet die Melodie, die Natur und die menschliche Seele und schlägt statt dessen willkürliche, mechanische und kakophonische Klangkombinationen an.“¹⁹ Schönbergs *Erwartung* propagiere Pessimismus, der Sprechgesang sei eine „hysterische Deklamation von Mondsüchtigen“, während Hindemith und Olivier Messiaen dem Mystizismus huldigen würden. Gegenpol und hoch angesehen sind natürlich die sozialistische Kultur (mit dem Zitat aus Maxim Gorki, in dem er die Schriftsteller „Ingenieure der Seele“ nennt) und die Prinzipien Andrei Alexandrowitsch Shdanovs [Andrej Aleksandrovič Ždanovs] aus der berühmtesten sowjetischen Resolution über Musikfragen. Aus der rumänischen Musiktradition werden nur noch militante Komponisten der Romantik für ihre Volksnähe geschätzt, während andere allein für ihre Ausbildung im ‚dekadenten‘ Westen (Frankreich, Deutschland) geächtet werden – einschließlich Socor, der sich somit in Selbstkritik übt. Kosmopolitische, akademische und formalistische Aspekte im Schaffen der

¹⁸Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Bd. 7, Laaber 1984, S. 288.

¹⁹Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii românești: Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România* [Das Universum der rumänischen Musik: der Rumänische Komponisten- und Musikwissenschaftlerverband] 1920–1995, București: Editura Muzicală 1995, S. 193.

Komponisten der Zwischenkriegszeit werden angeprangert, ebenso Werke, die mythologisch-exotische Themen behandeln, anstatt die großen Figuren der rumänischen Geschichte musikalisch zu illustrieren. Demzufolge werden die Komponisten ermutigt, sich an der Volksmusik zu orientieren, dies jedoch nur unter dem Vorbehalt eines neuen sozialistischen Inhalts, der allgemein zugänglich sein und auf keinen Fall der bürgerlichen Losung „l'art pour l'art“ folgen sollte.

Interessant ist die späte Einstellung Socors in den 1970er Jahren, also schon im Ceaușescu-Zeitalter, als er keine politischen Ämter mehr bekleidet. Er ‚rollt‘ seine ästhetische Vergangenheit einigermaßen auf, bekennt sich wieder zur Modernität der Chromatik und kultiviert erneut die Dissonanz. In dieser Zeit waren Schönberg und seine Schüler jedoch schon längst wieder in die Studieninhalte der rumänischen Komposition aufgenommen worden, wenn auch im Konzertleben äußerst selten präsent.

Die Mentalität der jungen Nachkriegskomponisten formt sich gerade im Ambiente der (und gerade deshalb gegen die) Reden eines Matei Socor über den sozialistischen Realismus. Offiziell verbotene Partituren zu erforschen – darunter an vorderer Stelle Werke der Wiener Schule – wird in den 1950er Jahren die Lieblingsbeschäftigung einer Gruppe von Kompositionsstudenten. Das Ende der stalinistischen Epoche in der rumänischen Kultur bedeutete lediglich einen Abschluß der aggressiven und gewaltvollen Etappe der ideologischen Druckausübung. Ab 1954 waren die kommunistischen Gesellschaftsstrukturen im großen und ganzen solide und gefestigt. In den kommenden Dekaden lösten trügerische Liberalisierungsansätze und Phasen des ‚Hahn-wieder-Zudrehens‘ einander ab. Obwohl die Führung des Komponistenverbandes und die interne Organisation wechseln – in den Jahren 1954–1977 leitet Ion Dumitrescu (1913–1996) die Geschicke der Zunft –, bleiben der politische Grundsatz und der ideologische Hintergrund unangetastet und unvermeidlich dem sowjetischen Vorbild des sozialistischen Realismus verschrieben. Langsam entstehen aber auch kritische Nuancen zu den bis dahin vorbehaltlos akzeptierten politischen Dokumenten (insbesondere zu jenen, die Socor als Urheber hatten); Socor selbst wird als negatives Beispiel unter den Komponisten genannt, aufgrund seiner Musik, die von „Einfalt und einem schädlichen Akademismus“ zeuge.²⁰ Die Reden des frischgebackenen Komponistenchefs Ion Dumitrescu sind zwar flexibler als jene Matei Socors, stehen aber vor demselben ideologischen

²⁰Zeno Vancea, zit. nach Cosma, *Universul muzicii românești* (wie Anm. 19), S. 269.

