

MATTHIAS HENKE
SARA BEIMDIEKE
REINKE SCHWINNING
(HG.)

ENTDECKUNGEN

KURT WEILL
ALS LOTSE DURCH DIE MODERNE

Si! KOLLEKTION MUSIKWISSENSCHAFT
HERAUSGEGEBEN VON MATTHIAS HENKE

Si! – das Motto der *Kollektion Musikwissenschaft* ist vielfältig. Zunächst spielt es auf die Basis der Buchreihe an, den Universitätsverlag Siegen. *Si!* meint aber auch ein musikalisches Phänomen, heißt so doch ebenfalls der Leitton einer Durskala. Last, but not least will sich *Si!* als Imperativ verstanden wissen, als ein vernehmbares Ja zu einer Musikwissenschaft, die sich zu dem ihr eigenen Potential bekennt, zu einer selbstbewussten Disziplinarität, die wirkliche Trans- oder Interdisziplinarität erst ermöglicht.

Die einzelnen Bände markieren die Forschungsinteressen des Herausgebers Matthias Henke und seiner akademischen SchülerInnen: Schwerpunkte, die zeitlich im 18. und 20. Jahrhundert angesiedelt sind, geografisch betrachtet die Musikgeschichte Österreichs reflektieren und sich methodisch der Archivalik, der Komparatistik sowie philologischer Verfahren bedienen.

**Matthias Henke
Sara Beimdieke
Reinke Schwinning
(Hg.)**

Entdeckungen

Si! KOLLEKTION MUSIKWISSENSCHAFT
HERAUSGEGEBEN VON MATTHIAS HENKE

BAND 5

Matthias Henke
Sara Beimdieke
Reinke Schwinning
(Hg.)

ENTDECKUNGEN
Kurt Weill als Lotse durch die Moderne

Mit dankenswerter Unterstützung
der Kurt-Weill-Gesellschaft



Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Aus urheberrechtlichen Gründen gegenüber der Printausgabe
modifizierte Version (betr. S. 207–232: Abbildungen 2, 7, 8, 16, 19)

Satz und Layout:

universi – Kordula Lindner-Jarchow M.A.

Umschlagkonzeption:

www.type-on-demand.de

Druck:

UniPrint, Universität Siegen

Siegen 2022: universi – Universitätsverlag Siegen
www.universi.uni-siegen.de

ISBN 978-3-96182-103-7

doi.org/10.25819/ubsi/10066

Die Publikation erscheint unter der
Creative Commons Lizenz CC-BY-SA



Inhalt

<i>Matthias Henke</i>	
„Entdeckungen“ – Brücken zum Kurt Weill Fest	7
<i>Joseph Imorde</i>	
Anfang und Ende des Expressionismus	11
<i>Magali Nieradka-Steiner</i>	
Vom Aufstand der Puppen – Artefakte der Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts	35
<i>Anne Fritzen</i>	
„Was wissen wir [schon] von den Ohren unserer Kinder?“ Kurt Weills Kinderpantomime <i>Zaubernacht</i> (1922) im Spiegel historischer wie aktueller musikpädagogischer Positionen	49
<i>Christian Ubber</i>	
„Durch einen bloßen Zufall bin ich zu Humperdinck gekommen“: Kurt Weill und sein Lehrer Engelbert Humperdinck	75
<i>Anna Fortunova</i>	
„Im innersten Herzen habe ich es [Deutschland] niemals verlassen!“ Zum „Inhalt“ der Zweiten Sinfonie Kurt Weills	125
<i>Werner Grünzweig</i>	
Eduard Erdmann und die Musik am Bauhaus	143
<i>Joachim Lucchesi</i>	
„Schleuder und Harfe“: Musik bei Alfred Kerr: vom <i>Krämerspiegel</i> zum <i>Chronoplan</i>	153

<i>Andreas Eichhorn</i>	
„...Leonard Bernstein ist derjenige, der Weill am nächsten steht.“	
Leonard Bernstein und Kurt Weill	165
<i>Jürgen Schebera</i>	
Kurt Weill als Medienpionier der 1920er Jahre	187
<i>Andreas Zeising</i>	
Radio-Kunst. Ikonografie und Image eines Mediums zwischen Abstraktion, Neuer Sachlichkeit und der Ideologie des „Dritten Reichs“	207
<i>Alexander Sieler</i>	
Gott verpflichtet. Das Leben der Dichterin Luise Hensel und ihr Einfluss auf Poesie, Musik und Religion	233

Anhang

Dokumentation der Veranstaltungsreihe ENTDECKUNGEN	251
Zu den AutorInnen	273
Personen- und Werkregister	279

„Entdeckungen“ – Brücken zum Kurt Weill Fest

Als mich die Verantwortlichen des Kurt Weill Fest vor einigen Jahren fragten, ob ich die „Entdeckungen“ kuratieren wolle, sagte ich spontan zu. Einerseits erschien mir der Ansatz vernünftig, zwischendurch Flagge zu zeigen, also den jährlichen Weill-Fest-Rhythmus zu überbrücken. Andererseits gefiel mir das Format: diese lockere Mischung aus Konzerten, Gesprächen, Vorträgen, bei denen gestandene ExpertInnen, das Publikum, MusikerInnen und sogenannte NachwuchswissenschaftlerInnen eine Gemeinschaft bilden – um so ganz im Sinn des Hallenser Philosophen Christian Wolff, Geselligkeit und Philosophieren zu verbinden.

Insgesamt gab es 21 „Entdeckungen“, die im Januar traditionell in der Berliner Vertretung des Landes Sachsen-Anhalt stattfanden, während bei den Veranstaltungen im November die Spielorte wechselten. So gastierten wir etwa in Dessau, Leipzig, Halberstadt oder Halle. Rückblickend bedeutet das zunächst, circa 110 ReferentInnen gewonnen zu haben, die sich auf Weill und seine Zeit einlassen mussten; dann die Organisation von rund drei Dutzend Konzerten (hier leisteten die MitarbeiterInnen der Kurt-Weill-Gesellschaft stets Vorzügliches), die Betreuung von etwa 70 MusikerInnen sowie die Einbindung von Kooperatoren, von denen hier stellvertretend der Deutschlandfunk, die Ernst-Bloch-Gesellschaft, das Ernst Krenek Institut, die International Feuchtwanger Society, die Internationale Wilhelm-Müller-Gesellschaft, die Universität Siegen, die Moses Mendelssohn Akademie oder das Stadtmuseum Halle genannt seien.

Die Idee, bei den „Entdeckungen“ das Thema des jeweils folgenden Kurt Weill Fest in einem größeren kulturgeschichtlichen Zusammenhang aufzugreifen, ließ sich fast jedes Mal angemessen umsetzen. Nach einer Weile spürte ich, dass nicht nur die Besucher etwas von unserer Veranstaltung mitnahmen, sondern auch ich, der ‚Macher‘, auf mir neue Gedanken und Tatsachen stieß. Und die „Entdeckungen“, die sich an ein interessantes, aber nicht fachspezifisches Publikum richteten, fingen an, meine

wissenschaftliche Arbeit zu beeinflussen. Zwei Beispiele: Die Kooperation mit der Ernst-Bloch-Gesellschaft ist in der bekannten Freundschaft zwischen Weill und dem Philosophen begründet. Mehrfach nahmen sich die „Entdeckungen“ der beiden und ihrer Beziehung zueinander an – eine Beschäftigung, aus der die 2016 erschienene Publikation *[Ton]Spuren-suche. Ernst Bloch und die Musik* hervorgegangen ist, die ich gemeinsam mit Francesca Vidal herausgegeben habe, der Präsidentin der Ernst-Bloch-Gesellschaft. Und weiter: Bei den ersten „Entdeckungen“, die in der Musikschule von Dessau stattfanden, stellte ich im Eröffnungsvortrag die Musikmäzenin Emmy Rubensohn vor, die wie Weill nach New York exiliert war und in ergreifender Weise über die öffentliche Abschiedsfeier des eben verstorbenen Komponisten berichtete. Der fleißigen Briefschreiberin widmete ich eine Rundfunksendung (Erinnerungen an die Moderne – Die Musikmäzenin Emmy Rubensohn), die der Bayerische Rundfunk im Dezember 2016 ausstrahlte. Am 10. November 2021 kam es im Leipziger Gewandhaus, in der Geburtsstadt von Emmy Rubensohn, zu einer Ausstellung über die Musikmanagerin – einer Veranstaltung, die der Verein „2021 – 1700 Jahre Jüdisches Leben in Deutschland“ fördert.

