

Arbeitstitel – Forum für Leipziger Promovierende // Gegründet 2009
Herausgegeben von Stephanie Garling, Enrico Thomas, Franziska Naether,
Christian Fröhlich, Felix Frey
Meine Verlag, Magdeburg

**Musik und Politik im faschistischen Italien.
Musica impegnata und die Verbreitung der Reihenkomposition
in Italien**

Minari Bochmann

Zitationsvorschlag: Bochmann, Minari: Musik und Politik im faschistischen Italien. Musica impegnata und die Verbreitung der Reihenkomposition in Italien. In: Arbeitstitel – Forum für Leipziger Promovierende 1 (2009). S. 29–47.
urn:nbn:de:bsz:15-qucosa2-168769

Abstract*– deutsch –*

Der italienische Faschismus bestand aus einer vielschichtigen Struktur, die sich allen zeitgenössischen Musikströmungen näherte. Diese Arbeit befasst sich mit den für den italienischen Faschismus spezifischen Voraussetzungen. Das Jahr 1938 markiert in der italienischen Musikentwicklung eine Zäsur. Die erste *musica impegnata* Italiens, die zur musikalischen Begriffserneuerung in der Nachkriegszeit entscheidend beitrug, wurde anlässlich der antisemitischen Gesetzgebungen in Italien von Luigi Dallapiccola komponiert. Durch Dallapiccolas Komposition bekam die Reihentechnik in der italienischen Kompositionspraxis immer mehr Bedeutung und etablierte sich im Laufe der Zeit als Stimme des Antifaschismus. In dieser Arbeit wird der Verbreitungsprozess der Reihentechnik in Italien nicht nur aus ästhetischer Perspektive, sondern auch aus gesellschaftspolitischer betrachtet.

– englisch –

Italian fascism was consisted of a multilayer structure which conduced to connect all the music currents with the fascism. This paper deals with the particular premises of the Italian fascism. The year 1938 marks a caesura in the Italian music development. The first *musica impegnata* of Italy, which decisively contributed to renovating the musical concepts in the post-war period, was composed by Luigi Dallapiccola on the occasion of the anti-Semitism legislations in Italy. The twelve-tone technique more and more received a meaning in the Italian composing practise and established as voice against the fascism in the course of time. In this paper the diffusion process of the twelve-tone technique in Italy is considered not only from the aesthetical but also from the socio-political perspective.

1. Der italienische Faschismus als moderne Kunstbewegung?

Die *musica impegnata* (engagierte Musik) und die Entdeckung der Reihentechnik haben in Italien ihren Ursprung in der brisanten Zeit des Faschismus. Auf dem Spielplan der römischen Theater standen 1941 Luigi Dallapiccolas *Canti di prigionia*, deren Komposition kurz nach der antisemitischen Gesetzgebung in Italien begonnen wurde. Uraufgeführt wurde das Werk unter der Leitung von Fernando Previtali am 11. Dezember 1941 im *Teatro delle Arti* zu Rom¹, einem kleinen Theater, das für den faschistischen Verband der Künstler und Musiker *Confederazione fascista di professionisti e artisti* gedacht war (Nicolodi 1990: 214). Wie es sich leicht vermuten lässt, war das *Teatro delle Arti* eines von mehreren Theatern in Rom, die sich unter faschistischer Verwaltung befanden. Dallapiccolas Musik weist deutliche Bezüge zur Dodekaphonie auf, womit der Komponist sein Bekenntnis zum Antifaschismus abgab. Die *Canti di prigionia* fanden ein äußerst positives Echo in dem von Fedele d'Amico für die *Rassegna musicale* verfassten Bericht (D'Amico 1942: 24 f.). Man kann daraus schließen, dass gegen den Antisemitismus gerichtete Musik in Italien bereits unter dem faschistischen Regime geduldet wurde. Später definierte Dallapiccola seine *Canti di prigionia*, *La mort d'un tyran* von Darius Milhaud (1936), *Thyl Claes* von Wladimir Vogel (1937–38), *Ode to Napoleon Buonaparte* (1942) und *A Survivor from Warsaw* (1947) von Schönberg als Protestmusik (Sala 2004: 590). In der Geschichte des italienischen Faschis-

mus stoßen wir aber nicht selten auf solche Widersprüche, die eine Erklärung der spezifischen politisch-kulturellen Verhältnisse des Landes verlangen.

Wie Piero Aragno nachgewiesen hat, bemerkte der Journalist Giuseppe Prezzolini schon gleich nach Mussolinis Machtergreifung, dass der Faschismus keine einheitliche Ideologie besaß, sondern zwei verschiedene Bewegungen in sich einschloss, die sich anfangs ergänzten hatten, aber schließlich in offene Konfrontation miteinander gerieten (Aragno 1980: 86). Im Faschismus kam eine vom Futurismus² inspirierte gewalttätig-anarchistische Bewegung mit einer eher bürokratischen, katholischen oder staatsverpflichteten zusammen. Diese vielschichtige Struktur des Faschismus kam auch dem Wunsch des ehemaligen Syndikalistin Giuseppe Bottai entgegen, der möglichst viele und unterschiedliche Künstlergruppen an die faschistische Strömung zu binden suchte (Mosse 1980: 138).

Eine klar spürbare Konfrontation zwischen solch verschiedenen Bewegungen zeichnete sich auch im Bereich der Musik ab. Auf der konservativen Seite zeigten Adriano Lualdi, Giuseppe Mulè, Nicola de Pirro und Alceo Toni die Tendenz, die moderne Musik aus ihrem Umfeld vorsorglich

1 Die *Preghiera di Maria Stuarda* aus dem Werk wurde im April 1940 kurz vor der Besetzung Belgiens durch deutsche Truppen in Brüssel uraufgeführt. Die Komposition des dreiteiligen Gesamtzyklus wurde im Oktober 1941 vollendet und unter der Leitung von Fernando Previtali in Rom uraufgeführt.

2 In der Geschichte gab es mehrere Fälle, in denen die Kunst eine Vorreiterrolle der politischen Entwicklung spielte. Der italienische Futurismus wollte das Zukünftige bereits in der Gegenwart realisieren. Dafür qualifizierte er alles Vergangene ab und versuchte, eine absolute *tabula rasa* sowohl in der Politik als auch in der Kunst zu schaffen (Aragno 1980: 84). Er verstand sich als eine neue künstlerisch-politische Avantgarde, die sich auf eine scharfe Frontstellung gegen die bürgerliche Gesellschaft und die bisherigen Kunstkonzepte bezieht. Das Ziel des Futurismus war die Abschaffung der parlamentarischen Demokratie, die Giovanni Giolitti Schritt für Schritt durchgesetzt hatte, und des Liberalismus, der dazu diente, dass sich die Musikverleger an Profit und damit nur noch an bürgerlichem Musikgeschmack orientierten.

zu entfernen. Alfredo Casella und Gian Francesco Malipiero lehnten hingegen eine Weiterführung des italienischen Verismo sowie der Spätromantik grundsätzlich ab und vermittelten dem italienischen Musikleben die zeitgenössische Musik aller Stilrichtungen des Auslands. Das berühmte Musikmanifest *Un manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800*, das von insgesamt 10 konservativen Musikern unterzeichnet wurde und am 17. Dezember 1932 in *Il Popolo d'Italia*, *Il Corriere della Sera* und *La Stampa* erschien, war ein kollektiver Angriff auf Casella und Malipiero, die sich bemühten, die italienische Musik auf internationalem Niveau zu halten und dafür ihre Beziehung zu ausländischen Zeitgenossen zu pflegen. Das Manifest bestätigt auch die Tatsache, dass die faschistischen Autoritäten anfangs modernistischer waren als der musikalische Nationalismus, nach dessen Ansicht „nicht ein internationales Idiom italienisiert werden“ sollte, sondern „ein genuin Italienisches“ zu internationalisieren war (Stenzl 1990: 87). Nach Quirino Principe Auffassung habe es für die Weiterführung des engstirnigen und längst überholten Nationalismus in Italien gar nicht erst des Faschismus bedurft: die musikalische Welt habe sich selbst genügt (Principe 1990: 187).