Hintergrund, zu dem wohl auch die persönlichen ästhetischen Überzeugungen des traditionalistischen Komponisten beigetragen haben dürften. Dumitrescu bewegte sich als Komponist in klassisch-romantischen Formen und verwendete eine tonale Musiksprache mit folkloristischen Elementen.

Dies war das Umfeld, in dem chromatische Ansätze, die auch nur im geringsten an die Zwölftonmusik der Wiener Schule erinnern könnten, von der Leitung des Komponistenverbands offiziell verboten wurden. Der Komponist Ștefan Niculescu erinnert sich an die Untersuchungsmethoden der Kommission für symphonische und Kammermusik, die für den Vertrieb der Werke und das Entgelt der Tonkünstler zuständig war:

Im Allgemeinen wurden Werke mit ‚Spuren‘ des klassisch-dodekaphonischen Systems – dem einzigen, das der Kommission einigermaßen bekannt war – heftig abgelehnt. Zum Nachweisen einer solchen ‚Todsünde‘ zählte die Kommission bloß die chromatischen Töne einer melodischen Linie, und wenn das Ergebnis 12 war, wurde die Partitur mit der schwer wiegenden Beschuldigung des Formalismus stigmatisiert. Der Unterschied zwischen Dodekaphonie und Serialismus war noch nicht bekannt; für viele bezeichneten die beiden Termini ein und dieselbe Sache.²¹

Gerade die Gruppierung der jungen Komponisten, zu der Niculescu (1927–2008), Anatol Vieru (1926–1998), Tiberiu Olah (1928–2002), Dan Constantinescu (1931–1993), Miriam Marbe (1931–1997) und Aurel Stroe (1932–2008) gehörten, experimentiert zumindest vorübergehend mit dem Serialismus – und das in unüblichen Formeln, so daß die Kommissionsmitglieder die 12 chromatischen Töne durch einfaches Nachzählen nicht aufspüren konnten. Diese junge Gruppierung ist von einem Zusammenhalt geprägt, wie es ihn bei keiner anderen Generation mehr geben wird: Sie sind immer alle dabei, wenn ein Werk eines Kollegen aufgeführt wird, und besprechen es anschließend stundenlang. Sie vertreten eine einheitliche Meinung bei den Zusammenkünften des Komponistenverbandes (wo großteils rumänische Musik vorgestellt wurde, ab 1958 aber auch wichtige Partituren von Berg, Igor Strawinsky, Sergej Prokofjev). Ob sie nun bei Mihail Andricu (1894–1974) studierten oder auch nicht, der Professor und Komponist lud sie alle zu sich ein, um gemeinsam die ‚dekadente‘ und ‚formalistische‘ Musik des Westens zu hören, die im Lehrangebot der Musikhochschule nicht

²¹Iosif Sava, *Ștefan Niculescu und die musikalischen Galaxien des 20. Jahrhunderts*, București: Editura Muzicală 1991, S. 41.

vorhanden war. Heute noch wird Andricu von seinen ehemaligen Schülern in Dankbarkeit für seine bemerkenswerte kulturelle Weitsicht erwähnt: Er hatte gute Beziehungen zur französischen Botschaft in Bukarest und besorgte über seine Kontakte Partituren und Tonbänder mit Jazz und neuer Musik – beide Genres ein absolutes Tabu im Rumänien der 1950er Jahre. Die Folgen ließen nicht lange auf sich warten: Andricu wird 1959 das Opfer eines ‚Revolutionstribunals‘. Als Volksfeind verurteilt, wird er aus der Rumänischen Akademie und dem Komponistenverband ausgeschlossen und von der Musikhochschule entfernt, seine Werke werden für einige Jahre mit einem Aufführungsverbot belegt. Das sollte eine Warnung für alle sein, die Verkehr mit westeuropäischen Botschaften in Bukarest pflegten oder moderne ‚dekadente‘ Musik hörten. Nach kurzer Zeit wieder in seine Rechte eingesetzt, zwang man Andricu, eine demütigende Selbstkritik in einer auflagenstarken Zeitung zu veröffentlichen.