Die für mich persönlich wichtigste Entdeckung bei den „Entdeckungen“ aber ist die Entdeckung des Menschen und der Persönlichkeit Kurt Weills. Als Musikwissenschaftler, der sich schwerpunktmäßig mit dem 20. Jahrhundert beschäftigt hatte, war mir sein Werk schon ziemlich gut vertraut, bevor ich zum Team des Kurt Weill Fest stieß. Nun aber begann ich jemanden zu entdecken, der bei aller intellektuellen Schärfe, bei einer beachtlichen Allgemeinbildung, eine große Einfühlsamkeit und einen wunderbaren Sinn für Humor wie Sprachwitz besaß. Dergleichen kommt am besten in seinen Briefen zum Ausdruck, in denen an die Familie und an Lotte Lenya. In ersteren tritt er immer wieder als fürsorglicher Sohn oder verständiger Bruder in Erscheinung, der zu trösten, aber auch zu raten wusste.

Der vorliegende Band führt die Grundidee der Veranstaltungsreihe in Buchform weiter. In lockerer Zusammenstellung vereint er Beiträge, die von ‚Mitreisenden‘ der „Entdeckungen“ stammen, sich um Kurt Weill gruppieren und thematisch wie disziplinar deren Vielfalt abbilden. Dass ein besonderer Schwerpunkt der Veranstaltungen auf der Nachwuchsförderung lag, wird ebenso deutlich: So haben meine inzwischen promo-

vierten MitherausgeberInnen erste Erfahrungen in dem eigens eingerichteten „Podium der NachwuchswissenschaftlerInnen“ gewonnen. Zu den AutorInnen des Bandes hier gehören auch Anna Fortunova und Alexander Sieler, die ebenfalls mehrfach zum „Podium“ beitrugen.

Inhaltlich stellen die Beiträge einen Querschnitt durch die thematische Bandbreite der insgesamt 21 Veranstaltungen dar – immer von Kurt Weill als Fixpunkt ausgehend. Ein Bild vom ‚Gemütszustand‘ der Zeit Kurt Weills zeichnet zunächst Joseph Imorde, indem er den Anfang und das Ende des Expressionismus unter dem Aspekt der Nervosität näher betrachtet – ein Phänomen, das von Kulturkritikern auch besonders mit expressionistischer Kunst in Verbindung gebracht wurde. Magali Nieradka-Steiner nimmt Kurt Weills Kinderpantomime *Zaubernacht* zum Anlass, Puppen als Artefakt der Avantgarden in den 1920er Jahren zu betrachten und zeichnet eine Traditionslinie von den ersten Puppenmacherinnen über avantgardistische Puppenkünstlerinnen bis hin zum Bauhaus. Christian Ueber untersucht die Beziehung zwischen Kurt Weill und dessen Lehrer Engelbert Humperdinck. In diesem Zuge wird Weills Wertschätzung für Humperdinck deutlich, aber auch dass Humperdincks 1920 finalisiertes Streichquartett als Gegenentwurf zu Weills Streichquartett in h-Moll entstand. Anna Fortunova untersucht die 2. Sinfonie Weills im Hinblick auf ihr apokryphes Programm, etwa die Qualitäten des Negativen und Facetten des Positiven, die sie als Deutungsangebote zum Gehalt der Sinfonie versteht. Werner Grünzweig widmet sich der Musik am Bauhaus und beleuchtet etwa die Auswirkungen des Konflikts um die ‚Erfindung‘ der Zwölftonmusik zwischen Schönberg und Hauer, um einen genaueren Blick auf den Pianisten Eduard Erdmann als Zeitgenossen Weills zu richten. Die vielfältigen Bezüge zur Musik von Alfred Kerr, einem der erfolgreichsten Theaterkritiker der Weimarer Republik, der auch Weills *Dreigroschenoper* besprach und Brecht hier mit aufsehenerregenden Plagiatsvorwürfen konfrontierte, zeigt Joachim Lucchesi in seinem Beitrag auf. Mit Leonard Bernstein steht im Beitrag von Andreas Eichhorn eine weitere wichtige Figur im Umfeld Kurt Weills. Der Autor entfaltet das Netzwerk, in dem sich die beiden Protagonisten bewegten und zeigt die vielfältigen Bezüge und gegenseitigen Einflüsse auf. Jürgen Schebera schaut auf die Beziehung zwischen Kurt Weill und den Medien – angefangen von seiner regelmäßigen Arbeit für die Zeitschrift *Der deut-*

sche Rundfunk über den *Lindberghflug* bis hin zum Einsatz des Grammophons in *Der Zar läßt sich photographieren* – und zeichnet ihn als Medienpionier der 1920er Jahre. Von Weills Radiointeresse ausgehend untersucht Andreas Zeising die Ikonografie des Radios im Dritten Reich anhand einer beeindruckenden Reihe von Darstellungen aus Malerei, Fotografie oder Plastik. Alexander Sieler stellt schließlich die Dichterin Luise Hensel ins Zentrum seiner Betrachtungen und beleuchtet ihren vielfältigen Einfluss auf den theologischen Diskurs, Literatur und Musik.

Die Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau hat die Drucklegung des „Entdeckungen“-Bandes großzügig finanziert. Ihrem Präsidenten Thomas Markworth sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Mein Dank gilt auch Thomas Roßdeutscher, Leipzig, der sämtliche Werbematerialien der „Entdeckungen“ mit seinem Team gestaltet hat (siehe Anhang, Dokumentation der Veranstaltungsreihe).

Matthias Henke, März 2022

Joseph Imorde

Anfang und Ende des Expressionismus

Die Zeit vor und nach 1900 stand unter dem Zeichen der Nervosität. Alle Welt war irgendwie nervös¹ und versuchte etwas dagegen zu tun. Die Mehrzahl der Menschen lebte – wie meinte der Jesuit und Kunstkritiker Josef Kreitmaier – in „beständiger Nervenirritation“.² Das „Hasten und Jagen in Technik und Wissenschaft“ hatte eine „Pannervosität“ erzeugt, die vor allem in den Großstädten wütete.³ Einigkeit herrschte in den vielen Pamphleten und Selbsthilfebroschüren, die zu der Zeit geradezu massenhaft gedruckt wurden,⁴ darüber, dass die Symptome der Nervosität⁵ oder

-
- 1 Peter S. Ziegelroth, *Die Nervosität unserer Zeit, ihre Ursachen und Abhilfe. Ein sozialhygienische Studie*, Stuttgart 1895, S. 1: „Unsere Zeit steht unter dem Zeichen der Nervosität. Alle Welt ist nervös. Ja, die Krankheit, die bis vor Kurzem noch ein Vorrecht der sogenannten oberen Zehntausend war, sie ist jetzt populär geworden, ist auch zum Volke herabgestiegen. Wie die oberen Klassen, so leiden heute auch die unteren Klassen an allerlei nervösen Störungen.“ Vorher schon Richard von Krafft-Ebing, *Über Nervosität. Populärer Vortrag gehalten am 25. Jänner 1884 zu Gunsten des Mädchen Lyceums in Graz*, Graz ³1884, S. 8: „Thatsächlich ist Nervosität, die man früher bloß als das traurige Privilegium der höheren Stände ansah, heutzutage ein allgemein verbreitetes Gebrechen. Man trifft sie beim Mann wie beim Weib, beim Kopf- wie beim Handarbeiter, beim Lehrer wie beim Schüler.“
 - 2 Joseph Kreitmaier (S. J.), „Moderne Seele und moderne Kunst“, in: *Stimmen aus Maria Laach* 87 (1914), S. 60–72, hier 72.
 - 3 Ebd., 70.
 - 4 „Nervenzerrüttung und ausschweifender Lebenswandel hängen eng miteinander zusammen, da dem ausschweifenden Leben oft die Nervenzerrüttung folgt. Die Nervenzerrüttung ist ein Produkt unseres modernen Lebens, das, zumal in Großstädten, nur die Abwechslung zwischen Arbeit und Vergnügen, aber keine Ruhe kennt. Das Vergnügen in der Großstadt wirkt ebenso anstrengend und abspannend auf die Nerven

auch der Modekrankheit Neurasthenie⁶ den Veränderungen des allgemeinen Lebens zu schulden waren.

Dem Zustand der Nervosität, der die Kultur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts quälte, lagen gesellschaftliche, kulturelle und soziale Wandlungsprozesse zu Grunde.⁷ Für die enge Beziehung zwischen Kultur und Nervosität machte der Psychiater und Neurologe Oswald Bumke in seinem Buch *Über nervöse Entartung* von 1912 folgende Faktoren verantwortlich:

die veränderte Lebensführung von Hunderttausenden infolge der Umwandlung des Agrar- in den Industriestaat, das rapide Wachstum der Großstädte mit ihrer vielleicht notwendigen Unterschicht des Proletariats, die zunehmende Schärfe und Rücksichtslosigkeit des wirtschaftlichen Kampfes, das Sinken religiöser Gefühle und Vorstellungen, in der Politik das Abflauen des Idealismus, in der allgemeinen Lebensführung der Gebildeten eine zunehmende Zersplitterung, ein Ansteigen des Tempos unserer Existenz, eine Zunahme der Hast und des Lärmes, der Unruhe, eine Zunahme auch der Ansprüche an uns mit Einengung unserer persönlichen Freiheit, in der Kunst eine Wahl der Objekte, eine Steigerung

ein, wie die Arbeit. [...] Nur wenige Menschen sind imstande, dieses nervenzerstörende Treiben Tag ein, Tag aus, Jahr ein, Jahr aus ertragen zu können. Bei der Mehrzahl stellt sich über kurz oder lang ein nervöser Zustand ein, der sich in den verschiedensten Formen äußern kann.“ (Max Baum, *Wie beseitige ich meine Nervosität? Erprobte ärztliche Ratschläge für nervöse Menschen. Allen Nervenkranken zur Beachtung und Befolgung bestens empfohlen*, Leipzig o. J. [1903], S. 7).

