

ARIS RADIOPOULOS

## Nikos Skalkottas und der Mythos des verkannten Genies

Bis vor wenigen Jahren galt Nikos Skalkottas als Geheimtip unter „Eingeweihten“. Das ist einerseits darauf zurückzuführen, daß der Großteil seiner Kompositionen, die nach seinem Tod veröffentlicht wurden, schon einige Jahre später vergriffen waren, und andererseits, daß es kaum Aufnahmen seiner Werke auf dem internationalen Markt gab. Trotzdem spürt jeder, der mit seiner Musik in Berührung kommt, daß es sich hier um einen besonderen Komponisten handelt, der über eine unverkennbare persönliche Stimme verfügt. Zuletzt äußerte sich dazu – einer von vielen Prominenten – der Pianist und Dirigent Vladimir Ashkenazy, der in einem Interview unaufgefordert sagte, er habe nach einem Griechenland-Besuch im Jahre 2003 am Flughafen CDs mit Musik von Nikos Skalkottas gekauft: „Er ist ein sehr interessanter und guter Komponist, der ungerechter Weise verkannt blieb.“<sup>1</sup>

Schon im Zuge des 18., aber spätestens seit dem 19. Jahrhundert lebt die abendländische Zivilisation in der Zeit der Individualisierung. Ihr vornehmster Vertreter im kulturellen Bereich ist die Romantik. So gilt das Werk eines jeden Komponisten – und überhaupt eines jeden Künstlers – anders als z. B. in der Barock-Ära, als Ausdruck seiner persönlichen Ideen, Gefühle und Emotionen und, ob beabsichtigt oder nicht, der eigenen Weltanschauung. Gezielt sage ich „das Werk“ und impliziere damit die Ganzheit des Schaffens, weil die einzelnen Kompositionen, trotz ihrer Unterschiede, ihren Beitrag zu einem Gesamtbild leisten.

Unter dieser Prämisse gelangt man leicht zu der Schlußfolgerung, daß das Werk eines Komponisten wesentliche Informationen darüber preisgibt, wie er die Welt sieht und versteht und welche Position er in diesem semiotischen System für sich beansprucht, das als Gesellschaft oder auch Kultur des eigenen Aktionsraums, d. h. hauptsächlich des eigenen Landes, bezeichnet wer-

---

<sup>1</sup> SVOLOS, Βλαντίμιρ Ασκενάτζι, 5. 12. 2004.

den kann. Hierzu könnte ein Begriff der Semiotik bzw. der Sprachwissenschaft von Nutzen sein. Der Wert eines Zeichens in einem System ergibt sich aus der Gesamtheit seiner Eigenschaften im System, mit anderen Worten, wie sich dieses gegenüber anderen Zeichen im System verhält. Jedoch gibt es fast immer eine Diskrepanz zwischen dem Wert im System, den jeder von uns für sich zu haben glaubt, und dem Wert, den er wirklich hat. Deshalb bieten autobiographische Dokumente keine verlässlichen Informationsquellen für die Wissenschaft, obwohl sie doch oftmals Hinweise auf bedeutende Momente und Ereignisse mit schwerwiegenden Folgen für das Leben der in Frage stehenden Person geben.

Ein Zitat aus einem Brief des Komponisten gibt Auskunft darüber, wie Skalkottas seinen eigenen „Wert“ im sozialen System Griechenlands zur Zeit des II. Weltkriegs verstand, also über das Verständnis von Nikos Skalkottas über sich selbst. Skalkottas schrieb am 10. November 1947 an seinen ehemaligen Kommilitonen und Freund Rudi Goehr: „Ich denke, es wäre besser für mich, wenn ich damals vor Jahren auch nach Amerika gefahren wäre.“<sup>2</sup>

Skalkottas scheint hier zu glauben, daß ihm die griechische Gesellschaft nicht die gebührende Anerkennung zukommen ließ, die er seiner Meinung nach verdiente. Eine solche Anerkennung hätte als logische Konsequenz einen anderen Lebensstandard für den Komponisten und seine Familie mit sich gebracht. Vielleicht hätte ihm eine andere gesellschaftliche Struktur, wie z. B. die amerikanische, diesen Erfolg gewährleistet, wenn auch nur im Sinne von Ruhm und nicht im Sinne von Geld, wie die Beispiele von Arnold Schönberg und vor allem Béla Bartók zeigen.