Einige der oben genannten jungen Komponisten üben sich – wenn auch vorübergehend – in der Zwölftontechnik, sei es aus moderner Überzeugung oder als verkappte Fronde gegenüber der offiziellen Ästhetik. Ein Komponist wendet allerdings konstant die serielle Technik in seinen Werken an, zusammen mit einer eigentümlichen Auffassung über musikalische Zeitabläufe und Ideen der Aleatorik: Dan Constantinescu. Mütterlicherseits von einem alten rumänischen Adelsgeschlecht abstammend, wurde er von seinen Kollegen und Studenten stets wegen seiner würdevollen Haltung, seiner Mäßigkeit, Diskretion und Bescheidenheit bewundert. Seinen Kompositionsstil erarbeitet er sich durch Synchronisierung mit den musikalischen Ideen aus dem Westen. Ende der 1950er Jahre, als er fertigstudiert und sich solide (vermutlich auch neoklassische) Kompositionstechniken aneignet, war der Serialismus die repräsentative Musik des Westens, seine ‚offizielle‘ Musik. Die Übernahme von Elementen dieser Musik (sei es in der Technik, sei es im Geiste) zeugt von der Bemühung der rumänischen Komponisten, den Kanon des sozialistischen Realismus zu umgehen. Dan Constantinescu beginnt folglich mit Klavierstücken im Stil von Opus 21 oder 23 eines Schönberg (z. B. mit der Suite für Klavier, op. 15, von 1959) und entwickelt später ein freies dodekaphonisches System, das an Klänge von Berg, Webern oder Messiaen erinnert, so etwa in der Klaviersonate, op. 17 (1961), in der Sonate für Violine und Klavier, op. 18 (1962), oder im Konzert für Klavier und Streichorchester, op. 19 (1963).

Die Erforschung des Serialismus rührt bei Dan Constantinescu von einem abstrakten, genau festgelegten Konzept her. Der musikalische Gedanke fügt

sich einer einzelnen generierenden Reihe, die oftmals schwer zu identifizieren ist; nur wenn man das entsprechende Werk gründlich kennt, kann man die Reihe entziffern, sie taucht nie explizit am Anfang auf. Sein Serialismus schließt Momente der funktionalen Harmonik – im Bergschen Sinne – nicht aus. In der Formenlogik bezieht er sich auf traditionelle Typologien nur, wenn diese bestimmten Gestaltungsnotwendigkeiten entsprechen: Das Lied, die Sonate, das Rondo und die Variation sind nur Hypostasen eines neuen Formenkonzepts, das z. B. nicht davor zurückscheut, die Sonatenform auf zwei Teile eines Zyklus zu erweitern oder Bachsche Modelle umzudeuten. Abgesehen von diesen Bezügen entsteht das neue Formenkonzept Dan Constantinescu auch aus anderen Prinzipien – beispielsweise Kommentar, Steigerung, Kulmination, Tiefpunkt.

Die Werke der jungen Komponistengruppierung, der auch Dan Constantinescu angehörte, werden in den 1960er Jahren erwartungsgemäß nur sporadisch aufgeführt. Ihre Musiksprache, die zum Teil von den Prinzipien der Wiener Schule abgeleitet ist, hat mit dem sozialistischen Realismus nichts gemeinsam. Der Serialismus der rumänischen Komponisten ist eher mit dem Unterfangen eines Milton Babbitt in den USA, im kleineren Maße mit dem integralen Serialismus eines Pierre Boulez oder Karlheinz Stockhausen in Europa zu vergleichen; es handelt sich eher um eine Zeitgeisterscheinung, als um einen ausdrücklichen Synchronisierungswunsch, da die zeitgenössischen Musikwerke aus dem Westen in Rumänien nur wenig bekannt waren. Während die jungen rumänischen Komponisten den Serialismus als (abstrakten) Protest gegen die ‚linke‘ Haltung der heimischen Kommunisten betrachteten und sich somit als ‚rechte‘ Position sahen, will es die Ironie des Schicksals, daß dieselbe serielle Technik in Westeuropa von vielen Komponisten mit linken Ansichten verwendet wurde, die dies für eine Art protestierende Attitüde gegenüber der bürgerlichen ‚Rechte‘ hielten.