- 5 Vgl. Josef Kreitmaier (S. J.), „Moderne Malerei von gestern und heute“, in: *Stimmen aus Maria-Laach* 83 (1912), 54–67 und 135–148, hier 56 sowie Alex Stock, *Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstkritik. Positionen der Moderne*, Paderborn 1991, 29.
- 6 Wilhelm Erb, *Ueber die wachsende Nervosität unserer Zeit*, Heidelberg 1894, S. 19, wo die Neurasthenie auch als „american nervousness“ angesprochen wird.
- 7 „Aber unseren nervösen Gesundheitszustand können wir verbessern. Das macht das Ergebnis wichtig, zu dem wir kamen: daß auch die nervöse Degeneration eine soziale Erscheinung ist. Kein Fatum, kein unaufhaltsames, geheimnisvolles Geschick, sondern ein sichtbarer, verwundbarer Feind, das ist die nervöse Entartung.“ (Oswald Bumke, *Über nervöse Entartung* (= Monographien aus dem Gesamtgebiete der Neurologie und Psychiatrie Heft 1), Berlin 1912, S. 105).

der Technik und der Ausdrucksmittel, die sie nicht mehr als wohltätige Entspannung wirken läßt, in der Erholung und im Genuß die unglückliche Formel Überreizter, welche die natürlichen Warnungszeichen der Ermüdung überhören und sie nach neuen, unzweckmäßigen Reizmitteln greifen läßt.⁸

Wilhelm Erb – Neurologe an der Universität Heidelberg – wies schon 1893 auf ein für den Expressionismus wichtigen Umstand hin – auf eine ins Maßlose gesteigerte Beschleunigung.⁹ Ein Jagen und Hasten habe die Zeit erfasst und dabei die Köpfe erhitzt. Diese unerhörte Zunahme der „Unruhe“ zwingt – so Erb – die Geister zu immer neuen Anstrengungen und raube dem Menschen die Zeit für Erholung, Schlaf und Ruhe.¹⁰ Solcher-

8 Ebd., S. 96 mit Verweis auf Alfred E. Hoche, „Geisteskrankheit und Kultur. Rektoratsrede“, Freiburg/Breisgau 1910.

9 Schön beschrieben bei Willy Hellpach, *Nervenleben und Weltanschauung. Ihre Wechselbeziehungen im deutschen Leben von heute* (= Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens. Einzeldarstellungen für gebildete aller Stände. Heft 41) Wiesbaden 1906, S. 51 f.

10 Dies ist kurz vor dem ersten Weltkrieg noch Konsens, erschreckend ist der skizzierte Ausweg. Ursachen und Abhilfe etwa bei Bumke, *Über nervöse Entartung* (wie Anm. 7), S. 96: „[...] die zunehmende Schärfe und Rücksichtslosigkeit des wirtschaftlichen Kampfes, das Sinken religiöser Gefühle und Vorstellungen, in der Politik das Abflauen des Idealismus, in der allgemeinen Lebensführung der Gebildeten eine zunehmende Zersplitterung, ein Ansteigen des Tempos unserer Existenz, eine Zunahme der Hast und des Lärmes, der Unruhe, eine Zunahme auch der Ansprüche an uns mit Einengung unserer persönlichen Freiheit, in der Kunst eine Wahl der Objekte, eine Steigerung der Technik und der Ausdrucksmittel, die sie nicht mehr als wohltätige Entspannung wirken läßt, in der Erholung und im Genuß die unglückliche Formel Überreizter, welche die natürlichen Warnungszeichen der Ermüdung überhören und sie nach neuen, unzweckmäßigen Reizmitteln greifen läßt, dazu die durch die Verkehrstechnik bedingte Entstehung ganz neuer, früher unbekannter Berufsarten, deren Ausübung an sich schon als Schädlichkeit wirken kann.“ Ebd., S. 103: „So viel wie heute aber ist doch nur selten von nervöser Degeneration gesprochen und geschrieben worden. [...] Plötzlich würde sie sehr wahrscheinlich nur dann verschwinden, wenn ein Krieg oder eine ernste Gefahr sonst über uns käme.“

Siehe dann Joseph August Lux, *Deutschland als Welterzieher. Ein Buch über deutsche Charakterkultur* [1915], Stuttgart u. a. o. J., S. 111 f.: „Nervenärzte sagen mir, sie hätten plötzlich ihre Kundschaft verloren. Der Krieg hätte wie ein Stahlbad auf die wirklichen

maßen belastet müssten die Nerven zwangsläufig in Erschlaffung geraten und könnten sich deshalb nur in gesteigerten Reizen, in stark gewürzten Genüssen erholen,¹¹ was dann allerdings unumgänglich zu einer noch viel stärkeren Ermüdung führen müsse.¹² Erb beschrieb den Teufelskreis der Nervosität als eine Spirale von immer stärkerer Aufputschung mit einer

oder eingebildeten Kranken gewirkt. Die Neurosen seien mit einem Male verschwunden. Das Selbst [112] habe auf das Gemeinsame hingelenkt, die eigenen kleinen Nöte vergessen; es regelt sich nach dem Herzschlag der ganzen Nation.“

- 11 Ähnlich schon bei Krafft-Ebing, *Über Nervosität* (wie Anm. 1), S. 16 f.: „Je überreizter und ungesunder das Nervensystem ist, umso mannigfaltiger und pikanter Reize bedarf es übrigens, um Befriedigung zu gewähren. [...] So entsteht ein falscher Cirkel – die Ueberreizung der Nerven im Kampf um ein geschraubtes verfeinertes Dasein schafft das Bedürfniss nach immer pikanteren und darum kostspieligen Genüssen, und damit diese zum Bedürfnisse gewordenen Genüsse möglich werden, muss das Nervensystem vermehrte Arbeit leisten. Wie kann es da anders sein, als dass der Tageslauf einer Unzahl Menschen nur eine fortlaufende Kette der schlimmsten Schädlichkeiten für das Nervensystem wird!“
- 12 Erb, *Über die wachsende Nervosität unserer Zeit* (wie Anm. 6), S. 20: „[...] die ausserordentlichen Errungenschaften der Neuzeit, die Entdeckungen und Erfindungen auf allen Gebieten, die Erhaltung des Fortschritts gegenüber der wachsenden Concurrenz sind nur erworben worden durch grosse geistige Arbeit und können nur mit solcher erhalten werden; die Ansprüche an die Leistungsfähigkeit des Einzelnen im Kampf um's Dasein sind erheblich gestiegen und nur mit Aufbietung aller seiner geistigen Kräfte kann er sie befriedigen; zugleich sind die Bedürfnisse des Einzelnen, die Ansprüche an Lebensgenuss in allen Kreisen gewachsen, ein unerhörter Luxus hat sich auf Bevölkerungsschichten ausgebreitet, die früher davon ganz unberührt waren; die Religionslosigkeit, die Unzufriedenheit und Begehrlichkeit haben in weiten Volkskreisen zugenommen; durch den ins Ungemessene gesteigerten Verkehr, durch die weltumspannenden Drahtnetze des Telegraphen und Telephons haben sich die Verhältnisse in Handel und Wandel total verändert: alles geht in Hast und Aufregung vor sich, die Nacht wird zum Reisen, der Tag für die Geschäfte benützt, selbst die ‚Erholungsreisen‘ [siehe dazu auch Seite 31 der Schrift] werden zu Strapazen für das Nervensystem; grosse politische, industrielle finanzielle Krisen tragen ihre Aufregung in viel weitere Bevölkerungskreise als früher; ganz allgemein ist die Antheilnahme am öffentlichen Leben geworden: politische, religiöse, sociale Kämpfe, das Parteitreiben, die Wahlagitationen, das ins Masslose gesteigerte Vereinswesen erhitzen die Köpfe und zwingen die Geister zu immer neuen Anstrengungen und rauben die Zeit zur Erholung, Schlaf und Ruhe; das Leben in den grossen Städten ist immer raffinirter und unruhiger geworden; die erschlafften Nerven

sich anschließend notgedrungen einstellenden Totalerschläffung.¹³ Diese Diagnose galt für die Kunst seiner Tage. Dort sah Erb nur noch Verfallserscheinungen:

Die moderne Litteratur beschäftigt sich vorwiegend mit den bedenklichsten Problemen, die alle Leidenschaften aufwühlen, die Sinnlichkeit und Genusssucht, die Verachtung aller ethischen Grundsätze und aller Ideale fördern; sie bringt pathologische Gestalten, psychopathisch-sexuelle, revolutionäre und andere Probleme vor den Geist des Lesers; unser Ohr wird von einer in grossen Dosen verabreichten aufdringlichen und lärmenden Musik erregt und überreizt, die Theater nehmen alle Sinne mit ihren aufregenden Darstellungen gefangen; auch die bildenden Künste wenden sich mit Vorliebe dem Abstossenden, Hässlichen und Aufregenden zu und scheuen sich nicht, auch das Grässlichste, was die Wirklichkeit bietet, in abtossender Realität vor unser Auge zu stellen.¹⁴

suchen ihre Erholung in gesteigerten Reizen, in stark gewürzten Genüssen, um dadurch noch mehr zu ermüden.“

- 13 Auch dieser Vorwurf hat topischen Charakter. Vgl. Edgar Wind, *Kunst und Anarchie. Die Reith Lectures 1960*. Durchgesehene Ausgabe mit den Zusätzen von 1968 und späteren Ergänzungen. Frankfurt/Main 1979, S. 16 und Anm. 14: „Viele Künstler wissen heute sehr wohl – wenn auch nicht alle so unvorsichtig sind, es zuzugeben –, daß mit dem ständig wachsenden Hunger nach Kunst beim Publikum eine fortschreitende Verkümmernng des Empfindungsvermögen einhergeht.“
- 14 Erb, *Ueber die wachsende Nervosität unserer Zeit* (wie Anm. 6), S. 20. Ähnlich W.A. Freund, *Wie steht es um die Nervosität unseres Zeitalters?*, Leipzig 1894, S. 19: „Das energisch pulsirende Leben verlangt energische Arbeit und dringt in seinem stürmischen Laufe feindlich auf unser Nervensystem ein; die Konkurrenz der Menschen jeglichen Berufes ist wachsam und ruhelos; die Aufmerksamkeit auf das eigene und fremde Thun ist dauernd gespannt; die Theilnahme am öffentlichen Leben wird durch täglich mehrmals erscheinende Zeitungen auf die Vorgänge der ganzen Welt gerichtet und zersplittert; das Staatsleben fordert tägliche Betheiligung an politischer und socialer Arbeit; die Freunde wollen thatkräftig unterstützt, die Gegner sollen hart und rücksichtslos bekämpft werden; die Religionskenntnisse haben zum gegenseitigen Kampfe mobil gemacht; die Wissenschaft wird in unerhört weitgetriebener Arbeitstheilung in eng umschriebenen Specialitäten mit fieberhafter Anspannung aller Kräfte betrieben und fördert ein selbst dem Specialisten nachgerade unbezwingliches Studienmaterial zu Tage; die Kunst, höchst

„Wer jahraus jahrein diesen steten kinematographischen Wechsel von Sineseeindrücken mitmachen muß, verliert allen Sinn für das Friedliche, Ruhende, Bleibende.“¹⁵ Die Empfehlung lautete: Auf seine Gesundheit achten, im Urlaub nicht hetzen und vor allem nicht zu viele Bilder anschauen.

Richard von Krafft-Ebing, Psychiater und Rechtsmediziner wies in einem Vortrag mit dem Titel „Über Nervosität“ auf die Großstadt hin und machte vor allem das Leben dort für die Krankheitserscheinungen seiner Zeit verantwortlich:

Die Grossstadt liefert sie [die Reizmittel] in Form von Schauerdramen, Ehebruchkomödien, Trapezkünstlern, nervenerschütternder Musik, grellen Farbenbildern, starken Weinen, Cigarren, Liqueuren, Clubs, Spielhöllen, aufregenden Nachrichten und Unglücksfällen in der Tageschronik der Zeitungen.¹⁶

Unzweifelhaft war die Kunst des Expressionismus – nach Anfängen auf dem Lande – eine Kunst der Großstadt, eine Ausdruckskunst, die von den Kulturkritikern der Zeit mit dem Begriffen Bewegung und Nervosität identifiziert wurde. Nicht nur eine krankmachende, sondern für viele – Kulturkritiker – eine von Kranken gemachte Kunst. Großstadt und moderne Kunst hingen ursächlich zusammen.¹⁷

Was dieser ausgelassenen Kunst von Seiten der neurologischen Wissenschaft vorgehalten wurde, empfanden andere als anziehend und abwechslungsreich – denn was die Großstadt (vor allem Berlin) bot, war „die neue

anspruchsvoll geworden, ist nicht mehr auf mühelosen Genuss und harmlose Erfrischung gerichtet, sie fordert geradezu Anstrengung und gewährt nur durch arbeitende Teilnahme sauer verdienten Genuss.“

15 Kreitmaier, *Moderne Seele und moderne Kunst* (wie Anm. 2), S. 70.

16 Krafft-Ebing, *Über Nervosität* (wie Anm. 1), S. 18: „[Im Anschluß] Nachdem der Grossstädter diese verschiedenartigen Reize des modernen Culturlebens in zumeist schlecht ventilirten Localitäten bis tief in die Nacht hinein gekostet hat, begibt er sich endlich zur Ruhe, um am anderen Morgen müde und verstimmt sein Tagewerk von Neuem abzuhetzen. Bei dieser Ueberhastung und Ueberreizung genügen nicht mehr gewöhnliche Bahnzüge, sondern nur Schnell-, Courier-, Expresszüge, nicht Briefe, sondern nur Telegramme; die Zeitungen müssen zwei- bis dreimal des Tages erscheinen.“

17 Vgl. Kreitmaier, *Moderne Seele und moderne Kunst* (wie Anm. 2), S. 70.

Schönheit“. Was die Künstler da nach 1900 fanden, war der „Triumph des Zweckmäßigen, das Tempo [...]; da war auch das neue Abenteuer, die Nervosität, die Kulturhöhe, die Errungenschaft der Zivilisation [...]“ – wie drückte es der expressionistische Schriftsteller Paul Hatvani aus:

Dramatisch beherrschen Zwischenfälle, schicksalhaft, dein Leben, das dem Rausch der Stadt verfallen ist. Du gehst durch die Straßen: was kann da nicht alles geschehen! Abenteuer lauern, Autos bedrohen deinen Leib, Dirnen deine Seele. Es schwankt dein Gleichgewicht; du sitztest im Café, die Geliebte erwartend; links drüben zeigt ein Mädchen graue Seidenstrumpfbeine, während hinter dir zwei Gauner ein Geschäft abschließen. Es heult dir ein Kinoplakat seine Wunder entgegen; mit unfehlbarer Eleganz will dir ein idealer Einbrecher die Souveränität der weltmännischen Gebärden beweisen. In der Bar, in die Wunder-Bar, trittst du mit bangem Herzklopfen: So traten früher fromme Pilger in den Glasfensterraum ihres Heiligtums. Man zelebriert dir einen Cocktail; der Klavierspieler trampelt anmutig die Sentiments seiner Musik dir in die Seele. Nun ist wieder stählern Alltag; das Rad dreht sich; dem Dasein blickst du ins Antlitz; du bist ein Atom des Rekords, den die Zeit aufgestellt hat, um über die Welt hinwegzukommen.¹⁸

Die Leidenschaften – so sagte es der Philosoph Johannes Volkelt – könnten sich in der Großstadt naturartig und unwiderstehlich ausleben. Eine Klä-

18 Paul Hatvani, „Der Expressionismus ist tot ..., es lebe der Expressionismus“, in: *Renaissance* 1/1 (1921), S. 3–4. Zit. nach Paul Raabe (Hg.), *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*, München 1965, S. 182–186, hier S. 185: „[Im Anschluß] Da war, in der Maske einer vitalen Kunstform, das soziale Problem dynamisch gelöst. Lyrik ist, was im Straßenlärm des Alltags noch Herzensteine hören läßt. Episch breitet sich der Sinn der Demokratie durch die bewegte Stadt.“ Siehe etwa „Zur Psychologie der Großstadt“, in: *Politisch-Anthropologische Revue* 1 (1902–1903), S. 310: „Schnelligkeit ist die Parole auf allen Gebieten, daher der rasche Schritt, die stete Ungeduld, das hastige Sprechen des Großstädters. Ihm schlägt förmlich der Puls rascher, seine Lebensenergie ist höher, seine Intelligenz und Auffassungskraft ist in der Regel weit bedeutender als die des Provinzlers oder gar des Dorfbewohners. Das Tempo der Auffassung eines Berliners ist von dem etwa eines ruhigen Mecklenburgers soweit verschieden, wie die Geschwindigkeit eines Automobils von der eines Heuwagens.“

rung durch Vernunft werde da verachtet und die Intelligenz in den Dienst ausgeklügelster Nervengenüsse gestellt.¹⁹

Die Künstler – und nicht nur diese – liebten allein noch – wie sagte ein weiterer Nervositätsforscher namens Willy Hellpach – „Abwechslung, Ablenkung, Betäubung“.²⁰ Bewegung und Schnelligkeit, Nervosität und Rausch waren die Begriffe der Zeit; Ruhe und Beschaulichkeit – Sommerfrische im Engadin – Losungsworte des Spießers.