Wir können die Ursachen dieses antimodernen musikalischen Manifests auf bestimmte Aktivitäten Casellas und Malipieros zurückführen: 1924 gelang es den beiden, *La Corporazione delle nuove musiche* (CDNM) in Zusammenarbeit mit Gabriele D'Annunzio zu institutionalisieren. Im gleichen Jahr veranstaltete die CDNM Schönbergs Tournee³ mit dessen Werk *Pi-*

errot lunaire (1912) mit Stationen in Rom, Neapel, Florenz, Venedig, Padua, Turin und Mailand. Bald darauf übernahm die CDNM auch die Funktion einer italienischen Sektion der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* (IGNM), die während des Faschismus in Venedig (1925), in Siena (1928) und in Florenz (1934) ihre Musikveranstaltungen durchführte und auch durch finanzielle Zuschüsse und Hilfeleistungen seitens des Regimes ihre Wichtigkeit für das italienische Musikleben bestätigte (Nicolodi 2004: 120 f.). Zusätzlich zeigte sich das moderne Gesicht des italienischen Faschismus darin, dass mehrere Musikfestivals in den 1930er Jahren neu gegründet wurden, die sich sowohl der zeitgenössischen als auch der alten Musik widmen sollten. Das *Festival Internazionale di Musica Contemporanea* von Venedig (erste Veranstaltung im Jahr 1930) und der *Maggio musicale fiorentino* (erstmalig im Jahr 1933) stießen tatsächlich auf ein großes internationales Interesse. Dem Florentiner *Maggio* schenkte sogar Mussolini wachsende Aufmerksamkeit. So forderte er 1935 den Mailänder Präfekten auf, die geplante *Stagione* der Mailänder *Scala* spätestens bis zum Beginn des *Maggio* zu beenden (Nicolodi 2004: 119).

Neben der offensichtlichen Bevorzugung des Florentiner *Maggio* durch Mussolini bemühte sich der künstlerische Direktor des venezianischen Musikfestivals Lualdi, der selber der faschistischen Abgeordnetenkammer angehörte, die Qualitäten seines Festivals hervorzuheben. Nach den *Norme generali* für das Jahr 1934, die von Lualdi verfasst worden waren, durften ausländische Werke nur dann beim Festival aufgeführt werden, wenn sie für die italienische Musikszene absolut neu waren.⁴ Diese neue

3 Außerdem schrieben Casella und Malipiero einen Beitrag für die Festschrift zum 50. Geburtstag von Schönberg, ein Sonderheft (August–September) der *Musikblätter des Anbruch* (Stefan 1924: 285).

4 Die Werke italienischer Komponisten durften beim venezianischen Musikfestival nur dann aufgeführt werden, wenn ihre Uraufführungen nicht

Norm erfüllte Alban Bergs *Lyrische Suite*, deren Aufführung für jenes Jahr in Venedig geplant war, nicht. Als Lualdi erfuhr, dass die *Lyrische Suite* bereits in Mailand und Florenz aufgeführt worden war, versuchte er, Bergs Namen aus der Einladungsliste zu streichen. Berg empfand Lualdis Akt als Schikane. Mit Recht, denn das venezianische Musikfestival begann in diesem Jahr mit dem *Ständigen Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten* zusammenzuarbeiten, der beim Wiesbadener Musikfest neu gegründet worden war. Zum Präsidenten des *Ständigen Rates* wurde Richard Strauss ernannt, dem Lualdi als Vizepräsident seine Unterstützung zugesagt hatte. Den *Ständigen Rat*, der gleich nach dem Austritt Deutschlands aus der IGNM gegründet worden war, verstanden viele Komponisten als nationalsozialistisch dominierte Gegenorganisation zur IGNM, welche aus nationalsozialistischer Sicht „zu demokratisch, zu liberal und ohne Rassenunterschiede funktionierte“ (vgl. Hoffend 2001: 155). Casella und Malipiero, die auch mit Berg in freundschaftlicher Beziehung standen, protestierten gegen Lualdis Maßnahme gegen Berg. Die Korrespondenz zwischen Casella und Lualdi, die im *Archivio Storico delle Arti Contemporanee* (ASAC) aufbewahrt ist, dokumentiert, dass der Fall Berg einen unangenehmen Streit auslöste. Schließlich einigten sich jedoch die beiden, die *Lyrische Suite* durch die Konzertarie mit Orchester *Der Wein* zu ersetzen.⁵ Lualdi meinte nunmehr, dass *Der Wein* von Berg zwar „gewagt und gefährlich“, aber sicherlich „von größtem Interesse“ sei (Lualdi 1934: ASAC).

Es ist erstaunlich, wie zeitgemäß die italienischen Musikveranstaltungen bis zur radikalen politischen Klimaveränderung gehalten wurden. Beispielsweise standen die folgenden Komponisten auf den Programmen des venezianischen Musikfestivals: Béla Bartók (1936/1937), Alban Berg (1934/1936), Paul Hindemith (1936/1938), Ernst Krenek (1934), Bohuslav Martinů (1934/1938), Darius Milhaud (1934/1937), Arnold Schönberg (1937), Igor Strawinsky (1934/1937/1938) und Wladimir Vogel (1934). Ihre Kompositionen waren seit Hitlers Machtergreifung in Deutschland nicht mehr erwünscht und als „entartet“, „undeutsch“, „bolschewistisch“ oder „unnatürlich“ gebrandmarkt. 1936 begann zwar auch in Italien die erste publizistische Kampagne gegen die Juden, doch zeigte der italienische Faschismus 1937 noch einmal seinen toleranten Umgang mit der modernen Musik. Die Organisation des *V. Internationalen Musikfestivals* in Venedig, dessen Programm Schönbergs *Suite für 7 Instrumente* op. 29 enthielt, verlief unter der künstlerischen Direktion von Mario Corti und Casella absolut reibungslos. Kein Dokument aus jenem Jahr hat bisher einen sichtbaren Druck auf den Organisationsprozess des Festivals oder eine gleichartige staatliche Anweisung belegt. Außerdem war Edmund von Borck der einzige Komponist, der für das Jahr 1937 Deutschland vertreten sollte. Dass all das nach dem Abschluss des „Achsenbündnisses“ zwischen Italien und Deutschland noch möglich war, zeigt die unterschiedlichen Interessen von Mussolini und Hitler, denn Schönberg als experimenteller Zwölftöner, der 1933 zur jüdischen Glaubensgemeinschaft zurückgekehrt war, war in Deutschland längst zur Zielscheibe heftiger Angriffe der Nazis geworden. Als Corti erfuhr, dass Nicola de Pirro zwei Funktionäre des deutschen Propagandaministeriums zum Musikfesti-

mehr als 5 Jahre zurücklagen.

5 Die Aufführung von Bergs *Lyrische Suite* wurde beim venezianischen Musikfestival 1936 nachgeholt. So bleibt der Streit um Bergs Fall aus dem Jahre 1934 etwas rätselhaft. Es ist denkbar, dass Lualdi in Konkurrenz zum Florentiner Maggio trat.

val eingeladen hatte, bat er diesen sogar in einem Brief verbittert um eine Erklärung, was er mit dieser Einladung bezweckt habe (Corti 1937: ASAC). Es ist also kein Wunder, dass viele italienische Intellektuelle mehrere Jahre hindurch glaubten, in einem pluralistischen System zu leben (Alaimo 2004: 225).

2. Beginnende Diskriminierung der modernen Musik in Italien

Außerhalb der internationalen Musikfestivals stellte das faschistische Regime in seiner Kulturpolitik grundsätzlich die finanzielle Realpolitik in den Vordergrund. Bottai, der sehr auf eine liberale Einstellung des Regimes gehofft hatte, äußerte am Ende der 1920er Jahre in seiner Zeitschrift *Critica Fascista* immer vorsichtiger, dass der Staat sich so wenig wie möglich in künstlerische Belange einmischen und die Künstlerkammer sich darauf beschränken solle, nur über die Probleme der ökonomischen Lage zu diskutieren (Mosse 1980: 138). Die Formulierung Mussolinis von 1933 lautete: „Bisogna preparare il teatro di masse, il teatro che possa contenere quindici o ventimila persone“⁶ (vgl. Nicolodi 2004: 107). Die Werke, zu denen das Publikum nur schwer Zugang gefunden hatte, sollten aus den Programmen der italienischen Theater verschwinden. Selbst wenn das Regime dabei nicht direkt die Wiener Schule angriff, so war kaum zu vermeiden, dass deren Werke in der musikalischen Welt Italiens als Verkörperung des „Komplizierten“, „Kränklichen“ und „Unheimlichen“ erschienen und leicht zum Ziel von Diskriminierung wurden (Principe 1990: 183). Dabei ist auch zu bedenken, dass die Reihenkomposition für die italienische Kompositionspraxis immer noch absolutes Neuland darstellte, wäh-

rend sie in Deutschland längst bekannt war und unter dem NS-Regime als „entartete Kunst“ eingestuft und verboten wurde.