Ich werde diese Frage offen lassen und später darauf zurückkommen. Um den „objektiven“ Wert von Nikos Skalkottas im musikalischen und dementsprechend sozialen System Griechenlands zu eruieren – denn nach 1933 und bis zu seinem Tode wurde mit großer Wahrscheinlichkeit keine Komposition von ihm im Ausland aufgeführt –, werde ich mich ansatzweise seinem Werk zuwenden. Begleitet wird die kurze Untersuchung der Kompositionen von einer Reihe wesentlicher Fragen: Wie verhält sich sein Œuvre gegenüber dem Werk der zu der Zeit etablierten griechischen Komponisten? Was vertritt der Output von Skalkottas kurz vor dem II. Weltkrieg und auch während

---

<sup>2</sup> Brief von Nikos Skalkottas an Rudi Goehr vom 10. 11. 1947; zit. nach THORNLEY, *Denn fortgegangen* 120. Wie die dazu gehörige Fußnote angibt, befindet sich der Brief im Skalkottas-Archiv in Athen und ist in deutscher Sprache verfaßt. Die Briefe von Skalkottas, die ich nach Thornley zitiere, habe ich nicht in Autopsie überprüft. Vgl. auch Anm. 5.

des griechischen Bürgerkriegs intuitiv oder bewußt? Was für eine Lebenshaltung und Lebensphilosophie verrät dieses Werk auch bezüglich der in dieser Periode stattfindenden welterschütternden Ereignisse? Und schließlich, wenn Musik das Medium einer versuchten Kommunikation zwischen dem Komponisten-Sender und dem Publikum-Empfänger ist, an welches Publikum wandte er sich? Mit welchem Publikum wollte er unbedingt kommunizieren? Aus offensichtlichen Gründen werde ich mich auf bestimmte Kompositionen mit exemplarischem Charakter beschränken, um diese Fragen zu beantworten. Sicherlich würde eine grundlegende Studie auch eine intensivere Beschäftigung mit dem komponierten Material benötigen.

Über die Beziehung der Musik von Skalkottas gegenüber der Musik seiner griechischen Kollegen ist nur aus mittelbaren, aber aussagekräftigen Indizien ein Urteil zu fällen. Wie einst ein bekannter griechischer Philosoph, brachte auch Nikos Skalkottas „neue Dämonen“ nach Athen. Er war der erste Grieche neben Dimitris Mitropoulos, der atonale Musik konsequent und systematisch komponierte. Aus der Kunstgeschichte ist hinreichend bekannt, daß eine gewisse Zeit notwendig ist, bis sich Neuerungen etablieren. Griechenland verfügte hinsichtlich der Kunstmusik nicht über eine eigene langjährige Tradition, die zur Bildung einer eigenen Strömung verhelfen würde. Die meisten etablierten Namen der Kompositionsszene hatten vor der Schönberg-Ära ihr Studium im mitteleuropäischen Ausland abgeschlossen. Wird auch in Betracht gezogen, daß die atonale Musik selbst im mitteleuropäischen Raum nicht immer ohne Skepsis aufgenommen wurde, versteht man, warum sich Skalkottas diesbezüglich isoliert fühlte.

Aber hing das nur mit der tonalen oder atonalen Sprache der Kompositionen zusammen? Selbst sein Verständnis gegenüber der Volksmusik als Inspirationsquelle für die Kunstmusik war von dem der zeitgenössischen griechischen Kollegen weit entfernt: „Ich bin nicht einverstanden mit deinen Ideen über die griechische Musik. Ein griechischer Komponist kann griechische Musik schreiben ohne sich des griechischen Volksliedes zu bedienen, genauso wie ein Grieche deutsche, französische oder italienische Musik schreiben kann, trotz der Verwendung griechischer Themen und Melodien. Also, wenn du von griechischer Musik träumst, die auf unseren Dörfern, unseren Bergen und unseren Inseln basiert, laß Strauss, Wagner und Bruckner hinter dir [...]. Sie hatten die Dörfer, Berge und Volkslieder von Deutsch-

land und Österreich als Basis [...] und ich glaube nicht, daß ihnen unsere Dörfer, unsere Berge und unsere Inseln ähneln [...].“<sup>3</sup>