Das hatte insofern eine kunsthistorische Seite als die Zeitsymptome Nervosität und Bewegung nun von verschiedenen Kunsthistorikern auch in die Geschichte hineinprojiziert wurden. Anhänger des Expressionismus, wie der Kunstschriftsteller Wilhelm Hausenstein, konnten etwa das Zeitalter des Barock zur Gänze zu einer Epoche des Expressionismus machen. Eines der Lieblingsworte Hausensteins in seinem Buch „Vom Geist des Barock“ war Nervosität.²¹ „Stillstand“, so meinte Hausenstein, „ist eine unmögliche Zumutung an den Nerv des Barock.“²² Der Zwang der

19 Zur Technik Johannes Volkelt, *Ästhetische Zeitfragen. Vorträge von Johannes Volkelt Professor der Philosophie an der Universität zu Leipzig*, München 1895, S. 149–193 [Fünfter Vortrag: Der Naturalismus.], hier S. 186: „Die Leidenschaften sollen sich naturartig, unwiderstehlich ausleben; Klärung durch Vernunft wird verachtet; zugleich aber wird die Intelligenz in den Dienst ausgeklügeltesten Nervengenusses gestellt.“ Siegfried Aschner, *Die Kunst der Gemäldebetrachtung* (= Führer zur Kunst 19), Esslingen a.N. 1922, S. 71: „Jawohl, man muß sagen, daß es diesen expressionistischen Künstlern einzig und allein auf die Herausholung des Seelischen ankommt [...]“. S. 72: „Der moderne Mensch malt nicht mehr bloß mit dem Auge wie der Impressionist. Sein ganzes Wesen ergreift die Dinge und saugt ihnen das Mark aus.“

20 Hellpach, *Nervenleben und Weltanschauung* (wie Anm. 9), S. 60.

21 August Schmarsow, *Zur Frage nach dem Malerischen*. Sein Grundbegriff und seine Entwicklung (= Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste I.) Leipzig 1896, S. 8: „In diese Kategorie von Bezeichnungen gehört meines Erachtens auch Wölfflins Dogma: ‚das Malerische gründet sich auf den Eindruck der Bewegung.‘ – Er wirft sich selber ein, man könne fragen, warum das Bewegte gerade malerisch sei oder warum gerade die Malerei allein zum Ausdruck des Bewegten bestimmt sein solle? – und sagt sehr richtig, die Antwort müsse ‚offenbar dem eigentümlichen Kunstwesen der Malerei entnommen werden.‘ Nur tut er selber nicht nach dieser Vorschrift, sondern lässt sich leider von der ‚Bewegung‘ fortreißen.“

22 Wilhelm Hausenstein, *Vom Geist des Barock*. Mit dreiundsiebzig Tafeln, München 1920, S. 20: „Die barocke Bewegung ist Orchidee geworden. Die Exzentrizität der Blume entrollt

Nerven reizt das Barock, Bilder des Flugs zu bevorzugen.²³ Kurz: Barock „[...] ist der Stil des Tempos und der Nerven.“²⁴ „Prinzip der Vibration“, „motorische Verfassung“, noch kürzer: Barock ist „Nervosität“²⁵

Man habe im Barock – das war Hausensteins aus der eigenen Zeit geborene Meinung – in fortgesetzter „Nervenerzitterung“ gelebt.²⁶ Diese historische Diagnose wurde dann vom Autor auf alle ausdrucksstarken, expressiven Epochen übertragen. Den Unterschied zwischen spießig bürgerlicher Ruhe und künstlerisch avantgardistischer Aufgeregtheit kennzeichnete Hausenstein noch genauer in einem anderen Text, einem der vielen Programmschriften des Expressionismus mit dem Titel „Über Expressionismus in der Malerei“, erstmals erschienen 1918.

und schleudert ihre Lappen nach allen Seiten. Der barocke Gestus hißt sich als Flagge. Die Figuren über dem Dachkranz der Hofkirche zu Dresden sind Fahnen im Wind.“

23 Ebd., 21. Auch S. 89: „Der Gang des Greco ist aviatisch; er verläßt die Erde nach dem zweiten Schritt und steigt ins Luftige.“

24 Ebd., 21: „[Im Anschluß] Es ist der Stil des Umtriebs. Die selige Ludovica Albertoni in san Francesco a Ripa zu Rom ist eine Tote. Was aber in diesem Leichnam an aufreizender Lebendigkeit am Werke ist, könnte einen Schwarm von Tänzerinnen mit Elektrizität und Grazie erfüllen.“

25 Ebd., S. 22. Auch S. 60: „Nervosität und Pathos“. S. 80: „Jenes Offenliegen barocker Eingeweide, jenes unablässige Spielen der Nerven, das dem Barock etwas Polypisches gibt, die schreckliche Gegenwärtigkeit des Erotischen, selbst das Tempo, in dem das barocke Ereignis sich vollzieht [...]“. S. 94: „[Zu Greco] Tief rührende Nervosität des Ausdrucks, Glanz und Blässe der Gesichter. Der Typus greift im Barock um sich: eine Nervosität, deren Zacken und Schnitte die Substanz des Gesichts beinahe in ein impressionistisches und pittoreskes Nichts zerschleifen.“

26 Wilhelm Hausenstein, „Das ekstatische Formerlebnis“, in: ders., *Vom Künstler und seiner Seele. Vier Vorträge gehalten in der Akademie für Jedermann in Mannheim*, Heidelberg 1914, S. 69–94, hier S. 78: „Stellen Sie sich doch einen Moment das vor, was wir religiös mehr oder minder flauen Menschen uns freilich nur mit Mühe, gleichsam bloss von aussen her vorstellen können: stellen Sie sich vor, wie der wahrhaft religiöse Mensch der Gotik und des Barock gelebt hat. Er lebte in einer fortgesetzten Nervenerzitterung. Diese Nervenerzitterung war durch ein visionäres Leben herbeigeführt: der religiöse Mensch lebte in einer fortgesetzten Anschauung übersinnlicher Dinge – des Himmels, der Hölle; und das Mass von Nervenanspannung, das dazu gehört, diese gewaltige Leistung religiöser Vorstellungskraft zu ermöglichen, ist ungeheuer.“

Es ist klar, daß gerade darum der Expressionismus dem Inbegriff der Renaissance im dialektischen Sinne feindlich gegenüberstehen muß. In der Tat liegen die bewußtesten Freundschaften wie die sächlichen Verknüpfungen des Expressionismus in anderen Zeiten und Wesensgegenden. Sie weisen zu den von der Linie der Renaissance am weitesten barockwärts abbiegenden Erscheinungen des verflossenen Jahrhunderts: sie weisen zur Romantik, zu Delacroix als der romantischen Sonne, zu Goya. Sie weisen zum Greco. Der Greco ist und war keine Mode, begreift man das Ereignis seiner Entdeckung nur wirklich (wie man muß) jenseits aller subjektiven Zufälligkeiten: er wurde für unser [31] Zeitalter eine im dialektischen Sinne objektive Notwendigkeit. Die Linie und Bewußtheit des Expressionismus führt schließlich zu der supranaturalistisch gelenkten und chimärischen Konvulsion der Gotik, der gotischen Primitiven und von da aus zu allen Primitiven überhaupt – auch zum Hauspfahl und Fetisch der Wilden; von dort an rückläufig wieder mit Vorliebe zu Primitiven, die eine kaum geahnte Vielfältigkeit umschließen und dennoch unvergleichlich integral sind – zu den Chinesen und zu dem gebrauchten, gebogenen Barock indischer Frauenbilder. Die Logik dieser Verknüpfungen ist handgreiflich. In allen Künsten, die der expressionistische Geist aufsucht und durch dialektische Schickung aufsuchen muß, entscheidet ein Element, das man als Überwältigung des Einfach-Gegenständlichen, des Undistanziert-Gegenwärtigen, des Unmetaphysischen durch Metaphysisches bezeichnen kann. Es ist nicht schwer, die exzentrische Drastik eines Gotikers oder des Bernini von [32] der gegenständlich und formal vollendeten Ruhe eines Raffael zu unterscheiden. Dieser Gegensatz waltet, als Kontrast zweier Energien verstanden, auch zwischen vorexpressionistischer und expressionistischer Kunst. Im Grunde steht in diesen Gegensätzen überall Ekstase gegen Beschwichtigung, Überschwang gegen Sachlichkeit, Irrationales gegen Rationales, Himmel und Hölle gegen die Erde – Jenseits gegen Diesseits. Renaissance ist für diese Logik Inbegriff aller Dialektik. Alles übrige ergibt sich für die Schlußfolgerung von selbst.²⁷

27 Wilhelm Hausenstein, *Über Expressionismus in der Malerei* (= Tribüne der Kunst und Zeit II), Berlin ²1919, S. 30 ff.

Also noch einmal anhand der genannten Künstlernamen: Raffael: Renaissance, Ruhe, Realität, Diesseits; Bernini: Barock, Bewegung, Religiosität, Ekstase, Nervosität, Jenseits.