Eine antisemitische Rassenpolitik gab es in Italien anfangs nicht, zumal sich Mussolini von der Rassentheorie der Nazis kaum beeindruckt ließ. Casella – der sich wohl als Verteidiger der Neuen Musik verstand – war seit 1921 mit der französischen Jüdin Yvonne Müller verheiratet. Die Wiener *Universal Edition* teilte 1935 Casella mit, dass eine szenische Aufführung seiner *Scarlattina* wegen seiner angeblichen jüdischen Herkunft in Deutschland nicht mehr möglich sei (Casella 1992: 689). Selbst wenn Casellas Musik in Deutschland nicht mehr problemlos zur Aufführung gelangen konnte, war er in Italien immer noch derjenige, den das *Ministero dell'Educazione Nazionale* zu einer Zusammenarbeit animieren wollte.⁷

Antisemitische Bestrebungen gewannen in Italien mit dem Erfolg der imperialistischen Eroberungspolitik in Abessinien und mit der Gründung der „Achse“ Berlin – Rom stufenweise stärker an Bedeutung. Zunächst wurde am 9. Januar 1937 in Italien ein Rassengesetz eingeführt, das gegen die Bevölkerung der äthiopischen Kolonie gerichtet war und jeden intimen Verkehr mit „minderwertigen Wesen“ verbot (Alaimo 2004: 235). Am 19. Mai 1937 erklang im *Teatro Comunale* zu Florenz Casellas Oper *Il deserto tentato*, mit der der Komponist den italienischen Feldzug in Abessinien

6 „Man muss das Theater für die Masse vorbereiten, das Theater, das 15000 oder 20000 Personen umfassen kann“.

7 1931 wurde Casella vom *Ministero dell'Educazione Nazionale* zum Mitglied einer Untersuchungskommission der Kunstaussstellungen in Italien ernannt. Im Laufe der Zeit korrespondierten seine Äußerungen immer stärker mit den Ideen des Ministeriums (Piccardi 2001: 118). Obwohl er 1937 noch versuchte, die Musik der Wiener Schule in Italien aufzuführen, vertritt er um 1940 im Schlusswort seiner Autobiographie *I segreti della Giara* eindeutig das ideologische Programm des Ministeriums (Casella 1941: 297–318).

propagiert. Dass diese Oper Casellas, die sehr stark von der Banalität der Verherrlichung des Faschismus geprägt ist, keine Schatten auf seine Persönlichkeit als Verteidiger der Neuen Musik warf, weist auch auf die damalige Alltäglichkeit der propagandistischen Mitwirkung der Künstler in Italien hin. Im August 1937 fand jedoch Hitlers in München gehaltene Rede gegen die „entartete, bolschewistische und jüdische“ Kunst auch in Italien einen Resonanzboden, und zwar in der Musikgewerkschaft *Il musicista* (Nicolodi 1990: 219). Denken wir jedoch an die Aufführung der Musik von Schönberg, Milhaud und Strawinsky in Venedig vom September jenes Jahres, so können wir auch feststellen, dass sich das *Ministero della Cultura Popolare* (MinCulPop) – neben der übernommenen antimodernistischen Musikzensur – nicht auf jede ideologische Beeinflussung des Naziregimes einließ.

3. Verschiedene Musikströmungen als Träger faschistischer Ideologie

Befassen wir uns mit der Musik im faschistischen Italien, ist es unabdingbar, sich die allgemeine Musiklandschaft des Landes vor allem nach der Entstehung des Futurismus bewusst zu machen. Alban Berg beurteilte 1929 den italienischen Futurismus als eine überholte Bewegung, „die keiner je ernst genommen hat“ (Vgl. Nicolodi 1999: 45). Der Futurismus hatte 1909 mit Filippo Tommaso Marinettis Kampfansage an die Vergangenheit begonnen und vor allem die jüngste Vergangenheit – den Verismo und dessen Provinzialismen in der Musik – als Makel für die italienische Nation betrachtet, die im 20. Jahrhundert als modern erscheinen sollte. Für die Futuristen war eine Kunst nur bedeutend, wenn sie das Leben widerspiegelte und in die Zukunft wies. Der musikalische Futurismus kennzeichnete seine Vorstellung über die

Zukunft am besten durch Geräuschkunst, wobei man all jene Elemente als avantgardistisch bezeichnete, die bis dahin als nicht „kunstwürdig“ empfunden worden waren (Hermand 1980: 6). Marinetti hatte auf den Komponisten Franco Balilla Pratella wegen dessen futuristischer Oper *L'Aviatore Dro* (1911–1914) sehr große Hoffnung gesetzt. Versuchten die Futuristen aber eine Kulturrevolution durch die Ablehnung der Vergangenheit durchzusetzen, so war das Potenzial des Futurismus auch bald ausgeschöpft. Schon gleich nach dem Ersten Weltkrieg fand Pratella seinen neuen Weg in der Wiederentdeckung der alten Musik und der Erforschung der Volksmusik (Nicolodi 1999: 45).

Der Effekt der Wiederentdeckung älterer Musik gestaltete sich in Italien vielschichtig. Die Ablehnung des Verismo – des Musikausdrucks von Verdi und Puccini – als Ausgangspunkt hatte diese neoklassizistische Strömung mit dem Futurismus gemeinsam. Das Wort *Melodramma* wurde nur noch für die Oper des *Ottocento* gebraucht und wurde zum Inbegriff künstlerischer und kultureller Minderwertigkeit (Noller 1997: 13). Während die Futuristen die Ressourcen für ihre Musik in der Lebenspraxis suchten, versuchte eine Reihe namhafter Musiker ihre Ressourcen wieder in der italienischen Musik vor Verdi und Rossini zu entdecken. Malipiero griff für seine Bühnenwerke sogar auf die Umbruchsituation um 1600 zurück. Da es im Italien des 19. Jahrhunderts keine nennenswerten oder bedeutende Tradition der sinfonischen Musik oder der Kammermusik gab, die im 20. Jahrhundert hätte fortgesetzt werden können, formulierten die Neoklassizisten als ihre neue Aufgabe die Wiedergeburt sinfonischer Musik auf italienischem Boden (Stenzl 1990: 21). Diese Strömung wurde auch dadurch unterstützt, dass Anfang des

20. Jahrhunderts zahlreiche Musikwerke älterer italienischer Meister wiederentdeckt worden waren. In der Folge wurde eine Reihe von älteren Werken veröffentlicht, zum Beispiel die 16-bändige Monteverdi-Gesamtausgabe von Malipiero. Außerdem wurde 1939 *La Settimana musicale senese* von der *Accademia Chigiana* unter der Direktion Casellas gestiftet, um dem italienischen Publikum solche unbekannte, aber bedeutende Musik älterer Meister bekannt zu machen. Zur Aufführung kam dort die Musik Antonio Vivaldis (1939), der Familie Scarlatti (1940), der Venezianischen Schule (1941) und Giovanni Battista Pergolesis (1942) (Nicolodi 2004: 119). Um die Bedeutung der älteren italienischen Musik wieder geltend zu machen, erschien eine Reihe moderner Bearbeitungen solcher älterer Kompositionen wie etwa *Scarlattina*, *Cimarosiana*, *Vivaldiana*, *Rossiniana*, *Paganiniana* usw.