Der Unterschied zwischen den „36 Griechischen Tänzen“ von Skalkottas und den Kunstmusikwerken anderer Komponisten ist prägnant und findet seinen perfekten Ausdruck in diesem Zitat. Skalkottas, der einst Griechenland als „Friedhof“ bezeichnete<sup>4</sup>, war ein überzeugter Weltbürger – wie ich später zeigen werde – aber gleichzeitig ein (Kultur-)Patriot im Sinne eines Menschen, der sich seiner Kultur bewußt ist, und nicht im Sinne eines, der sich ohne Bedenken jeder Aktivität verschreibt, die von den Landesvätern ausgeht. In seinen auf Volksmusik basierenden Werken vermied Skalkottas das, was die Mehrheit der griechischen Komponisten in ähnlichen Fällen tat: Er schrieb keine spätromantische Musik, garniert mit griechischen Melodien, sondern eine neue griechische Kunstmusik. Seine Tänze sind immer noch das beliebteste Werk in der neugriechischen Musikliteratur, das auf traditionellem Kulturgut beruht. Der Beweis für die besondere Stellung dieser Tänze in der Kultur des modernen Griechenlands ist die Tatsache, daß sie zu allen offiziellen Anlässen mit hochrangigem ausländischem Besuch dargeboten werden, wie z. B. beim Auftaktsempfang der Staatschefs der Europäischen Union im Athener Konzerthaus (Megaron Mousikis) am 9. Januar 2003.

An dieser Stelle sei bezüglich dieser Tänzesammlung angemerkt, daß sie meiner Meinung nach nicht vom Gesamtwerk des Komponisten abweichen, weil sie eben nicht „progressiv“ genug, nicht „atonal“, also nicht „kompliziert“ genug sind<sup>5</sup>. In diesen Tänzen gibt es gar nichts von der spätromantischen Ästhetik, die die Begegnung der Kunstmusik mit der Volksmusik seit der Mitte des 19. Jahrhunderts geprägt hat und welche etwa im Werk von Manolis Kalomiris – um nur den wichtigsten Vertreter der „Nationalschule“ zu erwähnen – eindeutig präsent ist. Ein anderes Beispiel ist Jannis Konstan-

---

<sup>3</sup> Brief in griechischer Sprache von Nikos Skalkottas an Manolis Benakis vom 27. 2. 1932 zit. nach THORNLEY, I beg you to tear up my letters 202. Wie akkurat die englische Übersetzung Thornleys ist, kann ich mangels des Originals nicht beurteilen.

<sup>4</sup> Brief an Nelly Askitopoulou vom 6. 7. 1925. Mein herzlicher Dank geht an Dr. Nina-Maria Wanek für die freundliche Weitergabe von Kopien der 32 Briefe von Nikos Skalkottas an Nelly und Chryssoula Askitopoulou sowie an Sophia Poimenidou aus den Jahren 1921–1928.

<sup>5</sup> Diese leise Kritik kommt immer wieder seitens mancher Befürworter der avantgardistischen Musik, z. B. bei IOANNIDES, Στάση 21–23.

tinidis, ein Kommilitone von Skalkottas aus der Berliner Zeit. Inspiriert von der griechischen Volksmusik schrieb dieser unzählige wunderschöne Werke vor allem für Klavier solo. Es handelt sich dabei um Werke, die sich stark an dem Schaffen und Stil von Maurice Ravel orientieren. Die hohe Ästhetik, die sorgfältige Bearbeitung und auch die Inspiration ist ihnen nicht abzusprechen. Von griechischer Musik kann aber auf keinen Fall die Rede sein.