Was in diesen Überlegungen zum Ausdruck kam, war ein kunsthistorischer Ordnungsversuch, eine duale Grobgliederung der Geschichte in klassische und expressive Epochen. Die eine äußerlich, oberflächlich und der Natur zugewandt, die andere innerlich, tief und auf das Jenseits gerichtet.

Proklamiert wurde ein Expressionismus per se,²⁸ der sich in allen möglichen Epochen immer gleich, immer ähnlich energetisch geäußert habe und wieder äußern könne,²⁹ zyklisch sozusagen,³⁰ sich abwechselnd mit

28 Vgl. Theodor Däubler, *Im Kampf um die moderne Kunst* (=Tribüne der Kunst und Zeit III) Berlin 1919, S. 41–42: „Wollte ich ausführlich über den Expressionismus schreiben, so könnte das keine Erinnerung mehr sein, sondern es würden Kampfsartikel entstehen: der Expressionismus ist ein Gegenwärtiges: sein Sieg noch nicht entgültig erlangt. Erwähnt sei jedoch, daß das Wort Expressionismus wahrscheinlich auch zuerst von Matisse gebraucht wurde; de Vauxcelles, der Kritiker des Gil Blas, hat es aber zuerst öffentlich ausge- [42] sprochen. Vielleicht liegt seine Entstehung jedoch noch weiter zurück. Paul Cassirer soll es nämlich einmal im Wortgefecht hingeworfen haben. Es heißt, man habe bei einer Jurysitzung der Berliner Sezession, wahrscheinlich vor einem Bild von Pechstein, gefragt: Ist das noch Impressionismus? worauf die Antwort: Nein, aber Expressionismus! (Nun lese ich jedoch, während diese Schrift im Druck ist, im ‚Kunstblatt‘, daß nach Bericht des Herrn Dr. Julius Elias das Wort Expressionismus bereits im Jahre 1901 vom Maler Julien-Auguste Hervé für einen Zyklus seiner Bilder gebraucht wurde.)“

29 Wilhelm Worringer, „Kritische Gedanken zur neuen Kunst“ [1919], in: ders., *Fragen und Gegenfragen. Schriften zum Kunstproblem*, München 1956, S. 86–105, hier S. 100: „Aufpeitschen der Sinne im Barock, Aufpeitschen des Ichs im Expressionismus: zwei Wege zu demselben letzten Endes unerreichten Ziel. Das Krampfhaftes, Übersteigerte, Überhitzte, Forcierte des Expressionismus: im Barock hat es sein sinnliches Vorspiel. Nur daß jetzt die Spannung zwischen Mittel und Zweck noch tragischer, noch verzweifelter, noch hoffnungsloser geworden ist.“ Vgl. Werner Altmeier, *Die Bildende Kunst des Deutschen Expressionismus im Spiegel der Buch- und Zeitschriftenpublikationen zwischen 1910 und 1925 – Zur Debatte um ihre Ziele, Theorien und Utopien*, phil. Diss., Saarbrücken 1972, S. 132 mit Verweis auf Paul Fechter, *Der Expressionismus*, mit 42 Abbildungen, München 21914, S. 28 f.: „Und Oskar Kokoschka, der zu der farbigen die lineare und tonige Ausdruckssteigerung stellt, betont bewußt die Beziehungen zu den Malern der

Perioden der Klassizität.³¹ Oder kurz und bündig ausdrückt, formelhaft etwa bei Walter von Molo: „Expressionismus war immer da“,³² oder bei

Vergangenheit, in der diese Generation die eigentlichen Vorväter der deutschen Kunst sieht, nämlich zu den Gotikern und den Meistern des ausgehenden 15. Jahrhunderts, vor allem zu Grünewald. [...] Es ist die alte gotische Seele, die trotz Renaissance und Naturalismus noch immer fortlebt, die im deutschen Barock allorts wieder durchbricht, [29] die manche noch im Rokoko zu spüren glauben, und die unverwüstlich trotz allem Rationalismus und Materialismus immer wieder ihr Haupt erhebt.“

- 30 Margarete Susmann, „Expressionismus“, in: *Die Masken. Blätter des Düsseldorfer Schauspielhauses* 14 (1918/1919), S. 93–96. Zit. nach Raabe (Hg.), *Expressionismus* (wie Anm. 18), S. 153–157, hier S. 153: „[...] es ist [...] längst klar geworden, daß alle die untereinander sehr verschiedenen Arten von Kunst, die unter diesem Begriff zusammengefaßt werden, ein Gemeinsames besitzen, das keineswegs erst eine Erfindung der heutigen Zeit ist. Aus der Kunst längst vergangener Tage zieht es sich als eine in bestimmtem Rhythmus sich erhebende und wieder verebbende Welle bis in die Kunst unserer Zeit herüber.“
- 31 Hausenstein, *Über Expressionismus in der Malerei* (wie Anm. 27), S. 30 ff.: „Es ist klar, daß gerade darum der Expressionismus dem Inbegriff der Renaissance im dialektischen Sinne feindlich gegenüberstehen muß. In der Tat liegen die bewußtesten Freundschaften wie die sächlichen Verknüpfungen des Expressionismus in anderen Zeiten und Wesensgegenden. Sie weisen zu den von der Linie der Renaissance am weitesten barockwärts abbiegenden Erscheinungen des verflornten Jahrhunderts: sie weisen zur Romantik, zu Delacroix als der romantischen Sonne, zu Goya. Sie weisen zum Greco. Der Greco ist und war keine Mode, begreift man das Ereignis seiner Entdeckung nur wirklich (wie man muß) jenseits aller subjektiven Zufälligkeiten: er wurde für unser [31] Zeitalter eine im dialektischen Sinne objektive Notwendigkeit. Die Linie und Bewußtheit des Expressionismus führt schließlich zu der supranaturalistisch gelenkten und chimärischen Konvulsion der Gotik, der gotischen Primitiven und von da aus zu allen Primitiven überhaupt – auch zum Hauspfahl und Fetisch der Wilden; von dort an rückläufig wieder mit Vorliebe zu Primitiven, die eine kaum geahnte Vielfältigkeit umschließen und dennoch unvergleichlich integral sind – zu den Chinesen und zu dem gebrauchten, gebogenen Barock indischer Frauenbilder. Die Logik dieser Verknüpfungen ist handgreiflich. In allen Künsten, die der expressionistische Geist aufsucht und durch dialektische Schickung aufsuchen muß, entscheidet ein Element, das man als Überwältigung des Einfach-Gegenständlichen, des Undistanziert-Gegenwärtigen, des Unmetaphysischen durch Metaphysisches bezeichnen kann. Es ist nicht schwer, die exzentrische Drastik eines Gotikers oder des Bernini von [32] der gegenständlich und formal vollendeten Ruhe eines Raffael zu unterscheiden. Dieser Gegensatz waltet, als Kontrast zweier Energien verstanden, auch zwischen vorexpressionistischer und expressionistischer Kunst. Im Grunde steht in diesen Gegensätzen