Mit dem Terminus *Generazione dell'80* versuchte der Turiner Musikkritiker Massimo Mila (1910–1988) – die futuristischen Komponisten dabei ausklammernd – die Komponisten systematisch einzuordnen, die nicht nur das damalige Klima der italienischen Musik entscheidend bestimmten, sondern auch zur ersten Generation gehörten, die sich mehr oder weniger von der alten veristischen Operntradition abzugrenzen begannen (Stenzl 1990: 48 f.). Zu dieser Generation gehören hauptsächlich Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, Casella und Malipiero. Trotz Milas Versuch sind die Unterschiede zwischen den Komponisten der *Generazione dell'80* relativ klar feststellbar. Wie bereits erwähnt, unterschied sich die musikstilistische Zukunftsvision Casellas und Malipieros grundlegend von der Respighis und Pizzettis. Respighi war derjenige, der sich konsequent von der Neuen Musik distanzierte, so dass das

Festivalkomitee der IGNM auch nie dazu kam, seine Werke für ihr Festival auszuwählen. Hingegen gelangten Pizzettis frühere Werke im IGNM-Musikfest von 1922 (Salzburg) und 1924 (Salzburg/2.Teil) zur Aufführung. Nach der Aufführung seines *Streichquartetts Nr. 2* in Florenz 1934 entfernte sich jedoch Pizzettis Musik von der IGNM (Haefeli 1982). So hat auch Stenzl zu Recht darauf hingewiesen, dass Pizzettis Musik der jeweiligen Gegenwart immer ferner rückte (Stenzl 1990: 93).

Die Opernkomponisten, die dem Erfolg Puccinis und Verdis weitgehend folgen wollten, waren von der neuen oder modernen Musik kaum betroffen und sahen auch keinen weiteren stilistischen Veränderungsbedarf.

In den 30er Jahren konnte man hauptsächlich drei Strömungen erkennen, die den kompositorischen Parteienstreit bestimmten: Die erste Strömung wurde von Musikern vertreten, die ihre Musik neoklassizistisch stilisierten, abschnittsweise mit ausgewogener Atonalität experimentierten und der Wiener Schule vorurteilsfrei gegenüberstanden; die zweite wurde von Musikern getragen, deren Musik die tonale Grenze nicht überschritt, die vom Populismus gewünschte „Italianità“ gut präsentierte und als „zukünftig“ anerkannt werden wollte; die dritte wurde nur noch von den Musikern unterstützt, die die Spätromantik in der Instrumentalmusik bzw. den Verismus in der Oper weiterführen wollten. All diese Strömungen sahen ihre Hauptaufgabe darin, dem faschistischen Staat zu dienen. Denn der Faschismus verstand sich sowohl als eine avantgardistische als auch als eine nationalistische Bewegung. Er verpflichtete sich, einerseits Italien als ein modernes und freies Land – auch wenn nur scheinbar – in der Welt zu präsentieren,

und andererseits seinen modernen Geist auch in der Zeit Dantes zu suchen.

4. Die Wende in der Musikentwicklung des faschistischen Italiens

Generell war die Durchsetzung der Zwölftontechnik in der italienischen Kompositionspraxis sehr mühsam. Ein Komponist wie Dallapiccola, der sich ab 1934 allmählich der Wiener Schule annäherte und für die Zwölftontechnik entschied, war in Italien bis zur Anwendung der Zwölftontechnik durch Camillo Togni um 1940 noch ein Einzelfall. Selbst Dallapiccola schrieb seine erste vollständige Zwölftonkomposition in den *Six carmina Alcaei* seiner *Liriche greche* (1943). Die Schwierigkeit der praktischen Durchsetzung der Zwölftontechnik in Italien bestand hauptsächlich in der mangelnden Information über diese Methode, so dass man auf René Leibowitz' hilfreiche und informative Lehrbücher der Zwölftontechnik *Schoenberg et son École* (1947) oder *Introduction à la musique de douze sons* (1949) warten musste. Darüber hinaus wurde die Beschaffung von Musiknoten der Wiener *Universal Edition* durch den Anschluss Österreichs an Deutschland erschwert.

Dass sich die Zwölftontechnik in Italien erst etwas später durchsetzen konnte, bedeutet jedoch nicht, dass Schönberg in Italien keine Anerkennung erhalten hätte. Casella und Malipiero hatten sehr früh ihren Enthusiasmus für die Musik Schönbergs entwickelt. Bereits 1925 war Schönberg zum Ehrenmitglied der römischen *Accademia di Santa Cecilia* gewählt worden. Der 65-jährige Puccini hatte noch ein halbes Jahr vor seinem Tod die Aufführung von Schönbergs *Pierrot lunaire* in Florenz besucht. Dieser Aufführung hatte auch der junge Dallapiccola beigewohnt, was er später als sein Schlüsselerlebnis bezeichne-

te. Unabhängig von dieser Anerkennung Schönbergs in Italien stellte die Aneignung der Zwölftontechnik damals noch einen unbeschreiblichen Kraftaufwand dar, so dass jeder intensive Informationsaustausch mit dem Schönberg-Kreis für italienische Komponisten entscheidend und wichtig war. Vor diesem Hintergrund bedeutete für Dallapiccola die persönliche Begegnung mit Berg und Wladimir Vogel beim venezianischen Musikfestival von 1934 ein neues Stadium⁸. Dallapiccola hielt 1936 vor der Florentiner *Accademia del R. Conservatorio di Musica L. Cherubini* seinen Vortrag *Di un aspetto della musica contemporanea*, wobei er zunächst sein persönliches Bekenntnis zu Berg ablegte. In den 30er Jahren verstand er die Zwölftontechnik nicht als ein Element, das in einer Komposition konstant erscheint, sondern nur als ein Teilelement, das für eine bestimmte symbolische Aussage verwendet wird (Fearn 2003: 34). Dabei liegt seiner Komposition der tonale Charakter zugrunde.

Der faschistische Musikdiskurs involvierte in Italien erst ab 1937 seine Kunstpraxis offensichtlich in den Kampf um die Nation und kleidete die Zwölftonmusik in die Worte „Individualismus“, „Materialismus“, „Bolschewismus“ und „Internationalismus“, deren Bekämpfung der Faschismus zu seinem Ziel machte (Geiger 2006: 219). 1938 wurden die antisemitischen Gesetze über mehrere Monate hinweg schrittweise vervollständigt. Über die entscheidende Frage, ob die antisemitischen Gesetze

8 Fearn berichtet ausführlich über Dallapiccolas Bekanntschaft mit Wladimir Vogel. Dallapiccola hörte 1934 anlässlich des venezianischen Musikfestivals von Vogel über das Kompositionsprinzip der Zwölftontechnik und die Komponisten der Wiener Schule. Danach tauschten sie gegenseitig Musiknoten für Studienzwecke. Vogel vermittelte Dallapiccola auch einige Zeitschriftartikel über die Zwölftontechnik aus den Musikblättern des Anbruch (Fearn 2003: 57 ff.).

eine Wende für den italienischen Faschismus bedeuteten, gibt es allerdings unterschiedliche Meinungen (Mantelli 2008: 16). Zumindest in der Musik ist jedoch in diesem Jahr eine deutliche Zäsur zu erkennen, mit der eine tiefe Werteveränderung zum Vorschein kam. Dallapiccola gehörte zwar schon vorher zur italienischen Moderne, die sich aktiv mit der Musik des Schönberg-Kreises befasst hatte, war aber ein gläubiger und begeisterter Anhänger des Faschismus wie alle anderen. Die antisemitische Gesetzgebung veranlasste ihn, den Faschismus noch einmal gründlich zu überdenken. Für Dallapiccola, der mit einer Jüdin verheiratet war, bedeutete das antisemitische Gesetz seine endgültige Loslösung vom Faschismus. Im gleichen Jahr begann Dallapiccola in seinem neuen Werk *Canti di prigionia* (1938–1941) seine Empörung über die antisemitische Politik des Regimes auf die musikalische Ebene zu übertragen, und zwar mit der Reihenkompositionstechnik, mit der er bereits in seinen vorherigen Kompositionen teilweise experimentiert hatte. Nannte Dallapiccola seine *Tre Laudi* (1936–1937) Protest „in Form von religiösem Glauben“ (vgl. Kämper 1984: 28), rückte in den *Canti di prigionia* sein politisch-humanistisches Engagement eindeutig in den Vordergrund.

