

L'artiste et sa conscience.

René Leibowitz und Jean-Paul Sartre

Seit ihren ersten Anfängen hat René Leibowitz für die von Jean-Paul Sartre kurz nach dem Krieg 1945 gegründete Zeitschrift *Les Temps Modernes* ziemlich regelmäßig geschrieben. Bereits in der zweiten und dritten Nummer der Zeitschrift wurde Ende 1945 die grundlegende musikgeschichtliche Einleitung aus seinem erst zwei Jahre später erschienenen Buch *Schænberg et son école* geringfügig verändert vorab gedruckt. Als letztes war fast dreißig Jahre später, ein gutes halbes Jahr vor seinem Tode, ein Aufsatz über Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande, ou les fantômes de la réalité*, in der Dezember-Nummer 1971 zu lesen. Dazwischen erschienen knapp dreißig Beiträge, die ein breitgefächertes Themenspektrum abdecken.

Über Leibowitz' Verhältnis zum Gründer der Zeitschrift, dem Philosophen, Literaten und Wortführer des Existenzialismus in Frankreich, ist noch wenig bekannt. Auch aus der umfangreichen biographischen Literatur über Sartre ist darüber nicht viel zu erfahren, ebensowenig aus zwei neueren Arbeiten über *Les Temps Modernes*¹⁾ – sie alle erwähnen Leibowitz, wenn überhaupt, nur ganz am Rande. Und eine Biographie von René Leibowitz ist noch nicht geschrieben. Aus den spärlichen Hinweisen direkt auf das Verhältnis der beiden zu schließen, wäre aber verfehlt, zeigt doch schon die fast dreißig Jahre dauernde Zusammenarbeit, daß der Philosoph dem Musiker einige Wertschätzung entgegenbrachte. Im Nachlaß des Komponisten ist nun ein Konvolut mit Materialien zu einem Buch zugänglich geworden, die wenigstens Schlaglichter auf das über diese lange Zeit offenbar von Trübungen nicht unberührte Verhältnis der beiden werfen.

Ende des Jahres 1950 brachte der Pariser Verlag *L'Arche* ein schmales Bändchen von René Leibowitz heraus, zu dem Jean-Paul Sartre ein Vorwort geschrieben hatte. Aus dem Blickwinkel des Komponisten diskutierte Leibowitz in dem Buch unter dem Titel *L'artiste et sa conscience* Thesen zum Thema "Engagement der Kunst", die Sartre in seinem großen Essay *Qu'est-ce que la littérature?* 1947²⁾ formuliert hatte. Sartre machte einen grundsätzlichen Unterschied zwischen Literatur, die etwas Konkretes bedeuten könne (*être signifiant*), und den anderen Künsten, deren Werke nicht als Zeichen auf etwas außer ihnen Liegendes verweisen und daher nur einen unablässig an das Objekt gebundenen Sinn (*sens*) haben können. Er war sogar soweit gegangen, Literatur und Poesie in diesem Sinne strikt voneinander zu trennen³⁾.

Allein der Literatur ist das Engagement vorbehalten. Den anderen Künsten fehlt, da sie Konkretes nicht bezeichnen können, die Möglichkeit der Stellungnahme zur sozialen Wirklichkeit. Die Formulierung des Buchtitels *L'artiste et sa conscience* spielt auf Sartres Unterscheidung zwischen den "littérateurs" und den "artistes" an und ist programmatisch gemeint. Zu zeigen, daß nicht nur die Literatur, sondern auch Musik auf ihre Weise engagierte Kunst sein könne, war das Ziel des Buches.

