

Ariane Handrock (Berlin)

Wer sagt mir, wer ich bin?

Identität und Identitätszuschreibung bei (ost-)europäischen Komponisten und Musikwissenschaftlern von 1918 bis 2003

›Wer bin ich?‹ Die Frage des mündigen Komponisten nach einer selbstbestimmten Identität verkehrt sich zur Frage ›Wer sagt mir, wer ich bin?‹, wenn man die Identitätszuschreibungen an Komponisten durch Musikwissenschaftler und andere Rezipienten betrachtet. Obwohl Komponistenidentität und Identitätszuschreibung an die Komponisten miteinander übereinstimmen sollten, ist dies häufig nicht der Fall. Denn kulturelle Identität und auch musikalische Identität sind nur Aspekte verschiedener Gruppenidentitäten, in welche die Individualidentität des Komponisten oder Musikwissenschaftlers eingebettet ist. Die Konstruktion kultureller Identität von Gruppen steht aber häufig der von Individuen konträr gegenüber. Dabei bleiben die Methoden der Identitätsbildung und Identitätszuschreibung durch die Zeiten immer gleich, unabhängig davon, ob und wie sich Individuen oder Gruppen nun religiös, politisch oder national definieren.

Ein erstes Beispiel ist dafür die Diskussion um die Identität von Georges Bizet: Der Warschauer Historiker und Musikschriftsteller Marian Fuks reihte ihn noch 2003 in seinem neuesten Band unter die berühmten »Musiker jüdischer Abstammung« ein.¹ Obwohl Fuks erwähnt, dass Bizets jüdische Herkunft oft bezweifelt wurde, scheint ihm diese gesichert: Schließlich hatten Autoren der *Evrejskaja encyklopedija* sowie der Journalist Adolph Kohut am Anfang des 20. Jahrhunderts und anschließend der Krakauer Musikwissenschaftler Józef Reiss noch 1960 dies behauptet. Ihr Zeugnis ist ihm Beweis genug – was den Leser seines Buches allerdings wundert. Denn obwohl der Autor in der Bibliographie seines Werkes auch das *Lexikon der Juden in der Musik* von 1940 anführt und zum Nachweis für die jüdische Identität anderer Komponisten heranzieht, tut er dies im Fall Bizets nicht. Denn hier wird der Komponist nicht aufgeführt. Sollte Fuks vielleicht geglaubt haben, Theophil Stengel und Herbert Gerigk hätten damals unzureichend recherchiert? Dies wäre keinesfalls eine neue These. Denn bereits am 31. Mai 1942 verfasste ein Musiker aus München deshalb einen Leserbrief ans Amt Musik in Berlin, in dem er unter anderem schrieb:

im der Juden in der Musik=Lexikon ist zu vermerken: [...] Bizet Georges, Schwieger-
sohn seines Carmen=Textdichters Ludovica-lévy, der seine Tochter niemals einem
Arier zur Frau gegeben hätte! Die Juden betrachten ihn neben Mendelssohn, Meyer-
beer, Offenbach als die köstlichste Frucht jüdischen Musikgeistes. Die Musik zu
>Carmen‹ konnte auch nur von einem Südlän(d)er, oder Juden, wie hier der Fall,
komponiert werden.²

1 Marian Fuks, *Księga sławnych muzyków pochodzenia żydowskiego* (Das Buch berühmter Musiker jüdischer Abstammung), Posen und Warschau 2003, S. 60–63.