5. Der Einfluss der politischen Spannungen auf die italienische Musikpolitik

Mit der antisemitischen Gesetzgebung in Italien verstand zumindest die Weltöffentlichkeit, dass sich Mussolini dem NS-Regime unterwarf. Versuchte Mussolini die „geistige Unabhängigkeit“ Italiens gegenüber dem NS-Regime in beschränktem Maße zu beweisen (Hoffend 2001: 166), so kam eine Reihe von Musikereignissen zum Vorschein, die sich von den antimodernistischen Kampagnen Hitlers abhoben. Kurz

vor dem Inkrafttreten des Rassengesetzes vom 1. September 1938 wurden im Juli/August-Heft der *Rassegna musicale* auf Anweisung des MinCulPop einige Richtlinien für die Zusammenstellung des Programms für die Zusammenstellung des Programms der großen italienischen Opernhäuser – die als autonome Körperschaften staatliche Subventionen zugesichert bekamen – angekündigt. Dieser Ankündigung zufolge mussten 50 % des gesamten Programms dieser Opernhäuser Kompositionen enthalten, die seit 1900 in Italien nie aufgeführt worden waren, und die Hälfte davon – ein Viertel des gesamten Programms – musste aus den Kompositionen bestehen, die in den letzten 20 Jahren in Italien nicht gespielt worden waren (Gatti 1938: 304). Dass die jüngeren Komponisten nicht vernachlässigt wurden, gehörte zwar schon immer zur faschistischen Kulturpolitik. Wie aber Nicolodi mit einem Überblick über die Aufführungstendenzen der italienischen Opernhäuser nachgewiesen hat, waren die zeitgenössischen Komponisten, die am häufigsten aufgeführt worden waren, in Wirklichkeit Veristen bzw. Traditionalisten gewesen (Nicolodi 1984). Casella berichtete im März/April-Heft der *Revue Internationale de Musique* von 1938 ausführlich über die Situation der italienischen Opernhäuser. Die italienischen Opernhäuser – die Casella allerdings im Vergleich zu sinfonischen Konzerten viel schlechter bewertet – boten kaum ausländische Werke der Gegenwart an, sondern überwiegend italienische Werke. Außerdem wurden aus älteren Epochen nur noch Werke aufgeführt, die in Italien längst bekannt waren (Casella 1938). Die Ankündigung des MinCulPop änderte zwar nicht viel an der Auswahl der Komponisten durch die italienischen Opernhäuser. Der Versuch, den Spielraum für die jüngeren Generationen und neue oder unbekanntere Kompositionen offen zu halten, sollte jedoch nicht unter-

schätzt werden. Denn die Opernhäuser wurden damit wenigstens dazu gezwungen, die Aufführungen ihrer musikalischen Stammwerke einzuschränken.

1939 trat Italien aus der IGNM aus. Die faschistische Regierung lehnte ihre finanzielle Unterstützung für die Teilnahme der italienischen Sektion am IGNM-Festival in Warschau ab. Offiziell nannte das Min-CulPop als Grund seiner Absage die geringe Zahl der italienischen Teilnehmer des Festivals (Nicolodi 2004: 121). So wurde die Brücke zum internationalen Musikaustausch von der italienischen Seite abgebrochen. Es dauerte jedoch nicht lange, bis das faschistische Regime bei inländischen Anlässen immer mehr die Aufführungen von Musik zu akzeptieren begann, die aus deutscher Perspektive „entartet“ war. Seine politische Unabhängigkeit von der Hitler-Politik demonstrierte Mussolini mit der Genehmigung für die Uraufführung von Dallapiccolas *Volo di notte* (1937–1938) im Florentiner *Maggio* von 1940. Die Uraufführung dieses Werkes war eigentlich für 1939 im Staatstheater zu Braunschweig geplant, aber vom deutschen Reichspropagandaministerium untersagt worden, weil „das deutsche Theaterpublikum eine derartige Musik, die zu stark ins Atonale geht“, ablehne (vgl. Kämper 1984: 39). Dallapiccola griff für seine kritische Auseinandersetzung mit der Welt der Technik auf Saint-Exupéry's *Vol de nuit* als Libretto zurück. Denkbar ist, dass Mussolini in Dallapiccolas Oper *Volo di notte* eine faschistische Fliegerthematik und seinen Fliegertraum erfüllt sah. Es ist jedenfalls eine Tatsache, dass diese Musik in Mussolinis Augen nicht als unitalienisch, jüdisch oder internationalistisch galt (Stenzl 1990: 152).

Ein aktiver Vermittlungsversuch der Neuen Musik fand in der *Rassegna Musicale* – auch dank des antifaschistischen Musik-

kritikers Luigi Rognoni – statt. Dallapiccola veröffentlichte 1939 eine Rezension zu Weberns Kompositionen op. 26–28, deren Aufführung er 1938 auf dem Londoner IGNM-Musikfestival erlebt hatte. Im September/Oktober-Heft der *Rassegna musicale* von 1942 erschien Nicola Costarellis Artikel über die Reihenkomposition *Nota sulla Dodecafonia*. Durch diesen Artikel versuchte Costarelli, den italienischen Komponisten eine kleine theoretische Einführung in die Reihenkomposition zu vermitteln. Dabei greift der Verfasser für jedes Beispiel auf den Namen Bergs zurück, möglicherweise um gegen die auch in Italien praktizierten antisemitischen Gesetze nicht zu verstoßen (Costarelli 1942).

Dallapiccolas *Canti di prigionia*, unter denen der Komponist seinen ersten Fall der *musica impegnata* verstand, wurde am 11. Dezember 1941 in Rom uraufgeführt. 1942 wurde Alban Bergs Oper *Wozzeck* zusammen mit Dallapiccolas *Volo di notte* und der szenischen Aufführung von Goffredo Petrassis *Coro di morti* in die *Stagione di Opere Contemporanee* der römischen Theater aufgenommen (Gatti 1942: 211). So können wir erkennen, dass die Kompositionsmethode für den italienischen Faschismus nur eine unwesentliche Rolle spielte, im Gegensatz zur religiösen Überzeugung der Komponisten. „Das Problem der Menschenrassen“ sei – so Roberto Farinacci in einem Interview vom 23. Januar 1940 – „weder ein chemisches noch zoologisches Problem“, sondern verändere sich anscheinend radikal, „wenn der historische und geistige Gesichtspunkt den chemischen, zoologischen oder naturwissenschaftlichen Gesichtspunkt ablöst“ (vgl. Alaimo 2004: 237).⁹ Der Inhalt des faschistischen

9 Im original: „Il problema della razze umane non è un problema chimico né zoologico. [...] Ma il problema muta radicalmente di aspetto quando, dal punto di vista o chimico o zoologico o naturale,

Antisemitismus wurde je nach Bedarf des Regimes ideologisch angepasst, so dass am Ende strittig war, was im einzelnen Musikwerk der faschistischen Weltanschauung widersprechen sollte. So war aber auch ein günstigeres Klima für die Verbreitung der Neuen Musik geschaffen worden, bevor Italien 1943 durch die Kriegserklärung an Deutschland und durch die Mobilisierung der Widerstandskämpfer schnell auf die Seite der Alliierten wechselte.

Vom September 1943 bis Ende April 1945 wurde das Land von einem unbeschreiblichen Chaos beherrscht. Der Regierungschef Pietro Badoglio floh mit dem König Vittorio Emanuele III. vor den Bombenangriffen nach Süden, um die Monarchie zu retten, während die Alliierten von Sizilien aus nach Norden marschierten und die italienischen Widerstandskämpfer mit der Gründung eines zentralen Komitees der Nationalen Befreiung, *Comitato di Liberazione Nazionale* (CLN), gegen die deutsche Besatzung, die Republik Salò und die verbliebenen Faschisten des eigenen Landes kämpften.

6. Ästhetische Konsolidierung der Zwölftontechnik als Stimme der Resistenza

Italien war bis Ende der 1940er Jahre zweifellos noch ein Land, in dem man keine ausreichenden Informationen über die Zwölftontechnik zur Verfügung hatte. Die Entscheidung für die Zwölftontechnik, die Dallapiccola in den 30er Jahren getroffen hatte, bedeutete, dass er ausschließlich auf seine eigene Kraft vertrauen musste. Mit seinen *Canti di prigionia* wollte Dallapiccola keineswegs demonstrieren, dass er die Dodekaphonie beherrschte. Er verstand unter seiner Anwendung dieser Kompositi-

onsmethode vielmehr einen Befreiungsakt vom musikalischen „comune senso“, aus dessen Geist die antisemitischen Gesetze hergeleitet worden waren (Sala 2004: 590). Die Dodekaphonie wurde bei Dallapiccola zu einer symbolischen Bedeutung als Protest gegen „etwas, das sehr viel stärker ist als er selbst“ (Kämper 1984: 57). Dallapiccola sah die Kunst Schönbergs vor allem als eine Haltung gegen die Bourgeoisie, die den ästhetischen Wert eines Kunstwerkes nach Kassenprofit bewertet hatte (Sala 2004: 599). Im Zug des sich immer mehr zuspitzenden Kalten Krieges verfestigte Luigi Nono die Anwendung der Zwölftontechnik zur Fortsetzung der *Resistenza* gegen vielfache Erscheinungen der Menschenmissachtung und gegen die kapitalistische Weltanschauung nach dem Zweiten Weltkrieg.