Das breite Feld der Unterhaltungsmusik dient als Anlaß meiner folgenden Überlegungen. Der eben erwähnte Jannis Konstantinidis wählte einen für die meisten Menschen verständlicheren, obgleich eigenartigen Weg: Unter dem Namen Jannis Konstantinidis schrieb er Kunstmusik, und als Kostas Jannidis verdiente er sein Leben als Unterhaltungsmusikkomponist. Bis zu seinem Lebensende war er ein hochgeschätzter Mensch, unabhängig von dem Namen, unter welchem er gerade komponierte. Zugleich muß auch betont werden, daß er zu Lebzeiten nie zu den Stars der griechischen Kunstmusikszene gehörte oder gehören wollte.

Verfolgte Skalkottas den gleichen Weg wie sein ehemaliger Kamerad in Bezug auf die Unterhaltungsmusik und, wenn ja, bis zu welchem Grad? Eine der Verdienstquellen von Nikos Skalkottas in Berlin war das Musizieren zu Unterhaltungszwecken<sup>6</sup>. Zwei (vielleicht unvollendete) zweisätzigte Suiten für zwei Klaviere sind vermutlich<sup>7</sup> ein direktes Relikt aus dieser Zeit. Viel wichtiger sind meiner Meinung nach das Quartett für Bläser und Klavier am Ende des mittlerweile berühmten Kreiskonzertes für Fagott, Oboe, Trompete und Klavier. Skalkottas sucht seine Inspirationsquelle nicht in der Geschichte der Kunstmusik – schließlich handelt es sich immer noch um ein ungewöhnliches Quartett – sondern in der Unterhaltungsmusik: Tango & Foxtrott werden die Sätze betitelt. Der Grund ist eindeutig: Der Charakter, der solchen Tänzen innewohnt ist das, was ihn interessiert. Diesen tänzerischen und humorvollen Charakter könnten ihm keine Polka, kein Walzer und keine Tarentella bieten, die ja in ihrer Zeit auch das Pendant der Unterhaltungsmusik waren.

Die Haltung Skalkottas' gegenüber der oft pejorativ sogenannten „U-Musik“ war kein einmaliger „Exkurs“. In seinem Werk finden wir eine Reihe von Querverbindungen zur U-Musik seiner Zeit. Im Jahre 1940 fand der

---

<sup>6</sup> In einem in griechischer Sprache verfaßten Brief an Nelly Askitopoulou vom 16. 6. 1925 erwähnt der Komponist ein „auf jeden Fall gutes Engagement“ in einem Kino, welches unter fremder Einwirkung abrupt zu Ende gegangen ist.

<sup>7</sup> DEMERTZES, Νίκος Σκαλκώτας.

Komponist den lang ersehnten Weg zu den Klaviersolo-Kompositionen. Das Ergebnis war die Entstehung des in seinem Ausmaß monumentalen Zyklus „32 Stücke für Klavier“. Dieses Werk ist ein Beweis dafür, wie sehr Skalkottas diese Musik verinnerlicht hatte, um dann auf ihrer Basis Kunstmusik zu schaffen. Die folgende Auflistung einiger Titel soll dieses Argument unterstreichen:

4. Katastrophe im Dschungel: Filmmusik
14. Tango
18. Foxtrott: Der alte Polizist
25. Ragtime
26. Slow-Fox
28. Blues

Den Höhepunkt dieser Haltung gegenüber Musiken jenseits der Kunstmusik stellt jedoch das Konzert für zwei Violinen und Orchester dar. Skalkottas schrieb dieses Werk im Dezember 1944, während in den Straßen von Athen die schwersten Bürgerkriegskämpfe wüteten. Er hat es vervollständigt, aber bis zu seinem frühzeitigen Tod blieb das Werk in der nicht instrumentierten Fassung, d. h. das Orchester erstreckt sich über drei Klaviersysteme. Es ist ein heiteres, geradezu schwungvolles Werk, dessen schnelle Sätze vor Vitalität sprühen. Die solistischen Partien setzen seitens der zwei Violinisten eine an die Grenzen gehende Virtuosität voraus. Die Besonderheit des Konzertes liegt aber im ruhigen, aus Variationen bestehenden mittleren Satz. Als Thema für die Veränderungen dient ein Rembetiko-Lied mit dem Titel „Herzlosigkeit“ („Απονιά“) von Vassilis Tsitsanis.