dem Schriftsteller Kasimir Edschmid: „Es gab Expressionismus in jeder Zeit.“³³

überall Ekstase gegen Beschwichtigung, Überschwang gegen Sachlichkeit, Irrationales gegen Rationales, Himmel und Hölle gegen die Erde – Jenseits gegen Diesseits. Renaissance ist für diese Logik Inbegriff aller Diesseitigkeit. Alles übrige ergibt sich für die Schlußfolgerung von selbst.“ In Bezug auf Matthias Grünewald *Marghrethe Hausenberg, Matthias Grünewald im Wandel der deutschen Kunstanschauung*, Leipzig 1927, S. 131 f.: „In einer bewegten Zeit lebend, verstehen wir Grünewald, der seine bewegten Zeit bis zum Rest in sich lebte. Es gibt aber außerdem in der Gegenwart Strömungen, Stimmungen, Einstellungen, die gerade Grünewald entgegenkommen, ihm mehr als anderen Meistern seiner Zeit, weil seine Kunst besonders deutlich auf sie antwortet. Wir leben heute in einer völlig un-,klassischen‘ Zeit: wenn sie sich der Antike anschließt, wählt sie die ‚dionysische‘ Seite des Griechentums. Unsere Hinwendung zur Gotik, zum deutschen Mittelalter, unser Verständnis für Spätgotik und Barock wies uns den Weg zu Grünewald. Sehr geschärfte Sinne, sehr verfeinerte Nerven sind für jede leise Abtönung Grünewaldischen Ausdrucks empfänglich; vertieftes Seelenleben, dem jede innere Schwingung zum Erlebnis, dem jeder Hauch, jeder Dämmerzustand der Seele zur Bewußtsein wird, geht den feinsten Regungen des Künstlers nach und ist fähig, seinen Reichtum aufzunehmen. Zugleich aber leben wir heute vielfach ein [132] heißes, rasches Leben. Das läßt uns das Inbrünstige, Hinreißende, Vulkanartige seiner Natur verstehen; wir können uns in das kurze, glutvolle Leben dieses Mannes – und in ein tragisches Schicksal – wohl einfühlen. Dem Zerwühlten, Aufgepeitschten, Spannungslüsternden in der Gegenwart behagt Grünewalds ‚Form- und Maßlosigkeit‘; es liebt seine Leidensbilder, liebt aber auch den Frieden, den er malt, weil es sich danach sehnt. Die manchmal weiblich-weiche Kultureinstellung heutiger Tage versteht das Gefühlsmäßige, das Leidende bei Grünewald und versteht auch sein eindringliches Sichhineinversetzen in den Gegenstand. Dem persönlichen Gepräge der Zeit, dem ein unbewußt-ahnungsvolles und ein freischöpferisches Gestalten und Umgestalten vertraut ist, liegt die eigenmächtige, selbstherrliche Schaffensart des Meisters sehr wohl, wie es überhaupt allem Genialen unbedingtes Daseinsrecht einräumt.“

32 Walter von Molo, „Bekanntnis zum Expressionismus“, in: *Die Flöte. Monatsschrift für neue Dichtung* 3/3 (1920/21), Juni 1920, S. 49–52. Hier nach Raabe (Hg.), *Expressionismus* (wie Anm. 18), S. 157–160, hier S. 158.

33 Kasimir Edschmid, „Über den dichterischen Expressionismus“ [Herbst 1917], in: Kasimir Edschmid, *Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus* (=hg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Klasse der Literatur, Mainz Bd. 9, Dokumentar-Veröffentlichungen 1) Hamburg 1957, S. 26–43, hier S. 40: „Es gab Expressionismus in jeder Zeit. Keine Zone, die ihn nicht hatte, keine Religion, die ihn nicht feurig schuf. Kein Stamm, der nicht das dumpfe Göttliche damit besang und formte. Ausgebaut in großen

Für Hausenstein wie für Edschmid ging es um „eine positive Gotik,³⁴ einen positiven neuen Barock, eine positive, nicht literarische, nicht als Bildungsphänomen hereinbezogene Primitivität“.³⁵ Es ging um das „Wesen“ der Dinge, um das, was hinter den eigentlichen Erscheinungen aufzufinden sei, um den Inhalt, weniger um die Form, es ging um die Psyche, weniger um die Physis, es ging um die starken Empfindungen und ihre selbstbewußte Äußerung,³⁶ oder wie Hausenstein sagte, um eine „Brücke

Zeiten mächtiger Ergriffenheit, gespeist aus tiefen Schichten harmonisch gesteigerten Lebens, einer breit ins Hohe wachsenden, in Harmonie gebildeten Tradition wurde er Stil der Gesamtheit: Assyrer, Perser, Griechen, die Gotik, Ägypter, die Primitiven, altdeutsche Maler hatten ihn.“

- 34 Vgl. etwa Karl Scheffler, *Der Geist der Gotik*, mit 107 Abbildungen, Leipzig 1917, S. 109: „Die Linienempfindung [der Gotik] weist unmittelbar oft hinüber zum Mittelalter und zum Barock, ohne daß man aber von Nachahmung oder nur von Wahltradition sprechen dürfte.“ Siehe auch die Kritik bei Josef Kreitmaier (S. J.): „Expressionistische Kirchenkunst?“, in: *Stimmen der Zeit 101* (1921), S. 35–46, hier S. 43: „Es ist vor allem nicht richtig, daß die gotische Gesinnung den Ursprung des Expressionismus bildet. Seine Urheber dachten an nichts weniger als an Gotik. Der Zusammenhang mit ihr wurde erst viel später hineininterpretiert. Diese Modernen holten sich vielmehr ihre „reine“ Form bei den Wilden. Und da Leben und Kunst doch einigermaßen zusammenstimmen sollen, suchen sie auch das Leben der Wilden nachzuahmen, soweit das bei uns möglich ist. Man lese nur nach, was ‚Das Kunstblatt‘ (1918 September) über die Lebensweise der Pechstein, Kirchner und Heckel zu berichten weiß.“
- 35 Hausenstein, *Über Expressionismus in der Malerei* (wie Anm. 27), S. 53. Anderer Meinung ist Emil Utitz, *Die Überwindung des Expressionismus. Charakterologische Studien zur Kultur der Gegenwart. Mit acht Bildtafeln*, Stuttgart 1927, S. 5: „Der Impressionismus kehrte auch nicht zu seinen Ahnen, Goya, Velasquez oder Hals, zurück, und ebenso wenig der Expressionismus zu den Gefilden der Gotik, Romanik oder zu dem Wunderlande Indien.“
- 36 Auch noch beim kritischen Wilhelm Worringer, *Künstlerische Zeitfragen* [Vortrag gehalten am 19.10.1920 in der Ortsgruppe München der Deutschen Goethesellschaft], München 1921, S. 10: „Wir wissen ja alle, wie sehr der heutige Expressionismus auf Ahnensuche aus war. Wir wissen darüber hinaus, wie wirklich in die kleine feine Linse unseres modernen expressionistischen Fühlens – dieser vorübergehenden Wallung in uns – auf einmal alle Linien des großen vergangenen Expressionismus einliefen und sich schnitten und daß wir solcherweise empfangend, erkennend – nicht aber produzierend – erahnten, was elementare Kunst sei. Gotik, Barock, primitive und asiatische Kunst: sie alle gaben sich auf einmal zu erkennen, wie sie sich – das darf man wohl sagen – nie einer anderen Generation vorher zu erkennen gegeben haben.“

zum Metaphysischen³⁷ im „Streben nach gesteigertem Ausdruck“.³⁸

Darin fanden die Theoretiker Barock, Romantik und Expressionismus ähnlich: in der Degradierung des Intellekts zugunsten des Gefühls, im Abstreifen der Fesseln des Materialismus und Intellektualismus³⁹ und in der wertenden Gegenüberstellung von wissenschaftlicher Kunsterkenntnis und religiöser Hingabe an die Kunst.⁴⁰

Was den Barock, die Romantik und den Expressionismus in den Augen vieler zusammenband, war der religiöse Impetus, das Visionäre, das aufs Verborgene zielende Fragen, das starke Empfinden, das gnadenhaft göttliche Gefühl, die Ekstase und die sich daran anschließende und daraus ergebende, immer wieder beschriebene Ausdrucksnotwendigkeit.⁴¹ Dieser Hang zum empfindsam Jenseitigen brach sich nicht nur in den Kunstwerken selbst, sondern auch – und das ist bezeichnend – in den Texten der angeführten Kunstschriftsteller und -kritiker häufiger Bahn. So kam etwa dieser stark gefühlig-metaphysische Formulierungswille in dem schon benannten Text von Wilhelm Hausenstein *Über Expressionismus in der Malerei* zu sich selbst. Die Beschreibung der zu jener Zeit noch geliebten Kunst – Expressionismus – geriet dem Autor unter der Hand zur Aus-

37 Hausenstein, *Über Expressionismus in der Malerei* (wie Anm. 27), S. 51.

38 Gottfried Niemann, *Einführung in die Bildende Kunst. Anleitung zum Betrachten von Kunstwerken*, mit 8 farbigen Tafeln und 116 Textabbildungen, Freiburg im Breisgau 1928, S. 159. Dort der Hinweis auf die Kunst der Wilden und Naturvölker.

39 Vgl. Paul Fechter, *Der Expressionismus* [1914], mit 50 Abbildungen. Fünftes bis neuntes Tausend, München 1920, S. 34 f.: „Der Expressionismus [...] ist im Grunde nur das Freiwerden der eigentlich seelisch-geistigen Energien von den Klammern eines einseitig primitiven wissenschaftlichen Intellektualismus.“

40 Vgl. Wilhelm Waetzold, „Das Weltbild der Jugend und die Wiedergeburt der Romantik“, in: *Das Feuer* 1 (1919), S. 66 f. Hier nach Altmeier, *Die Bildende Kunst* (wie Anm. 29), S. 157.