Mit Dallapiccolas *Canti di prigionia* veränderte sich einiges in der italienischen Musiksituation. Bis dahin waren dodekaphonische Werke ausschließlich aus dem Ausland importiert worden. Dallapiccolas dodekaphonische Komposition ermöglichte es den italienischen Musiktheatern und Musikveranstaltern, einen weiteren Schritt zur Unabhängigkeit von der deutschen und österreichischen Kulturpolitik zu gehen. Darüber hinaus begründete Dallapiccola seine Anwendung der Dodekaphonie aus einer politisch-humanistischen Perspektive, die für den italienischen Kulturwiederaufbau und die moralische Neuorientierung nach dem faschistischen Chaos entscheidend war. Außerdem bot diese politisch-humanistisch hergeleitete Gedankenlogik von Dallapiccola den jungen Komponisten die Möglichkeit, ihre eigenen politischen Stellungnahmen auf ihr kompositorisches Handeln zu beziehen. Beispielsweise begrüßte Casella das Ende der Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges mit seinem ersten

noi sostituiamo il punto di vista storico e spirituale“.

und letzten dodekaphonischen Werk *Missa solemnis „pro pace“* (1944) und beendete damit seine Kompositionslaufbahn. Die Auseinandersetzung mit der Frage, inwieweit eine solche politisch-humanistische Aneignung der Zwölftontechnik, wie sie bei Dallapiccola vollzogen wurde, zur Verbreitung dieser Methode in Italien beitrug, kann einen wichtigen Teil des musikästhetischen und soziologischen Kontextes der Nachkriegsgeschichte Italiens ergänzen.

Die Dodekaphonie scheint nach dem Zweiten Weltkrieg in Italien in Mode gekommen zu sein. In der zweiten Hälfte der 1940er Jahre begannen die Komponisten Roman Vlad, Riccardo Nielsen, Riccardo Malipiero, Bruno Maderna, Mario Peragallo und Antonio Veretti, Musik mit Reihen zu komponieren (Stenzl 1990: 187). Der erste internationale Zwölftonkongress fand 1949 nach dem 23. Musikfest der IGNM in Palermo anschließend in Mailand statt, wo sich ungefähr 30 Komponisten aus verschiedenen Ländern über den Stand der modernen Musik orientierten und sich mit einer neuen Darstellungswelt, theoretischen Fragen und Problemen befassten. Carlo Piccardi stellte im Einleitungsaufsatz zum Dokumentationsband des gesamten Kongressablaufes *I pionieri della dodecafonía* fest, dass die Zwölftonmusik – „ein Ausdruck, der aus einer Suche nach Flucht vor den Sachzwängen der Gesellschaft geleitet“ worden war – gewissermaßen zur „lingua franca der Außenseiter und Emigranten“ wurde (vgl. Borio 1997: 176).¹⁰ Mit Wladimir Vogel als Vorsitzendem hielten dort unter anderen John Cage, Josef Rufer, René Leibowitz, Luigi Dallapiccola und Hans Erich Apostel ihre Referate. Auf dem

Konzertprogramm standen beispielsweise Werke von Luigi Dallapiccola, Arnold Schönberg, Camillo Togni, Ernst Krenek, Hanns Jelinek, Hans Erich Apostel, Alban Berg, Josef Matthias Hauer und Karl Amadeus Hartmann. Außer Dallapiccola und Togni nahmen aus Italien Bruno Maderna, Riccardo Malipiero, Mario Peragallo und Adone Zecchi am Kongress teil. Die meisten Teilnehmer dieses Kongresses waren auf einem eigenen Weg zur Reihenkomposition gekommen und hatten sich die Zwölftontechnik unterschiedlich angeeignet. Die Mailänder Sitzung bestätigte auch die unterschiedliche Annäherung der Teilnehmer an die ästhetische Weltanschauung Schönbergs. Der Kongress habe – so in einem Berichtentwurf H. E. Apostels – für die Künstler das Recht eingefordert, „den gesamten Komplex der Probleme, die sich seinem Gewissen sowohl im Bezirk der Ästhetik als auch der sozialen Verantwortung stellen, individuell zu lösen“ (Apostel: ÖNB). Im gleichen Jahr verwirklichte Dallapiccola in seinen *Tre Poemi* (1949) zum ersten Mal die uneingeschränkte dodekaphone Einheit, wobei alle drei Teile auf einer einzigen Reihe basieren und reihenfremde Elemente ausgeschlossen sind (vgl. Kämper 1984: 92). Er widmete das Werk Schönberg zu dessen 75. Geburtstag.

7. Italianisierung der Zwölftontechnik

Dallapiccola eignete sich die Zwölftontechnik stufenweise und auch auf eigene Weise an. Befassen wir uns mit der spezifischen Entwicklung der Zwölftontechnik in Italien, ist es sinnvoll, den Unterschied zwischen dem Verfahren Dallapiccolas und dem Schönbergs zu untersuchen. Schönberg versuchte mit der Entdeckung der Reihentechnik die Dissonanz aus den herkömmlichen funktionalen Bezügen zu „befreien“, wobei die traditionelle Unterscheidung zwischen ihr und der Konsonanz auch in

¹⁰ Im original: „La dodecafonía, nata come espressione di una ricerca condotta al riparo dai condizionamenti del sociale, diventa in un certo qual modo la lingua franca degli amarginati, degli emigrati [...]“.

Hinblick auf die ästhetische Perspektive aufgehoben werden sollte. Als Schönberg für seine „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ eine Arbeitsweise entdeckte, die die „Fasslichkeit“ in seiner Musik herstellen sollte, erzählte er Josef Rufer, dass er etwas erfunden habe, „das der deutschen Musik die Vorherrschaft für die nächsten Hundert Jahre sichere“ (Rufer 1959: 26). Die „Überlegenheit“ und „Hegemonie“ der deutschen Musik, die sich von Bach über Wagner hinaus erstreckten, wollte Schönberg in der Kunst der motivisch-thematischen Arbeit und der Kontrapunktik fortsetzen. So war auch Schönbergs Enttäuschung groß, als er sah, dass die deutsche Musik nicht den Weg ging, den er ihr zugewiesen hatte (Krones 2005: 227). Unabhängig davon, wie seine Methode von Zeitgenossen rezipiert wurde, war die „Reihe“ als Musiksprache nur ein Mittel zum Zweck. Er betonte vielmehr die Wichtigkeit eines „musikalischen Gedankens“, der nicht nur Beziehungen zwischen Tönen herstellen, sondern auch bis zu einer außermusikalischen Aussage hinreichen sollte.

Im Laufe der Zeit kam der politische Charakter bei Schönberg immer deutlicher zum Vorschein. Mit der Komposition *Kol nidre* op. 39 (1938) hob er von vornherein eine politische bzw. antifaschistische Implikation hervor, die er in *Ode to Napoleon Buonaparte* op. 41 (1942), *Prelude Genesis* op. 44 (1945) und *A Survivor from Warsaw* op. 46 (1947) fortführte (Krones 2005: 143 f.). Er beobachtete seine Zeitgenossen, die mit anderen Stilrichtungen wie Spätromantik, Neoklassizismus, Neue Sachlichkeit, Gebrauchsmusik oder verschiedenen Mischungen aus diesen Elementen erfolgreich waren, mit einer ablehnenden Haltung. So wurde seine Polemik über diese anderen Stilrichtungen immer lauter, weil sie „um

billiger Opportunität willen“ auf die ästhetische Würde der politischen Kunst verzichteten (Schneider 1989: 34).