Interessant ist, daß es gleichzeitig zwei gegensätzliche Totalitarismen im von den jeweiligen Ideologien zerrissenen Europa gab. Von der Komposition her gesehen, handelt es sich einerseits um den östlichen Sozialistischen Realismus und andererseits um den integralen westlichen Serialismus. Die Aneignung der seriellen Technik durch die junge Generation, veredelt durch eine extrem lebendige polyphone, folkloristische und byzantinische Tradition, bedeutet auf der Ebene einer sozialpsychologischen Interpretation den Wunsch, der vom ‚Zentrum‘ vorgegebenen Linie zu entfliehen. Anders gesagt ist das ein Beweis für den berühmt-berüchtigten und umstrittenen ‚Wider-

stand durch Kultur‘, der in diesem geographischen und kulturellen Raum nach dem Beginn des Kommunismus geleistet wurde.²²

Aber nicht nur die Jungen übernahmen die chromatischen Neuerungen; auch Komponisten der älteren Generation haben ästhetische Wandlungen durchgemacht. Zu Beginn der 1960er Jahre merkt man beispielsweise im letzten Werk von Paul Constantinescu (1909–1963), dem Tripelkonzert für Violine, Violoncello und Klavier (1963), das Experimentieren mit aus dem Kirchengesang stammenden chromatischen Modi in einer linearen, komplexen Schreibweise an. Ebenso fällt im Ballett Mihail Joras (1891–1971), *Întorcerea din adâncuri* [Die Rückkehr aus den Tiefen], 1959, auf, daß er mit einer komplizierten chromatischen und rhythmischen Struktur (modalen Charakters, wie derjenigen Bartóks oder Enescus) experimentiert; oder man denke an die spektakuläre stilistische Wandlung im Schaffen Ludovic Feldmans (1893–1987), der von 1953 bis 1963 Leiter der Abteilung für Symphonische Musik und Kammermusik des Komponistenverbandes war: Er ‚konvertiert‘ vom neoklassizistischen Folklorismus zur Zwölftontechnik und zum ‚Neoexpressionismus‘.

Die Uraufführung (1958) des Konzertes für zwei Orchester, Klavier und Schlagzeug von Feldman, eines Werkes, das offensichtlich in der Nähe Schönbergs und Bartóks anzusiedeln ist, schien (auf jeden Fall in jener Zeit) eine Art Verrat an den Generationskollegen zu sein – zumindest nach ästhetischen Maßstäben. Die Berufs- und Alterskollegen betrachten die neue stilistische Laufbahn eines Komponisten, der erst mit 50, nach einer Karriere als Violinist, zu komponieren begann, äußerst mißtrauisch. Feldman hatte sich bis dahin in folkloristisch-neoklassischen Manieren geübt, um jetzt die offiziell abgelehnten Vorbilder der neuen Musik zu umarmen. Feldman wird den Weg der Zwölftonmusik konsequent weiter beschreiten, ohne seine ursprüngliche Vorliebe für Folklore ganz über Bord zu werfen: ein Teil seiner Reihen, wie auch einige Aspekte seiner Harmonik, sind von Volksmelodien abgeleitet. Der Stil Feldmans radikalisiert sich in den 1960er bis 1970er Jahren, mit komplexen, auf Virtuosität bauenden Partituren wie etwa den Symphonischen Variationen (1966), die eine offensichtliche Ähnlichkeit zu Schönbergs Opus 31 aufweisen, dem *De profundis* für Violoncello und Orchester (1967), das sich auf eine Kaddisch-Melodie stützt, der

²²Valentina Sandu-Dediu / Dan Dediu, *Dan Constantinescu, Esențe componistice* [Kompositorische Essenzen], București: Verlag Inpress 1998 (2. Auflage: București: Editura Muzicală 2013), S. 53–54.