Rembetiko wird zwar heute von der Mehrheit der Gesellschaft als künstlerischer Ausdruck der ärmeren (und deshalb leider auch oft verpönten) Schichten der neugriechischen Gesellschaft anerkannt und akzeptiert, galt jedoch lange und für viele Menschen als der griechische „Underground“. Die Lieder, die oft als griechischer Blues bezeichnet werden, handeln von den unterschiedlichen Facetten des Alltags von Menschen, die im wirtschaftlichen Prozeß am Rande der Geschehnisse standen. Deshalb kommen darin auch Themen vor, die anderen Schichten fremd und gleichzeitig Grund genug für die griechische Mainstream-Gesellschaft waren, um sich davon „offiziell“ zu distanzieren. Der Staat als institutionalisierter und administrativer Begleiter des wirtschaftlichen Prozesses war natürlich nicht von dieser (Musik-)Kultur begeistert. Ihre Verbreitung in der griechischen Gesellschaft

versuchte man mit der Zensur von Text und Musik, gerichtlichen Prozessen, verachtenden Presseartikeln usw. zu manipulieren. Das Rembetiko nahm jedoch ständig an Beliebtheit zu, weil das griechische Volk entgegen jeglicher Propaganda zunehmend die Liedertexte als Widerspiegelung des eigenen Lebens sah und die Verwandtschaft zur eigenen Musiktradition, die bis in die Antike reichte, spürte.

Der erste, der sich traute, Stellung zum Rembetiko zu nehmen und sich dabei sogar gegen die inoffizielle Linie seiner Partei stellte, war der Musikwissenschaftler Fivos Anogianakis. In seiner Kolumne in der Zeitung der kommunistischen Partei Griechenlands „Rizospastis“<sup>8</sup>, schrieb er 1947 zum ersten Mal über die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit dieser Musik aus geschichtlichen und auch aus sozialen Gründen. Das empörte einige von den Parteimitgliedern, die ihm prompt antworteten<sup>9</sup>. Griechenland befand sich schließlich inmitten eines brutalen Bürgerkriegs, und sie meinten, daß die Verfechter der Rembetika, die Lobgesänge über Haschisch schrieben, nicht nur nicht der Befreiung des Volkes dienten, sondern vielmehr Butter auf das Brot der Gegner schmierten, die das Volk hypnotisieren wollten<sup>10</sup>.

Die bürgerliche Gesellschaft mußte sogar noch länger warten, bis jemand aus den eigenen Reihen das Rembetiko für sie entdeckte. Der Komponist Manos Hatzidakis organisierte im Jahre 1949 ein Studiokonzert in einem Athener Theater, wo er einen richtungweisenden Vortrag über diese Musik hielt und einige der Musiker der Rembetiko-Szene spielen ließ. Dieser Tag gab dem Rembetiko den ersten wichtigen Schub außerhalb seines natürlichen Milieus.

Welche Position vertrat Skalkottas innerhalb dieser politisch gefärbten und emotional geladenen Diskussionen und überhaupt in diesen polarisierten Zeiten? Er bezog nicht schriftlich dazu Stellung, dennoch ist seine Weltanschauung in seinen Noten hinterlassen: Viel früher als jeder andere, schon im Dezember 1944, als die von der kommunistischen Partei unterstützten Kräfte gegen die Nationale Armee und ihre englische „Unterstützung“ in Athen kämpften, komponierte er atonale Musik, die als Basis für ihre Varia-

<sup>8</sup> ANOGEIANAKES, Ρεμπέτικο Τραγούδι, jetzt auch in: HOLST, Δρόμος 139–141.

<sup>9</sup> XENOS, Επιστολή, jetzt auch in: HOLST, Δρόμος 141–143.