Dallapiccola empfand zeitweise die Reihentechnik als geeigneten Ausdruck seiner „Empörung“ über die antisemitischen Gesetze des Faschismus. Im Gegensatz zu Schönberg folgte er weiter der herkömmlichen europäischen Musikästhetik bzw. der negativen Konnotation der Dissonanz. Das heißt, dass Dallapiccolas Versuch darauf gerichtet war, den dissonanten Charakter der Reihentechnik besser zur Geltung zu bringen, um die unerbittliche Wirklichkeit der gegenwärtigen politischen Ereignisse durch seine Musik auszudrücken. Die Dodekaphonie war die Stimme Dallapiccolas, die sich vom faschistischen Ideologiestrang zur „populären Musik“ befreit hatte. Dabei symbolisierte die Zwölftontechnik keineswegs die „Überlegenheit der deutschen Musik“, sondern die Lebensgeschichte der Wiener Schule mit der Diskriminierung und der Verfolgung in der NS-Politik. So war es auch verständlich, dass die Musik Dallapiccolas in der zweiten Hälfte der 40er Jahre – im schwungvollen Moment der moralischen Begriffserneuerung Nachkriegsitaliens – auf Resonanz stieß.

Dallapiccolas Aneignungsprozess der Zwölftontechnik fand hauptsächlich in Vokalkompositionen statt. Es ist auffällig, dass reine Instrumentalwerke in den 30er Jahren in Dallapiccolas Werkverzeichnis die Ausnahme waren.¹¹ Das bedeutet, dass die Tradition der italienischen Vokalmusik für Dallapiccola immer noch sehr signifikant war, während seine italienischen Zeitgenossen ihre Kräfte im Schaffen von Instrumentalmusik, die mit mitteleuropäi-

11 Das 1939 komponierte *Piccolo Concerto per Muriel Couvreur* zeigt eine klare Rückwendung zur Tonalität, so dass das Werk in Hinsicht auf Dallapiccolas Annäherung zur Zwölftontechnik ausgeklammert werden soll.

scher Tradition mithalten sollte, erschöpfen. Dass die neue Ausdruckssprache der Wiener Schule auch für die menschliche Singstimme nutzbar bleibt, war für Dallapiccola daher unverzichtbar. Nicht zufällig orientierte sich Dallapiccola an der Stimmbehandlung Bergs, der das Tonale in der Dodekaphonie weitgehend bewahrt hatte. Tatsächlich wurden die Koexistenz der dodekaphonen und tonalen Elemente und die melodische Linearität bei Dallapiccola in unterschiedlichem Maße bewahrt, was auch für die Kantabilität seiner Werke wichtig erscheint. In der Mehrheit der Kompositionen Dallapiccolas, die vor 1948 entstanden sind, erscheint die Zwölftontechnik in Ausgewogenheit neben anderen musikalischen Elementen, wobei sich der Komponist mehr auf den melodischen Bereich konzentrierte als auf den harmonischen (Fearn 2003: 139). Hier kann nur von einer „Zwölftönigkeit“ die Rede sein, die sich von der Strenge der Schönbergschen Zwölftontechnik eindeutig unterscheidet.

8. Neue Musikdiskussion in Europa und italienische Rezeption der Reihentechnik nach dem Zweiten Weltkrieg

Bereits nach der Uraufführung von Dallapiccolas Einakter *Il Prigioniero* vom 20. Mai 1950 in Florenz zeichnete sich das veränderte politische Klima durch den Kalten Krieg in den Rezensionen von Dallapiccolas Oper ab. Viele Anhänger der kommunistischen Partei befürchteten, dass jede Aussage gegen die Tyrannei als Ablehnung des Stalinismus der UdSSR gedeutet werden könnte, während die katholische Kirche in der Haltung Dallapiccolas, der die spanische Inquisition als Milieu für seine Oper *Il Prigioniero* gewählt hatte, einen Angriff auf sie sah. Der *Ministero dello Spettacolo* bekam sogar einen anonymen Brief, der gegen die Aufführung dieser Oper für das heilige Jahr 1950 protestierte (Sala 2004:

602 f.). Mit *Il Prigioniero* warnte aber Dallapiccola vor einer Überbetonung der politischen Komponente, und zwar im Sinne einer Stellungnahme zu konkreten zeitgeschichtlichen Ereignissen. Denn es geht in der Oper vielmehr um seine ganz individuelle Suche nach einer Antwort auf die Frage, die sich der Gefangene nach einer endlosen Wechselfolge von Gefangenschaft und Hoffnung auf Freiheit selbst stellt: „La libertà?“ (Sala 2004: 597). Mit *Il Prigioniero* wollte Dallapiccola auf eine universale Weltanschauung zurückgreifen und sich von einer Stellungnahme im Kampf der politischen Fronten distanzieren. Eine solche politische Bezugnahme konnte während des Kalten Kriegs gerade in einem Land wie Italien, das sich zwar offiziell für den Kapitalismus entschieden hatte, in dem aber die größte kommunistische Partei Westeuropas sehr einflussreich war, in jedem Augenblick einen Bürgerkrieg auslösen.

Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der aggressiver werdenden Stimmung des Kalten Krieges wurden auch viele neue musiktheoretische und -ästhetische Diskussionen auf der europäischen Ebene herbeigeführt. Durch die nächste Generation, die sogenannte Darmstädter Schule, wurde Schönbergs Theorie der Zwölftontechnik mit einer hohen Geschwindigkeit gründlich analysiert, teilweise als „inkonsequent“ bewertet, verfeinert bzw. radikalisiert. Beschleunigt wurde diese Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik besonders durch die 1946 von Wolfgang Steinecke gegründeten *Internationalen Ferienkurse für Neue Musik* in Darmstadt und durch Schönbergs Tod im Jahr 1951. Gleich nach dem Tod Schönbergs fand bei den Darmstädter *Ferienkursen* der zweite internationale Zwölftonkongress statt. Dabei rückte die Fragestellung in den Vordergrund, ob

Schönberg zur zeitgenössischen oder der vergangenen Musikepoche gehöre.

Igor Strawinsky und Arnold Schönberg hatten die europäische Musikwelt der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gespalten. Der Streit zwischen Schönberg und Strawinsky, der von Schönbergs Seite ausgegangen war und unter dem Strawinsky gelitten haben soll, fand am 23. Oktober 1949 ein Ende, als Strawinsky ein Festkonzert zu Ehren Schönbergs vom *Los Angeles Chamber Symphony Orchestra* besuchte (Krones 2005: 202). Die Hinwendung Igor Strawinskys zu Anton Webern, die er kurz nach der Uraufführung seiner Oper *The Rake's Progress* am 11. September 1951 im *Teatro La Fenice* in Venedig vollzog, deutete bereits auf die Richtung einer musikstilistischen Neuorientierung hin, die die westeuropäische Musikgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestimmen sollte – die Entwicklung des Serialismus.

Nach dem Kriegsende machte Dallapiccola eine Weltkarriere, und zwar in der BRD und in den USA, so dass er gegenüber den italienischen Musikfestivals zurückhaltender wurde. Die Zwölftontechnik hatte sich zu diesem Zeitpunkt auch in Italien durchgesetzt. In Darmstadt debütierte 1950 der junge Nono bereits mit einer Zwölftonkomposition, die den Titel *Variazioni canociche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg* trägt. Noch zu Schönbergs Lebzeiten bemühten sich Ferdinando Ballo und Francesco Siciliani durch die Vermittlung Hermann Scherchens, sich das Recht für die Uraufführung der Oper *Moses und Aron* zu sichern, die Schönberg nicht mehr vollenden konnte¹². So können wir eine enorme

Veränderung des italienischen Musiklebens auch in der Tatsache feststellen, dass die italienischen Opernhäuser versuchten, die historische Uraufführung der Oper Schönbergs zu gestalten und damit in die Musikgeschichte einzugehen.

Es wäre denkbar, dass sich die Zwölftonmusik in Italien auch ohne Dallapiccolas *musica impegnata* durchgesetzt hätte. Die faschistische Strukturschwäche, die in der Kultur viele Lücken verursachte, und die Betroffenheit der Musiker über die reale Entwicklung der faschistischen Politik beschleunigten jedoch die Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik in Italien. Darüber hinaus begünstigte der Hintergrund, dass die Zugangsinformation über die Zwölftontechnik dem Land fehlte, eine frühe ästhetische Konsolidierung dieser Kompositionsmethode. Die Zwölftonkomposition, die dort als *Resistenza* gegen verschiedene Menschenmissachtungen der Gegenwart von Luigi Nono rezipiert wurde, konnte als Unterstützung des politischen Bewusstseins nachhaltig wirken, weil die Zwölftontechnik gerade in Mitten des Zweiten Weltkrieges als Stimme gegen den Antisemitismus ihren Platz gefunden hatte und somit eine geschichtliche Bedeutung trug.