Kammersymphonie (1969) sowie den *Episoden und Visionen* für Orchester (1976).

Man könnte noch viele Beispiele rumänischer Komponisten erwähnen, die sich nach 1960 für die Schönbergsche Zwölftontechnik interessieren. Auch das Bukarester Konzertleben diversifiziert sich zunehmend: 1960–1970 werden sowohl vom Rundfunkorchester als auch von den Philharmonikern die *Passacaglia*, op. 1, die *Sechs Stücke* sowie die *Fünf Stücke* für Orchester von Webern, *Szenen aus Wozzeck* sowie die *Suite* aus der Oper *Lulu* von Berg und die *Fünf Stücke* für Orchester, das Monodram *Erwartung* sowie die *Variationen*, op. 31, von Schönberg aufgeführt. Nach 1970 begegnet man den symphonischen Werken der drei Wiener Komponisten immer seltener im Programm, und die Bühnenwerke Bergs und Schönbergs wurden sogar noch nie an der Rumänischen Oper in Bukarest dargeboten. Kammermusikalische Musikdarbietungen in unterschiedlichen Bukarester Konzertsälen berücksichtigen zwar hin und wieder die Wiener Schule, ohne sich allerdings eine offenkundige Förderung auf die Fahne zu schreiben. Weder die Leiter der Konzertlebens noch das rumänische Publikum haben erfaßt, daß man es hier mit Klassikern des 20. Jahrhunderts zu tun hat und nicht mit schwer verdaulichen Novitäten.

Übersetzung ins Deutsche: Sorin Georgescu

Anhang **Rumänische Literatur zum Thema Schönberg, Webern, Berg** **(eine Auswahl)**

Aufsätze:

- Dieter Acker, „Trăsături ale creației vocal-instrumentale a lui Webern“ [Merkmale der vokal-instrumentalen Werke Weberns], in: *Muzica*, Nr. 5/1966, S. 36–40.
- Ada Brumaru, „Alban Berg și disimularea atitudinilor romantice“ [Alban Berg und die verkappte romantische Haltung], in: *Studii de muzicologie XX*, București [Bukarest]: Editura Muzicală 1987, S. 191–212.
- Francisc László, „Arnold Schönberg és a mai zene [și muzica contemporana]“ [Arnold Schönberg und die Zeitgenössische Musik], in: *Korunk XXIII*, 2, Cluj [Klausenburg], Februar 1964, S. 215–221.

- Ștefan Niculescu, „Anton Webern“, in: *Muzica* 1965, Nr. 4, S. 29–36.
- Tiberiu Olah, „Weberns vorserielles Tonsystem“, in: *NZ/Melos* 1975, Heft 1/2, S. 10–13.
- Valentina Sandu-Dediu, „Repere numerice, literale și muzicale în limbajul componistic al lui Alban Berg“ [Zahlen-, Buchstaben- und musikalische Referenzen in der Kompositionssprache Alban Bergs], in: *Muzica* 1990, Nr. 4, S. 119–124.
- Valentina Sandu-Dediu, „Predilecția pentru încifrări la compozitorii celei de-a doua școli vieneze și la Enescu“ [Die Vorliebe für Verschlüsselung bei den Komponisten der Zweiten Wiener Schule und bei Enescu], in: *Akadosmos, Cercetări de muzicologie* [Musikwissenschaftliche Untersuchungen] Nr. 3/1997, Musikuniversität Bukarest, S. 45–50.
- *Secolul XX: Antologie de texte Wozzeck, sinteză a muzicii în secolul XX*, edit. de Uniunea Scriitorilor din România [Textsammlung: Wozzeck, eine Synthese der Musik im 20. Jahrhundert, hrsg. vom rumänischen Schriftstellerverband], 3/1965, București, S. 141–163.
- Zeno Vancea, „Scurtă privire critică asupra muzicii dodecafonice“ [Kurzer kritischer Blick auf die Zwölftonmusik], in: *Muzica* 1962, Nr. 1, S. 6–12.