<sup>10</sup> Die Diskussion für und meistens wider das Rembetiko innerhalb der linken Kreise erlebte ihren Höhepunkt nach der doppelten Veröffentlichung der Vertonung von Jannis Ritsos' Gedicht „Epitaphios“ („Επιτάφιος“) durch Mikis Theodorakis in den letzten Monaten von 1960. Siehe dazu BLESIDES, Όψεις.

tionen ein Rembetiko-Lied hatte. Rembetiko wurde zum ersten Mal auf die gleiche Ebene wie die allseits akzeptierte Volksmusik gestellt. Natürlich wurde das Konzert für zwei Violinen damals nicht aufgeführt, aber es zeigt in aller Deutlichkeit, daß Skalkottas über die aggressive, bewaffnete Auseinandersetzung hinaus, die niemanden unberührt ließ, doch Stellung nahm: eine Stellung zur Kultur, zur Musik und zu den Menschen jenseits gesellschaftlicher Hierarchien und Ideologien.

Nikos Skalkottas war ein zutiefst liberaler Mensch, der seiner Zeit den Stempel auf seine Art aufdrückte. Er schwamm ruhig und gelassen gegen den Strom, und zwar nicht nur den gegen musikalisch-modischen, sondern vielmehr gegen den historischen. Die Betrachtung seines Gesamtwerks verrät, warum Nikos Skalkottas verkannt blieb: Er ging keine Kompromisse ein und verfolgte seinen einsamen Weg trotz des Schmerzes, den ihm die ausbleibende Anerkennung bereitete. Er ließ sich in keiner Weise in eine Schublade stecken. Er war kein Komponist, den man ausschließlich mit tonaler oder atonaler Musik in Verbindung bringen könnte. Er befaßte sich mit Volksmusik, aber nicht in der Art und Weise, wie es bis dahin – und auch viel später – üblich war. Er interessierte sich für die Unterhaltungsmusik und ließ sich von ihr inspirieren, ohne selbst solche Musik zu komponieren. Er stellte an die Interpreten seiner Werke kompromißlos sehr hohe Ansprüche, die zum Teil Aufführungen absagen mußten. Er gehörte keiner politischen, kulturellen oder sonstigen Formation an. Er vertrat nicht das Mainstream-Griechenland und tut es leider immer noch nicht. Mit anderen Worten, das Land hat sich nie zu ihm bekannt, sondern benutzt Bruchteile seiner Erbschaft, um eigene Bedürfnisse zu bedienen.

Deshalb blieb und bleibt die Verbreitung seines Werkes den Liebhabern seiner Musik überlassen. Der griechische Staat hat sich in keiner Weise interessiert gezeigt, sich um ihn und seinen Nachlaß zu kümmern. Stattdessen werden, wie bereits erwähnt, einige wenige seiner griechischen Tänze bei jeder hochhoffiziellen Angelegenheit gespielt. Nikos Skalkottas hätte vielleicht eine bessere Chance in einer Gesellschaft, deren „innere Grenzen“ lockerer scheinen, wie die USA. Vielleicht hätte er dort ein breiteres Publikum gefunden, weil die multikulturelle Gesellschaft viel deutlicher aus dem Begriff „Vielfalt“ geprägt wurde und nicht die Homogenität auf der gleichen Ebene wie Griechenland suchte.

Nikos Skalkottas bleibt viele Jahre nach seinem unglücklichen Tod für die meisten Akteure der Kulturszene ein „Schreck“: Sein Werk steht nicht einfach neutral da in der Erwartung, entdeckt und gespielt zu werden, um



bestimmte Zeiten in einem Konzertprogramm zu füllen, sondern verlangt von Musikern und Zuhörern mit jeder Note, nicht zum Komponisten persönlich, sondern zu einer liberalen Welt aufzuschauen. Das, was Skalkottas propagiert, ist nicht eine neue Kompositionstechnik, eine neue Inspirationsquelle oder dergleichen. Er propagiert eine andere Welt, in der jeder das Recht hat, sich kulturell auszudrücken, selbst wenn er nach Auffassung anderer niederer Herkunft ist. Die Produkte dieses Ausdrucks sollten dann nach Qualität und nicht nach ihrer Herkunft und den Konnotationen beurteilt werden, die sie stillschweigend als Vorurteil begleiten, damit sie schließlich als Kulturgut der ganzen Menschheit angehören. Diese Weltanschauung von Nikos Skalkottas machte ihn von „bekannt“ zu „verkannt“. Sie zeigt die philosophische und ästhetische Reife des damals noch jungen Komponisten.