2 Siehe Bundesarchiv Berlin, NS 15/21, unpaginiert.

Der NSDAP-Genosse hielt also – ähnlich wie Fuks – primär Angehörige einer Gruppe, die sich selbst als religiös und ethnisch jüdisch bestimmte, für Experten jüdischer Komponistenidentität. Verwandtschaftliche Beziehungen und besonders der Musikstil Bizets schienen ihm dies Urteil noch zu untermauern. Dennoch wurde seine Beweismethode im Amt Musik keineswegs akzeptiert, hatte man dort doch andere Kriterien. So heißt es im Antwortschreiben Herbert Gerigks vom 29. Juni 1942: »George Bizet ist längst von französischer Seite gewissenhaft überprüft worden. Seine Ahnentafel liegt bis weit in das 17. Jahrhundert zurück vor, bei ihm besteht nirgends der Verdacht einer jüdischen Blutbeimischung.«³ Während einmal Rezeption und Sekundärliteratur, ein anderes Mal Musikstil und Familienverhältnisse sowie ein weiteres Mal der Abstammungsnachweis des Komponisten als autoritativ für seine ethnische Identität gesehen werden, berücksichtigt keiner der drei Autoren die Selbstdefinition des Komponisten. Dieser hatte noch angesichts des Kriegsausbruchs 1870 zwischen Frankreich und Deutschland bekannt: »Ich bin Franzose und denke daran, aber ich kann nicht gänzlich vergessen, dass ich ein Mensch bin.«⁴ Eine wie auch immer definierte jüdische Identität stand für ihn hingegen ebenso wenig zur Debatte wie im 20. Jahrhundert für den Komponisten Lev Knipper. Doch diesen rechnete der aus Riga gebürtige israelische Musikwissenschaftler Joachim Braun 1997⁵ zu jenen jüdischen Komponisten, die von dem Trend, einen Beitrag zu den südrussischen und mittelasiatischen Stilen der Kunstmusik zu leisten, angeblich absorbiert worden sind: Lev Knipper nämlich schuf die ersten tadschikischen symphonischen Werke sowie eine kirgisische Oper.⁶ Dies wird von Braun in engem Zusammenhang mit der Identität der Komponisten gesehen:

Jüdische Musiker [...] brachten die Tradition russischen Interesses an benachbarten, besonders südlichen und mittelasiatischen Musikkulturen mit sich [...]. Aber es scheint auch, dass es einen anderen bedeutenderen Grund für diese jüdischen Komponisten gab, sich den jungen östlichen nationalen Musikkulturen zuzuwenden: der frustrierte Drang nach ihrer eigenen nationalen Identität [...] suchte und fand Befriedigung in der Schöpfung anderer nationaler Stile – eine Art nationaler Sublimierung.⁷

Diente uns dies als Autoritätsbeweis, könnten wir annehmen, die jüdische Identität von Lev Knipper sei allgemein bekannt und nur seine nichtjüdischen, tadschikischen und kirgisischen, Werke bedürften einer plausiblen Erklärung. Doch dem ist nicht so. Bereits am 7. März 1942 hatte sich Theophil Stengel mit der ethnischen Identität des Komponisten beschäftigt und ihn in sein »Verzeichnis jüdisch verdächtiger Komponisten aus dem Hof-

3 Siehe ebd.

4 Siehe Georges Bizet, zitiert im Vorwort von Georges Bizet, *Briefe aus Rom 1857–1860*, hrsg. von Walter Klefisch, Hamburg 1949, S. 26.

5 Vgl. Joachim Braun, »Jewish Art Music and Jewish Musicians in the Soviet Union. 1917–1950's«, in: *Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts*, hrsg. von Joachim Braun, Heidi Tamar Hoffmann und Vladimir Karbusicky, Frankfurt a.M. 1997, S. 125–134.

6 Vgl. ebd., S. 130.

7 Siehe ebd.

meister-Katalog 1930, deren Abstammung erforderlich scheint« aufgenommen.⁸ Im nachfolgenden *Lexikon der Juden in der Musik* von 1943⁹ wurde der Komponist dann jedoch nicht aufgeführt. Zwar erhellen keine schriftlichen Quellen die Ursachen, jedoch können sie in den gesellschaftlichen Umständen gesehen werden. Schließlich war Knippers Schwester Olga, verheiratete Tschechowa, bereits 1933 Mitglied der Reichsfilmkammer geworden, nachdem sie zum Zweck des Arier-Nachweises alle ihre Vorfahren als katholisch und evangelisch, sich selbst aber als orthodox beschrieben hatte.¹⁰ Tatsächlich waren ihre Eltern erst Ende des 19. Jahrhunderts russische Staatsbürger geworden, da der Vater deutscher und die Mutter irisch-österreichischer Herkunft war.¹¹ In den folgenden Jahren wurde die Schauspielerin als gelegentliche Repräsentationsdame besonders von Adolf Hitler bekannt.¹² Dadurch musste auch die arische Herkunft ihres Bruders Lev als erwiesen gelten, weshalb er ins *Lexikon der Juden in der Musik* schließlich nicht aufgenommen wurde. Dass der Künstler seine angeblich jüdische Nationalidentität durch südrussische und mittelasiatische Kompositionen sublimiert hat, dürfte schon deshalb sehr zweifelhaft sein. Umso mehr, wenn wir sein Schaffen sowohl im Kontext der allgemeinen sowjetischen Musikgeschichte als auch seiner Biographie betrachten. Denn in den 1930er und 1940er Jahren befand man sich in der Sowjetunion auf der Suche nach einer sowjetischen kulturellen Identität. Zu deren Konstruktion suchte man unter anderem vor allem in der historischen Vergangenheit der Nation nach identitätsstiftenden Wurzeln.¹³ Dazu gehörte auch die musikalische Folklore, auf welche die Parteizeitung *Prawda* »als auf eine reiche gesunde Quelle für das Werk der Komponisten« hinwies.¹⁴ Damit war das Mittel vorgegeben, mit dem Musiker den Völkern der Sowjetunion helfen sollten, ihre eigene musikalische und folglich nationale Identität nach Parteidoktrin zu schaffen. Lev Knipper tat dies vorbildlich: Nachdem er sich noch Ende der 1920er Jahre der zeitgenössischen Musik zugewandt hatte, trat er Anfang der 1930er Jahre in die Rote Armee ein und unternahm in deren Auftrag volkskundliche Forschungsreisen in den Nordkaukasus und ins Pamirgebirge.¹⁵ Als der in Tbilissi geborene Komponist zwischen 1942 und 1954 im Iran, in der Ukraine sowie in der Burjat-Mongolischen Autonomen Republik stationiert war,¹⁶ sammelte er dort überall Volksmusiken, auf