Literaturverzeichnis

Alaimo, Vincenzo (2004): *La razza in musica nel ventennio fascista*. In: Illiano, Roberto (Hg.): *Italian Music During the Fascist Period*. Brepols: Turnhout, S. 225–249.

Apostel, Hans Erich: Originalmaterialien (Bericht über Zwölftonkongress in Mai-

12 Francesco Siciliani leitete den *Maggio musicale fiorentino* und beteiligte sich gleichzeitig an der Direktion des *Teatro San Carlo* in Neapel und der *Sagra musicale umbra* in Perugia. Ferdinando Ballo war der künstlerische Direktor des *Festival Internazionale di Musica Contemporanea*

der *Biennale di Venezia*. Die geplante Uraufführung der Oper *Moses und Aron in Italien* wurde nicht realisiert. Am 2. Juli 1951 wurde die Oper in Darmstadt (*Tanz um das goldene Kalb*) konzertant uraufgeführt, und am 6. Juni 1957 in Zürich szenisch aufgeführt.

- land) aus der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) Wien.
- Aragno, Piero (1980): Futurismus und Faschismus. Die italienische Avantgarde und die Revolution. In: Grimm, Reinhold/Hermand, Jost (Hg.): Faschismus und Avantgarde. Königstein: Athenäum, S. 83–91.
- Berg, Alban: Originalmaterialien (Briefe) aus der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) Wien.
- Borio, Gianmario/Danuser, Hermann (Hg.) (1997): Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966. Bd. 3: Rombach-Wissenschaft. Reihe Musicae. Freiburg: Rombach.
- Casella, Alfredo (1941): I segreti della giara. Florenz: Sansoni.
- Casella, Alfredo (1938): Le situazione attuale della musica italiana. www.consaq.it/online/09_08/34_36.pdf. Zuletzt aufgerufen am 27.08.2009.
- Conti, Francesca Romana/De Sanctis, Mila (Hg.) (1992): Catalogo critico del Fondo Alfredo Casella. Vol. I: I Carteggi. Bd. 18: Fondazione di Giorgio Cini – Studi di musica veneta. Firenze: Olschki.
- Corti, Mario: Originalmaterialien (Schriften, Briefe etc.) aus dem Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) Venedig.
- Costarelli, Nicola (1942): Nota sulla Do-decafonía. In: La Rassegna musicale. 15, Nr. 9–10, S. 267–271.
- D'Amico, Fedele (1942): Lettera da Roma. In: La Rassegna musicale 15, Nr. 1, S. 23–26.
- Fearn, Raymond (2003): The music of Luigi Dallapiccola. 1. Aufl. Rochester: University of Rochester Press.
- Gatti, Guido M. (1938): Notizie e informazioni. In: La Rassegna musicale. 11, Nr. 7–8, S. 304–305.
- Gatti, Guido M. (Hg.) (1942): Notizie e informazioni. In: La Rassegna musicale. 15, Nr. 6, S. 211–212.
- Geiger, Friedrich (2006): Im Schatten der Diktatoren von Hitler, Stalin und Mussolini. In: Riethmüller, Albrecht (Hg.): Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–1945. Laaber: Laaber Vrl., S. 217–242.
- Hermand, Jost (1980): Das Konzept ‚Avantgarde‘. In: Grimm, Reinhold/Hermand, Jost (Hg.): Faschismus und Avantgarde. Königstein: Athenäum, S. 1–19.
- Haefeli, Anton (1982): Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM): ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart. Zürich: Atlantis-Musikbuch-Vrl.
- Hoffend, Andrea (2001): Musik – „Brücke der Freundschaft“? Die musikpolitischen Beziehungen zwischen nationalsozialistischem Deutschland und faschistischem Italien 1933 bis 1943. In: Musikforschung Faschismus Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000), hrsg. v. Isolde v. Foerster et al. Bd. 1: Musik im Metrum der Macht, Mainz: Are Edition, S. 151–172.
- Kämper, Dietrich (1984): Gefangenschaft und Freiheit. Leben und Werk des

- Komponisten Luigi Dallapiccola, Köln: Gitarre+Laute.
- Krones, Hartmut (2005): Arnold Schönberg. Werk und Leben. Wien: Steinbauer.
- Lualdi, Adriano: Originalmaterialien (Schriften, Briefe etc.) aus dem Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) Venedig.
- Mäckelmann, Michael (1990): Heimat und Synagoge. Der Jude Arnold Schönberg im Jahre 1938. In: Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Otto Kolleritsch. Bd. 22: Studien zur Wertungsforschung. Wien: Universal Edition, S. 51–64.
- Mantelli, Brunello (2008): Kurze Geschichte des italienischen Faschismus. 4. Aufl. Berlin: Klaus Wagenbach.
- Mosse, George L. (1980): Faschismus und Avantgarde. In: Grimm, Reinhold/Hermann, Jost (Hg.): Faschismus und Avantgarde. Königstein: Athenäum, S. 133–149.
- Nicolodi, Fiamma (2004): Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista. In: Illiano, Roberto (Hg.): Italian Music During the Fascist Period. Brepols: Turnhout, S. 97–121.
- Nicolodi, Fiamma (1999): Der musikalische Futurismus in Italien zwischen Tradition und Utopie. In: Kämper, Dietrich (Hg.): Der musikalische Futurismus. Laaber: Laaber Verl., S. 45–67.
- Nicolodi, Fiamma (1990): Das Produktionssystem von der Einigung Italiens bis Heute. In: Bianconi, Lorenz/Postelli, Giorgio (Hg.): Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil. Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereich. Bd. 4. Laaber: Laaber Verl., S. 190–244.
- Nicolodi, Fiamma (1984): Musica e musicisti nel ventennio fascista. Fiesole: Discanto.
- Noller, Joachim (1997): „wird das gesungene Wort auf der Bühne eine Konvention bleiben“?: zum italienischen Musiktheater des 20. Jahrhunderts. Hamburg: von Bockel.
- Piccardi, Carlo (2001): La musica italiana verso il Fascismo. In: Borin, Norbert (Hg.): Aspetti musicali. Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600 bis 2000; Festschrift für Dietrich Kämper zum 65. Geburtstag, Köln-Rheinkassel: Dohr, S. 111–120.
- Principe, Quirino (1990): Das Schicksal der modernen Musik in der faschistischen Kulturpolitik Italiens. In: Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Otto Kolleritsch. Bd. 22: Studien zur Wertungsforschung. Wien: Universal Edition, S. 179–187.
- Rufer, Josef (1959): Das Werk Arnold Schönbergs. Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Sala, Luca (2004): „Sed libera nos a malo“: Dai Canti di prigionia ai Canti di liberazione. La „protest-music“ di Luigi Dallapiccola. In: Illiano, Roberto (Hg.): Italian Music During the Fascist Period. Brepols: Turnhout, S. 589–606.
- Schneider, Frank (1989): Schönbergs Denken über Musik. In: Schönberg, Arnold: Stil und Gedanke. 1. Aufl. Leipzig: Reclam.
- Stefan, Paul (Hg.) (1924): Alfredo Casella/Gian Francesco Malipiero. In: Arnold

Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage. 13. September 1924. Sonderheft des Musikblätter des Anbruch 6. August–September-Heft. Wien: Universal Edition, S. 285.

Stenzl, Jürg (1990): Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono: italienische Musik 1922–1952: Faschismus – Resistenza – Republik. Buren (The Netherlands): Frits Knuf.

Über die/den Autor_in

Minari Bochmann studierte Musikpädagogik an der Musikhochschule Kunitachi in Tokio, Musikwissenschaft und Italianistik an der Universität in Göttingen und Leipzig. Seit Oktober 2008 promoviert sie über das Thema „Verbreitung der Reihenkombination in Italien bis 1951“ im Institut für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig. Die vorliegende Publikation wurde durch einen Aufenthalt als Stipendiatin am Deutschen Studienzentrum in Venedig ermöglicht. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die italienische Oper des 18. und 19. Jahrhunderts und das Musiktheater Italiens des 20. Jahrhunderts.