Die Frage nach der Genialität bezüglich einer komplizierten und an ihre Grenzen durchdachten Kompositionstechnik ist meiner Meinung nach unerheblich und lenkt schließlich von Skalkottas' wesentlichem Beitrag zur Kultur ab.

„Tonal“ oder „atonal“ ist für mich nicht das Problem. Mein Anliegen als Grieche ist, soweit ich in der Lage bin, eine Musik zu machen, die ins Ausland exportiert werden kann; mit anderen Worten, eine Musik, die mit den musikalischen, ästhetischen Produkten anderer Völker (im positiven Sinne) verglichen werden kann<sup>11</sup>.

Der Komponist Nikos Skalkottas verkörpert einen freien Geist, der bei der Wahl zwischen Anerkennung und eigenen Idealen immer letzteren treu blieb. Sein kompositorisches Handeln war für sein Umfeld unverständlich. Er gab sich jedoch niemals die Mühe, sich anzupassen. Stattdessen widmete er sich musikalischen Welten, die seine Musik noch mehr von der tradierten entfernten. Er nahm sein daraus folgendes Schicksal in Kauf und komponierte ruhigen Gewissens und erhobenen Hauptes seine Musik. Das Problem der Anerkennung dieses herausragenden Komponisten liegt also nicht an ihm selbst oder an seinem Werk, sondern an einer Gesellschaft, die nicht in der Lage war und ist, seine Weltanschauung zu teilen.

---

<sup>11</sup> Brief von Nikos Skalkottas an Manolis Benakis vom Januar 1932, zit. nach THORNLEY, I beg you to tear up my letters 202. Zur Präzision der Übersetzung siehe Fn. 3.

*Bibliographie*

- ΑΝΟΓΕΙΑΝΑΚΕΣ, Ρεμπέτικο Τραγούδι = ΑΝΟΓΕΙΑΝΑΚΕΣ, ΡΗ., Το Ρεμπέτικο Τραγούδι. *Ριζοσπάσης*, 28. 1. 1947.
- BLESIDES, Όψεις = BLESIDES, Κ., Όψεις του Ρεμπέτικου. Athen 2004.
- DEMERTZES, Νίκος Σκαλκώτας = DEMERTZES, Κ., Ο Νίκος Σκαλκώτας ως Συνθέτης Μουσικής για Πιάνο σόλο. Chalkida 1991.
- HOLST, Δρόμος = HOLST, G. (ed.) Δρόμος για το Ρεμπέτικο και Άρθρα για το Ρεμπέτικο Τραγούδι από τον Ελληνικό Τύπο (1947–1976). Limni/Euböa 1977, 139–141.
- ΙΟΑΝΝΙΔΕΣ, Στάση = ΙΟΑΝΝΙΔΕΣ, Γ., Η Στάση του Μουσικού Κόσμου σήμερα. *Επτά Ημέρες (Καθημερινή)*, 19. 9. 2004, 21–23.
- SVOLOS, Βλαντίμιρ Ασκενάζι = SVOLOS, Γ., Βλαντίμιρ Ασκενάζι. „Το Χόλιγουντ κατάκλεψε τον Ραχμάνινοφ“. *Ελευθεροτυπία*, 5. 12. 2004.
- THORNLEY, Denn fortgegangen = THORNLEY, J., „[...] denn fortgegangen von ihm bin ich nicht“. Nikos Skalkottas' Schönbergsches Berlin. *Musik-Konzepte* 117/118 (2002) 103–121.
- THORNLEY, I beg you to tear up my letters = THORNLEY, J., „I beg you to tear up my letters“. Nikos Skalkottas's last years in Berlin. *Byzantine and Modern Greek Studies* 26 (2002) 178–217.
- XENOS, Επιστολή = XENOS, Α., Επιστολή. *Ριζοσπάσης*, 4. 2. 1947.