8 »Vertraulich! Verzeichnis jüdisch verdächtiger Komponisten aus dem Hofmeister-Katalog 1930, deren Abstammung erforderlich scheint. Zusammengestellt von Dr. Th. Stengel, z. Zt. Gefr. beim Stab, Feldgend. Ers. Abt. 1, Perlebg., Abgeschl. 7.3.1942«, Bundesarchiv Berlin, NS 15/21, Typoskript 4 Seiten, Bl. 2.

9 Theo Stengel und Herbert Gerigk, *Lexikon der Juden in der Musik. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke* (= Veröffentlichungen des Instituts der NSDAP. Zur Erforschung der Judenfrage Frankfurt a.M.), Berlin 1943.

10 Renate Helker und Claudia Lenssen, *Der Tschechow-Clan. Geschichte einer russisch-deutschen Künstlerfamilie*, Berlin 2001, S. 151.

11 Vgl. ebd., S. 12f.

12 Vgl. ebd., S. 152.

13 Vgl. Juri Jelagin, *Kunst und Künstler im Sowjetstaat*, Frankfurt a.M. 1961, S. 94.

14 Siehe Anonymus, Art. »Музыка«, in: *Bolschoja Sowjetskaja Enziklopedija*, Bd. 40, Moskau 1938, S. 559.

15 Vgl. Helker und Lenssen, *Der Tschechow-Clan*, S. 183f.

16 Vgl. ebd., S. 183.

die er seine Kompositionen aufbaute.¹⁷ Anklänge an seine regionale Herkunftsidentität können dabei nicht ausgeschlossen werden, da Knipper die ersten fünf Lebensjahre im mittelasiatischen Georgien aufwuchs,¹⁸ wo er von der regionalen Musikkultur nicht unberührt geblieben sein dürfte. Daher wird klar, dass die von Theophil Stengel vermutete und von Joachim Braun behauptete jüdische Identität des Musikers eine Fiktion der Musikwissenschaftler war. Die Kriterien, die für beide anscheinend maßgeblich gewesen sind, waren Musikstil und Familienname. Denn in Stengels Verzeichnis wurden als »jüdisch verdächtige Komponisten« unter anderem regelmäßig solche aufgelistet, die sich – wie einst Knipper – mit zeitgenössischer Musik beschäftigt hatten und deren Name nicht ins mehrheitssprachige Umfeld passte. Braun hingegen kann angesichts der historischen Tatsachen auch nur den deutsch anmutenden Familiennamen Knipper, der nicht ins slawischsprachige Umfeld passte, und die südrussisch-mittelasiatischen Werke des Künstlers dafür geltend gemacht haben. Wie kurzlebig aber solche Identitäten sind, die von Fiktionen mittels onomastischer und musikalischer Kriterien erschaffen wurden, zeigt die deutschstämmige, politisch sowjetische sowie regional mittelasiatisch-europäische kulturelle Identität des Komponisten.