Bücher:

- George Bălan, *Înnoirile muzicii* [Neuerungen der Musik], București [Bukarest]: Editura Muzicală 1966.
- Wilhelm Georg Berger, *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu* [Das Streichquartett von Reger zu Enescu], București: Editura Muzicală 1979.
- Wilhelm Georg Berger, *Estetica sonatei moderne* [Ästhetik der modernen Sonate], București: Editura Muzicală 1984.
- Wilhelm Georg Berger, *Estetica sonatei contemporane* [Ästhetik der zeitgenössischen Sonate], București: Editura Muzicală 1985.
- Grigore Constantinescu, *Cântecul lui Orfeu* [Der Gesang des Orpheus], București: Verlag Eminescu, 1979.
- Grigore Constantinescu, *Matei Socor*, București: Editura Muzicală 1983.

- Octavian Lazăr Cosma, *Filarmonica din București în reflectorul cronicii muzicale, 1921–1945* [Die Bukarester Philharmonie im Scheinwerferlicht der Chroniken 1921–1945], București, Editura Muzicală 2003.
- Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești* [Chronik der rumänischen Musik], Bd. I–IX, București: Editura Muzicală 1973–1991.
- Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române 1928–1998* [Die Symphoniekonzerte des Rumänischen Rundfunkorchesters 1928–1998], București: Editura Casa Radio [Verlagshaus des Rumänischen Rundfunks] 1999.
- Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România* [Das Universum der rumänischen Musik. Der Verband der rumänischen Komponisten und Musikwissenschaftler] 1920–1995, București: Editura Muzicală 1995.
- Dan Dediu, *Ludovic Feldman. Episoade și viziuni* [Episoden und Visionen], București: Editura Muzicală 1991.
- Vasile Iliuț, *De la Wagner la contemporani* [Von Wagner zu unseren Zeitgenossen], Bd. 3, București: Editura Muzicală 1997.
- Clemansa Liliana Firca, *Modernitate și avangardă. Muzica ante-și interbelică a secolului XX* [Modernität und Avantgarde. Musik der Vor- und Zwischenkriegszeit im 20. Jahrhundert] (1900–1940), București: Editura Fundației Culturale Române [Verlag der Rumänischen Kulturstiftung] 2002.
- Doru Popovici, *Introducere în opera contemporană* [Einführung in die zeitgenössische Oper], Timișoara [Temesvar]: Verlag Facla 1974.
- Valentina Sandu-Dediu, *Wozzeck, Profeție și împlinire* [Wozzeck, Prophezeiung und Erfüllung], București: Editura Muzicală 1991.
- Valentina Sandu-Dediu, *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică* [Stilistische und symbolische Hypostasen des musikalischen Manierismus], București: Editura Muzicală 1997.
- Valentina Sandu-Dediu / Dan Dediu, *Dan Constantinescu, esențe componistice* [Dan Constantinescu. Kompositorische Essenz], București: Inpress 1998. Zweite Auflage București: Editura Muzicală 2013.
- Ovidiu Varga, *Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu* [Die drei Wiener und die Sehnsucht nach Orpheus], București: Editura Muzicală 1983.

Übersetzungen:

- Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition / Fundamentele compoziției muzicale*, Übersetzung für den praktischen Gebrauch für Studenten, Lehrer, Forscher: Neonila Negură und Alexandru Hrubaru, Iași: Edit. Institutului Național pentru Societatea și Cultura Română [Verlag des Nationalen Instituts für die rumänische Gesellschaft und Kultur] 1998.
- Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik / Calea spre muzica nouă*, Einleitung und Übersetzung von Mircea Bejinariu; Vor- und Nachwort von Willi Reich, București: Editura Muzicală 1988.