Zugleich war es aber auch eine Antwort auf ein nicht nur Leibowitz provozierendes Manifest, das als Entschließung des im Mai 1948 in Prag veranstalteten *II. Internationalen Kongresses der Komponisten und Musikkritiker* in verschiedenen Sprachen veröffentlicht worden und auf französisch in der Wochenzeitung *Les lettres françaises* in der Ausgabe vom 7. Oktober 1948 zu lesen war. Verfaßt hatte den Text⁴⁾ – was Leibowitz damals nicht wissen konnte – der Vertreter Österreichs und ehemalige Schönberg-Schüler Hanns Eisler. Den Aufruf des Manifestes, im Namen einer "neuen Zeit", in der sich neue gesellschaftliche Formen herausbildeten und überhaupt die ganze menschliche Kultur in ein neues Stadium trete, das Komponieren mit dem Ziel leichter Verständlichkeit der Musik einschneidend zu verändern und damit die Spaltung der Musik in eine komplizierte, individualistische ernste Musik und eine flache Unterhaltungsmusik zu überwinden, forderte nicht nur ihn zu heftiger Kritik heraus. Dem Versuch, die Musik im Namen einer "neuen Zeit" gesellschaftlich in Dienst zu nehmen und damit einer Funktion unterzuordnen, setzt *L'artiste et sa conscience* die Auffassung entgegen, musikalisches Engagement könne sich weder aus dem sozialen Standort des Komponisten herleiten – dann handelte es sich eben um soziales Engagement – noch aus der Textwahl, sondern müsse allein innermusikalisch, in einem subversiven Verhältnis der musikalischen Tradition gegenüber begründet sein. Nicht Sozialrevolutionäre schreiben revolutionäre Musik. Allein aus einer *musikalischen* Revolution – wie etwa in Arnold Schönbergs *Ein Überlebender aus Warschau* op. 46 (1947) – kann sie hervorgehen. Dies bindet aber den Komponisten an seine konkrete musikgeschichtliche Situation. Engagiertes Komponieren ist nur möglich, wenn er sich in jedem Moment des geschichtlichen Standes der musikalischen Entwicklung bewußt und kompositorisch auf der Höhe der Zeit ist⁵⁾. Die entscheidende Frage ist aber dann, wie über den geschichtlichen Standort und damit über die "Authentizität" des Komponierens zu entscheiden ist. Für Leibowitz ist die Frage beantwortet: Wer sich in die Tradition der Zweiten Wiener Schule, die "authentische Tradition der Polyphonie" des Abendlandes, einreihet, ist auf der Höhe der Zeit. Für seine Kritiker, etwa Pierre Boulez, ist diese Frage aber ganz offen. Die historische

Notwendigkeit, der sich Leibowitz so sicher ist, stellt sich in ihren Augen als abstrakte Konstruktion dar.

Sartre war von Leibowitz' Vorstellung einer engagierten Musik nicht restlos überzeugt. In seinem umfangreichen, in einem vertraulichen Ton geschriebenen Vorwort zeigt er sich hinsichtlich der Möglichkeit einer solchen Musik weitaus skeptischer als der Komponist. Ihm stand in seinen Augen die Tatsache im Wege, daß Musik – Sartre wiederholt hier noch einmal seine in dem Literatur-Essay dargelegte Auffassung – zusammen mit Bildender Kunst und Poesie zu den nicht-denotativen Künsten gehöre und nichts Konkretes bedeuten könne. Die geschichtliche Dialektik der künstlerischen Entwicklung, die er zwar bei Musik (und Bildender Kunst) genauso anerkannte wie bei der Literatur, schien ihm aber eine rein musikimmanente Dialektik zu sein, die zur sozialen Entwicklung nur in mehr oder weniger loser Beziehung steht. Dieser Einwand war auch nicht damit aus dem Weg geräumt, daß Leibowitz das künstlerische Engagement als derselben Quelle entsprungen deutete wie das soziale, nämlich aus der menschlichen Freiheit in einer bestimmten historischen Situation. Für Sartre stellt sich so die Frage, ob das Engagement nicht letztlich doch nur im Verhalten des Komponisten zu suchen sei und nicht in der Kunst selbst oder wenn in der Kunst, dann nur als unwillkürliche Verkörperung des Denkens einer Epoche – als Sinn (sens) – im Werk eines Komponisten.