Dass dennoch Name und Musikstil wichtige Kriterien selbstgewählter Identität von Musikern sein konnten, zeigt das Beispiel des jugoslawischen Komponisten Josip Slavenski. Dieser wurde einem deutschstämmigen Vater und einer kroatischen Mutter 1896 unter dem Namen Josip Štolcer im nordkroatischen Ort Čakovec geboren.¹⁹ Familiär wurde er durch die Folklore geprägt: Sein Vater spielte Zither und seine Mutter sammelte Volksmelodien seiner Heimatregion Medimurje.²⁰ Dass die Beschäftigung mit der Folklore kein rein familiäres Hobby, sondern allgemein in Osteuropa damals sehr verbreitet war, konnte er spätestens während seiner Studienzeit in Budapest von 1913 bis 1917 bei Zoltán Kodály erfahren, wo dieser gerade seine Forschungen zur ungarischen Volksmusik durchführte. Erst nach dem Ersten Weltkrieg erhielt er neue Anregungen, die zur Formierung einer neuen musikalischen Identität führten. Ursache dafür war der neue Studienort Prag und die Einbindung in eine Gruppe von Studenten, die bei Vítězslav Novák und Josef Suk studierten.²¹ Bereits während jener Zeit nahm der Komponist jenen Namen als Pseudonym an, unter dem er später bekannt werden sollte: Josip Slavenski.²² Zwar sind die Ursachen der Namensänderung bisher nicht erforscht, da aber »Veränderungen im Leben einer Person oft mit Namensänderungen verbunden« sind,²³ ist anzunehmen, dass hauptsächlich die Migration des Kompositionsstudenten dafür entscheidend war. Denn unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg forderte die Regierung der neu gegründeten Tschechoslowakei von ihren Einwohnern ein eigenständiges Bekenntnis zu ihrer Nationalität, die entweder tsche-

17 Vgl. ebd., S. 183f.

18 Vgl. ebd., S. 13 und S. 16.

19 Vgl. Eva Sedak, »Josip Štolcer Slavenski«, in: Josip Štolcer Slavenski, *Sabrana Djela. Kritičko-prokično izdanje/Collected Works. Critical-Practical Edition*, Bd. 24: *Muzika Za Orkestar/Music for Orchestra*, hrsg. von Slobodan Raicki, Zagreb und Belgrad 1985, S. 5–7, hier: S. 5.

20 Vgl. ebd.

21 Vgl. ebd.

22 Vgl. ebd., S. 6.

23 Siehe David Joel de Levita, *Der Begriff der Identität* (= Psyche und Gesellschaft), Gießen 2002, S. 218.

chisch, slowakisch, jüdisch, ungarisch oder auch deutsch sein konnte.²⁴ Wegen der entscheidenden Bedeutung der Nationalitätenfrage ist zu vermuten, dass der Komponist wegen seines deutsch anmutenden Familiennamens als Deutscher angesehen sowie nach seinem Bekenntnis zu seiner Nationalität gefragt worden sein könnte. Denn das Pseudonym »Slavenski« bedeutet »slawisch« oder »der Slawe« und stellt somit ein eindeutiges Bekenntnis zur slawischen Identität allgemein dar. Diese selbstbestimmte slawische Identität wurde zu einem endgültigen Bestandteil der Komponistenidentität, als Josip Štolcer 1930 den Namen »Slavenski« anstelle seines bisherigen Namens auch amtlich annahm.²⁵ Wenig später kam es auch zu einem scheinbaren Wandel seiner musikalischen Identität. Denn hatte Josip Slavenski vor 1933 hauptsächlich Werke in Vierteltonmusik oder auch elektroakustische Kompositionen geschrieben, wurde für ihn danach hauptsächlich eine folkloristische Kunstmusik wichtig. Primär scheint dies auf die Verfemung zeitgenössischer Musik ab dieser Zeit in Deutschland zurückzuführen zu sein, da Josip Slavenski dort kaum noch Publikations- und Aufführungsmöglichkeiten bekam. Dennoch kann dies nicht der einzige Grund gewesen sein. Denn parallel zur zeitgenössischen Musik hatte der Komponist auch folkloristische Kunstmusik geschaffen,²⁶ die in seinem Heimatland verstärkt Abnehmer fand. Dies umso mehr, da er die Volksmusik von Serben, Albanern und anderen ethnischen Gruppen in Jugoslawien dafür benutzte.²⁷ Aufgrund seiner Prägung durch die Folklore in seiner Kindheit und Jugend handelte es sich dabei aber um keinen kulturellen Identitätswandel, sondern um das jahrelang gleichzeitige Bestehen zweier verschiedener musikalischer Identitäten, nämlich einerseits der modernen Identität im Sinne einer zeitgenössischen Musik und andererseits der traditionellen Identität, die in familiären und regionalen Musizier- und Hörgewohnheiten wurzelte. So kam es, dass der Komponist periodisch unterschiedliche Schwerpunkte in seinem musikalischen Schaffen setzte. Gerade aber weil Slavenski Volksmusikmelodien der verschiedenen Nationalitäten Jugoslawiens als Material seiner Kompositionen benutzt hatte, führte dies auch zur Identifikation seines Publikums mit seiner Musik und zu einer all-jugoslawischen Rezeption. Der Komponist trug dadurch erheblich zur kulturellen Identität der einzelnen Völker Jugoslawiens bei, weshalb er nicht nur vor 1989 zum bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts in Jugoslawien wurde, sondern es auch nach dem jugoslawischen Bürgerkrieg Anfang der 1990er Jahre blieb: Nach ihm sind noch heute drei Musik(hoch)schulen (in Belgrad, Prizren, Novi Sad) und ein Musikpreis benannt.

Kulturelle Identität stellte in der Musikgeschichte immer nur einen Aspekt sowohl individueller als auch kollektiver Identität dar, die sich auch oft national definierte. Besonders im Kontext kollektiver Identitätskonstruktionen stellte im 20. Jahrhundert die Nationalität

24 Vgl. u. a. Heiko Haumann, *Geschichte der Ostjuden*, München 1990, S. 164 sowie Ctibor Rybár, *Das jüdische Prag. Glossen zur Geschichte und Kultur. Führer durch die Denkwürdigkeiten*, Prag 1991, S. 103.

25 Vgl. ebd., S. 6.

26 Vgl. Josip Andreis, *Music in Croatia*, Zagreb 1974, S. 298ff.

27 Unter anderem *Balkanofonija* (1934). Vgl. auch die Anmerkungen zu Josip Slavenski im unpaginierten Nachwort in Akil Mark Koce, *Portrete Të Kompositoreë Ve Shqiptare Në Jugoslavi* (Porträts der albanischen Komponisten in Jugoslawien), hrsg. von Seksioni I Shoqatës Së Kompozitorëve Të Sërbisë Për Kosovë (Sektion und Verband der Komponisten Serbiens innerhalb des Kosovo), Prishtina 1971.

des Komponisten sowie die Suche nach der Tradition als Beschwörung der eigenen Herkunft einen wichtigen Identitätsfaktor dar. Während die Gegenwart von politischen Krisen wie der Neustaatenbildung nach 1918, 1945 und 1989, von militärischen Krisen wie dem Zweiten Weltkrieg oder von ökonomischen Erschütterungen wie der Weltwirtschaftskrise 1929 durchrüttelt wurde und – da die Zukunft ungewiss war – zu gesellschaftlicher und individueller Verunsicherung führte, stellte die Vergangenheit und die darin gesuchte Tradition der Eigengruppe eine Möglichkeit dar, Sicherheit zu erfahren. Zum Zweck der Identitätsbildung wurde die Vergangenheit oft auch idealisiert: Stadtbewohner glaubten in der ländlichen Volksmusik eine kontinuierliche Tradition und somit eine allumfassende gruppenspezifische Musik zu entdecken und in berühmten Persönlichkeiten der Vergangenheit Vorbilder, zu denen hochzuschauen es sich lohnte. Somit wundert es auch nicht, dass in der Zeit nach 1918 bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges Volksmusikforschungen und folkloristische Kompositionen in vielen osteuropäischen Ländern en vogue waren und berühmte Personen der Vergangenheit in Politik und Musik immer wieder beschworen wurden. Kam es deshalb während der 1920er Jahre noch freiwillig im Kontext einer gruppendynamischen Entwicklung zu folkloristischen Kompositionen, wurde länderabhängig ab den 1930er Jahren und verstärkt während der 1940er Jahre die folkloristische Kunstmusik auch staatlich gestützt, beispielsweise durch die Einrichtung von Propagandaämtern oder Kulturkammern nach deutschem Vorbild in Litauen, Lettland und Bulgarien und durch den Ausschluss von unerwünschter Musik aus dem Kulturleben.²⁸ Namensänderungsgesetze wie in Deutschland, Bulgarien und den baltischen Ländern zwischen 1934 und 1941 dienten hingegen der Aus- oder Eingrenzung von Fremdgruppen und damit auch Musikern, um kulturell homogene Nationen zu bilden.