Ohne die Ansprüche der aus einer unumkehrbaren historischen Entwicklung hervorgegangenen modernen Kunst preiszugeben, äußert Sartre aber auch Verständnis für das Grundanliegen des Manifests. Den aus der musikalischen und der gesellschaftlichen Entwicklung resultierenden Widerspruch zwischen avancierter Musik und Publikum spitzt er zu einer (mindestens damals) nicht auflösbaren historischen Antinomie zu, die er auf die griffige Formel bringt: *“la musique moderne exige une élite et les masses travailleuses exigent une musique”* (S. 21). Entgegen Sartres These, den nicht-denotativen Künsten entspreche eine intuitive Wahrnehmungsform und der Sinn der Werke sei nur so zugänglich, beharrt Leibowitz zu Recht auf der Tatsache, daß auch die Musikwahrnehmung geschichtlich vermittelt ist. Die intuitive Wahrnehmung mag sich zwar aus Sartres ontologischer Unterscheidung der beiden Formen der Kunst ergeben und auch dem Mangel ästhetischer Bildung der breiten Masse durchaus angemessen sein. Die Unmittelbarkeit ist aber Schein. Auch Sartre unterstreicht wie Leibowitz die von Eisler in dem Manifest geforderte ästhetische Bildung gegen den *“Musikanalphabetismus der Massen”*.

Ende der sechziger Jahre, in der politisch unruhigen Zeit nach den Studentenunruhen im Mai 1968, gewann das Thema *“engagierte Musik”* für Leibowitz anscheinend erneut Aktualität. Im Nachlaß sind

nicht nur die autographen Manuskripte beider Verfasser und das Typoskript, das als Druckvorlage für das Buch gedient hat, erhalten. Darüber hinaus findet sich noch ein Konvolut mit verschiedenen Materialien, die in den Zusammenhang eines letztlich allerdings gescheiterten Projektes gehören, das Buch in einer veränderten und aktualisierten Neuauflage herauszubringen. Dieses Konvolut umfaßt neben drei für die Neuauflage zusammengestellten älteren Texten einen neu geschriebenen, bisher unveröffentlichten Epilog. Außerdem gehört noch ein Exemplar der ersten Auflage des Buches dazu, in das Leibowitz Korrekturen und vorgesehene Änderungen und Ergänzungen eingetragen hat. Anscheinend ist dieses Exemplar auch durch die Hände Jean-Paul Sartres gegangen, den Leibowitz um ein weiteres Vorwort für die Neuauflage gebeten hatte. Zwei Kapitel sind mit kritischen Randbemerkungen versehen, die – wie Schriftvergleiche zeigen – mit ziemlicher Sicherheit von der Hand des Philosophen stammen. Das Vorwort hat Sartre offenbar nicht geschrieben. Auf Seite 40 dieses Exemplares hat Leibowitz unter der Eintragung “Avant-Propos pour la Seconde Édition” die Bemerkung “Prob[ablement] de Sartre [. . .]” durchgestrichen. Und unter den ergänzenden Typoskripten befindet sich ein Vorwort aus der eigenen Feder, datiert “Calenza (Corse), Août 1968”. Daß Sartre kein neues Vorwort schreiben wollte, dürfte sich wenigstens zum Teil aus den kritischen Randbemerkungen vor allem zum 7. Kapitel *Situation du Compositeur de Musique* erklären, die einen ironischen, teilweise auch gereizten Ton anschlagen. Einzelne ironische Anmerkungen zu Leibowitz’ Ausführungen wie “énorme!” (S. 123) oder “quoi donc!” (S. 128) und kritische Fragen nach seinem Freiheitsbegriff und Demokratieverständnis – “Liberté, liberté, qu’est-ce que cela veut dire?!” (S. 124) und “quelle démocratie” (ebd.) – kulminieren am Ende des Kapitels in dem harschen Urteil: “langage bourgeois” (S. 129). Leibowitz hat die Kritik ernstgenommen. Für die Neuauflage hat er das Kapitel fallengelassen und als Ersatz den ebenfalls auf der Grundthese des Buches beruhenden Aufsatz *On triche sur tous les tableaux* vorgesehen, der 1948 in *Les Temps Modernes* erschienen war und noch vor dem Prager Kongreß aus Anlaß der Maßregelung von Schostakowitsch, Katschaturian und Prokofjew durch das Zentral-Komitee der KPdSU 1948 entstanden war.

Die zusätzlich eingefügten Kapitel, zwei ältere Aufsätze und der neu verfaßte Epilog, setzen sich größtenteils polemisch mit der Avantgarde der Nachkriegszeit auseinander, die so andere, aus Leibowitz’ Sicht völlig unfruchtbare, Wege gegangen war. Er war offenbar von der Aktualität seines Ansatzes überzeugt und glaubte, eine Alternative bieten zu können, die in einer Zeit, wo das Thema erneut Aktualität gewann, Gehör verdiente. Wie eine Ironie der Geschichte muß es

daher scheinen, daß Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre in der neu entfachten Diskussion um engagierte und politische Musik ausgerechnet Eislers Konzept ins Zentrum des Interesses rückte.

Warum Leibowitz eine Neuauflage seines Buches gerade 1968 verfolgte und damit unzweifelhaft Gespür für die Aktualität des Themas bewies, ob die Aufbruchsstimmung jener Zeit, die sich in manchen der neugeschriebenen Passagen spiegelt, allein den Ausschlag gab, muß einstweilen dahingestellt bleiben, ebenso die Frage, warum das fast bis zur Druckreife gediehene Projekt letztlich scheiterte, ob dem Verlag eine Wiederveröffentlichung ohne ein neues (nicht zuletzt auch werbe-trächtiges) Vorwort von Sartre zu riskant erschien oder ob Leibowitz selbst Zweifel am Sinn einer Neuauflage in der vorliegenden Form gekommen waren.

1) Vgl. zur Biographie u. a. Annie Cohen-Solal, *Sartre 1905–1980*, Paris 1985; Ronald Hayman, *Sartre: A Life*, New York 1987 sowie zu der Zeitschrift *Les Temps Modernes* die Bücher von Anna Boschetti, *Sartre et 'les Temps modernes'*, Paris 1985 und von Howard Davies, *Sartre and 'Les Temps Modernes'*, Cambridge u. a. 1987.

2) Der Essay erschien erstmals von Februar bis Juni 1947 in *Les Temps Modernes*.

3) Später hat er diese strikte Entgegensetzung abgemildert, ohne sie aber ganz aufzugeben. Vgl. dazu Walter van Rossum, *Sich verschreiben: Jean-Paul Sartre 1939–1953*, Frankfurt am Main 1990, S. 165ff.

4) Es gibt keine direkten Belege für Hanns Eislers Autorschaft, sondern nur Aussagen anderer Kongreßteilnehmer und Indizien, die allerdings einen anderen Verfasser fast mit Sicherheit ausschließen. Vgl. den Kommentar des Herausgebers zu diesem Manifest in: Hanns Eisler, *Musik und Politik: Schriften 1948–1962*, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig 1982, S. 27f. Zum folgenden vgl. ebd. S. 26f.

5) Leibowitz bezieht sich hier auf seine zu Theodor W. Adornos historischem Begriff des "musikalischen Materials" analoge Vorstellung, daß es zu jeder Zeit einen präzise bestimmbar Stand der musikalischen Entwicklung gebe. Diese Vorstellung hat er zuerst in seinem Buch *Schönberg et son école* (Paris 1947) entwickelt.