Da die kulturelle Identität von Gruppen der Stärkung der nationalen Identität dienen sollte, definierten sich Gesellschaften besonders häufig über Komponisten mit Rang und Namen. Dafür spielte es keine zwingende Rolle, ob diese folkloristische Kompositionen geschaffen hatten oder nicht. Denn schließlich diente die bloße Vereinnahmung einer bedeutenden Persönlichkeit der Aufwertung der eigenen Individual- oder Gruppenidentität: »Wer würde nicht gern gesehen werden, während er Pall Mall mit einem Herzog an jedem Arm hinuntergeht?«²⁹ Die Herzöge in der Musik waren jedoch die Komponisten. Um mit ihnen »an jedem Arm« Pall Mall hinunterzugehen, war es weder notwendig, dass sie lebten, noch dass sie die von der Gruppe selbst definierten Zugehörigkeitskriterien erfüllten. Um eine nationale und damit verbunden kulturelle Identität für die Eigengruppe zu schaffen, kam es deshalb auch immer wieder zum Tauziehen um die nationale Identität von berühmten Persönlichkeiten und besonders Komponisten, die häufig eine rationalisierte Fiktion war: Von der absichtsvollen Falschzuschreibung einer albanischen Nationalidentität an König

28 Vgl. Anonymus, »Die Organisation des Nationalen Kultur- und Propagandaamtes«, in: [Unbekannte Zeitschrift, Titel unleserlich], Kaunas 21. 4. 1938, Presseauschnitt, Bundesarchiv Berlin, R 4902/5 – 4563. Vgl. Anonymus, »Die Kammer für Schrifttum und Kunst«, in: *Rigische Rundschau* 6. 5. 1938, Presseauschnitt, Bundesarchiv Berlin, R 4902/5 – 776. Vgl. DNB, Nachricht als Typoskript, ohne Titel, 7. 4. 1941, Bundesarchiv, R 4902/3 – 1989.

29 William Makepeace Thackeray, zitiert nach: de Levita, *Der Begriff der Identität*, S. 46.

Pyrrhus und Alexander den Großen in Albanien,³⁰ über deutsch-ungarische Streitereien um die von Franz Liszt³¹ bis hin zur Fälschung, mit der in Deutschland eine ›arische‹ Identität für den Komponisten Johann Strauß konstruiert werden sollte, schien der Zweck die Mittel zu heiligen.³² Und als solches diente auch die (Musik-)Wissenschaft. Obwohl sie eigentlich dazu beitragen sollte, Identitäten zu erforschen, hörte sie zwischen 1918 und 2003 sachlich oft da auf, wo psychisch der Kampf um die eigene (Gruppen- oder Individual-)Identität begann. Deshalb gewann die Frage ›Wer sagt mir, wer ich bin?‹, die sich dem mündigen Komponisten überhaupt nicht stellte, nicht nur für den in politischen Kontexten entmündigten Musiker an Bedeutung, sondern auch für den, dem postum eine Identität zugeschrieben wurde, die oft nur die der Musikwissenschaftler und weiterer Rezipienten, zumindest aber ein Resultat davon war.

Joel Haney (New Haven, CT)

Whose Volkskraft?

The ›Barbaric Gesture‹ in Hindemith's Chamber Music after World War I

In differentiating the musical style and sensibility of the young Paul Hindemith from that of prewar Austro-Germanic modernism, early commentators such as Theodor W. Adorno, Adolf Weissmann and Franz Willms identified an alliance in Hindemith's music with eastern European folklorism. Perceived as a decidedly ›primitivist‹ tendency, this alliance was heard to call sharply into question inherited canons of sonic sensuousness, musical logic and expression. In a discussion of Hindemith's early postwar chamber music centering on the String Quartet Op. 22, I examined specific folkloristic affinities and more broadly Hindemith's increasing tendency toward heightened physicality and rhythmic aggressiveness, simplified melodic construction and altered strategies of harmonic and formal articulation. I then asked what significance these alien musical voices and values might have had for Hindemith during the postwar moment.

30 Vgl. Peter Barth, *Albanien. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (= Ost- und Südosteuropa. Geschichte der Länder und Völker), Regensburg 1995, S. 212.

31 Siehe u. a. ›Dr. Gerigk, Amt Musik, Bereichsleiter, An das Rassenpolitische Amt der NSDAP, v. 26. 7. 1944‹, Bundesarchiv Berlin, NS 15/153, Bl. 53.

32 Vgl. Hanns Jäger-Sunstenau, *Johann Strauss. Der Walzerkönig und seine Dynastie. Familiengeschichte, Urkunden*, Wien und München 1965, S. 86f.