41 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, mit einer Einführung von Max Bill, Bern-Bümpliz o. J., S. 79: „Und die Farbe, die selbst ein Material zu einem Kontrapunkt bietet, die selbst unendliche Möglichkeiten in sich birgt, wird in Vereinigung mit der Zeichnung zum großen malerischen Kontrapunkt führen, auf welchem auch die Malerei zur Komposition gelangen wird und sich als wirklich reine Kunst in den Dienst des Göttlichen stellt. Und immer derselbe unfehlbare Führer bringt sie auf diese schwindelnde Höhe: *das Prinzip der inneren Notwendigkeit!*“

drucksorgie und Formulierekstase. Das Wesen expressionistischen Kunstschaffens umriss Hausenstein folgendermaßen:

An die Stelle der Pietät tritt die Heftigkeit, an die Stelle der Andacht der Sturm, an den Platz unmittelbaren Erfahrens das Erwarten einer Offenbarung, an den Platz der Einsicht die Vision, an den der Innigkeit und des Vertrauens die Ekstase, an die Stelle der stofflichen und auch der geistigen Schönheit der Dinge der heftige Ruf nach einer Beziehung der Gegenstände, die mehr verheißt als den schönen Zustand des Daseins. Es geschieht in extremis ein Aufreißen der Objekte, ein mörderisches Vordringen von ihrer schönen Oberfläche, von ihrem beseelten Blick, von ihrer Gottesahnung in die Eingeweide des Gegenständlichen. Es geschieht ein Durchwühlen, ein Nachaußendrehen innerer Weltgestalt. Die Patina des sinnlichen Daseins wird zerkratzt; das Innerste wird zu äußerst gewendet und erscheint um so viel greller, als das Innere eines Leibes greller ist wie seine Haut, sein Haar. Dies Durchbohren, Umstülpen, dies Blütenlassen hat einen wesentlichen Zeitsinn und – da es ja keineswegs zum erstenmal geschieht, sondern im Gotischen, Barocken, Exotischen vorerlebt ist – auch Dauersinn: es wird die Metaphysik der Dinge gesucht – und wird vielleicht den Dingen zum größeren Teil von der Ekstase des bildenden Geistes einverleibt.⁴²

Hausenstein zählte in seiner Schrift folgende Künstler unter die Expressionisten und damit unter die empfindsam-mystischen Ekstatiker: „Matisse, Delaunay, Derain, Henri Rousseau; Nolde, Paula Modersohn; Beckmann, Großmann, Kokoschka, Meidner; Pechstein, Heckel, Kirchner; Macke, Marc; Kandinsky, Chagall; Ensor, Kubin; Picasso, Klee.“⁴³ Dabei waren ihm zwei Namen besonders wichtig und er schilderte ihr Tun, als wolle

42 Hausenstein, *Über Expressionismus in der Malerei* (wie Anm. 27), S. 43 f. Vgl. Utitz, *Die Überwindung des Expressionismus* (wie Anm. 35), S. 4: „Dem Expressionismus wurde alles zum Ausdruck, zu einem Mittel des Ausdrucks. Die Dinge wurden entwertet, verbogen und zerfetzt; was lag denn an ihnen, wenn nur Wahrheit und Echtheit des Ausdrucks gerettet wurden.“

43 Hausenstein, *Über Expressionismus in der Malerei* (wie Anm. 27), S. 20.

er expressionistische Dichter wie etwa Georg Trakl oder auch Gottfried Benn mit seiner Sprache in den Schatten stellen:

Zwei zumal rasen voraus: Kokoschka und Meidner. Vom Boreas gebeugt schürfen sie in der Lava. Hochgeschnellt schlagen die Verzweifelnden und Kecken an Monde, Wolken und Sonnen. Den Gott suchen sie, dessen Wehen ihnen die Stirnen vereist und verbrennt. Haben sie ihn gesehen? Sie rütteln am Erdball; er stürzt, dröhnt sausend, birst; Blut läuft über sein Gewölbe; Gestalten springen und kriechen aus dem Riß wie ehemals Teufel, Menschen, Engel und Untiere aus den Spalten des Gerichts. Den Urheber der Dinge finden sie nicht. Nun gehen sie weiter: den Blick erdwärts mehr als himmelwärts und ‚im Nacken das Sternemeer‘. Sie verweilen und malen. Angefüllte Bilder; lechzende Pasten. Wie Adern durchzogen sind die farbigen Schlangen; wie Eingeweide geknäuelt, perlmuttern, üppig gerollt. Jählings ist alles naturgleich und plötzlich vergeistert. Ein Rad scheint zu kreisen; es zerspringt; Reifenstücke und Speichen fahren exzentrisch hinaus wie über Kometenbahnen. Übergelenkig sind Menschen, Tiere und Dinge gleich Gefolterten.⁴⁴

Der Mann ging zu jener Zeit wirklich noch mit, er wurde von der „Rotationskraft der Zeit“⁴⁵ umhergeschleudert, liebte das Ergebnis auch der eigenen Expression, daran konnte kein Zweifel bestehen – allerdings auch nur bis zu einem gewissen Punkt.

Denn schon wenige Monate später, in einem Artikel von 1920, der sich bezeichnenderweise der „Kunst in diesem Augenblick“ zuwandte, relativierte Hausenstein seine Einschätzung zum Expressionismus deutlich: „Wir leben heute,“ so hieß es da, „wir, die den Expressionismus bewußt erlebt, die ihn geliebt, die seinen Wagen gezogen haben, mit dem verzehrenden Gefühl, vis-à-vis de rien angekommen zu sein.“⁴⁶ Und weiter: „Es

44 Ebd., S. 55.

45 Das Wort bei Fritz Karpfenz, *Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst*, mit 34 Abbildungen, Hamburg 1925, S. 14.

46 Wilhelm Hausenstein, *Die Kunst in diesem Augenblick*, München 1920, S. 17, vgl. Kreitmaier, „Expressionistische Kirchenkunst?“ (wie Anm. 34), S. 35.

bleibt uns heute nichts übrig, als nach einer leidenschaftlich aufgespannten Strapaze den Zusammenbruch des Expressionismus zu konstatieren.⁴⁷

Plötzlich – so gegen 1920⁴⁸ – hielten alle den Expressionismus für tot.⁴⁹

In eben diesem Jahr veröffentlichte Siegfried Kracauer in der Frankfurter Zeitung einen Text mit dem bezeichnenden Titel „Schicksalswende in der Kunst“ – daraus eine kurze Passage – einen Abgesang auf den Expressionismus:

Ein leichter Modergeruch, der, wenigen vielleicht noch spürbar, von den kaum entstandenen Werken ausströmt, zeigt an, daß die in ihnen verkörpert Erlebnisse schon nicht mehr unsere Erlebnisse sind. Es hilft nichts, man muß den Mut besitzen und sich eingestehen, daß der Expressionismus seine Möglichkeiten erschöpft hat. ... Soll denn der Schrei erstarren und die Raserei sich verewigen? Schrei und Raserei, sie haben fast schon zu lange gedauert, um uns noch nennenswert zu erregen, man stumpft nur ab gegen eine Katastrophe, die sich in Permanenz erklärt. ... Daß doch das überhastete Presto prestissimo, das laute Gedröhn des Expressionismus sich mäßige und eine Kunst ersehe, die wieder den unfaßbaren Reichtum des Lebens mitsamt seinen gleitenden Übergängen einzufangen versucht, die liebevoll und allseitig das Seiende durchdringt, statt es zu zerstampfen und derart selber zu verarmen, eine Kunst zugleich, die jene große Stille der Wälder und der heißen Sommernachmittage hervorzuzaubern weiß, nach deren Geheimnissen wir – ach, wie lange schon – ein schmerzliches Verlangen tragen! ...⁵⁰

47 Ebd., S. 15 f.

48 Vgl. Heinrich Eduard Jacob, „Berlin – Vorkriegsdichtung und Lebensgefühl“, in: Paul Raabe (Hg.), *Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen* (= Walter-Texte und Dokumente zur Literatur des Expressionismus) Olten und Freiburg im Breisgau 1965, S. 15–19, hier S. 15: „Was Expressionisten sind, wußte 1920 ein jeder. 1910 aber, als der Expressionismus begann, wußte es eigentlich niemand ... Und vor allem die Expressionisten selbst nicht.“

49 Vgl. Richard Hamann, *Kunst und Kultur der Gegenwart*, Marburg 1922, S. 3: „Von allen Seiten tönt es: der Expressionismus ist tot.“

50 Siegfried Kracauer, „Schicksalswende der Kunst“, in: *Frankfurter Zeitung*, 18.8.1920. Zit. nach Kreitmaier, „Expressionistische Kirchenkunst?“ (wie Anm. 34), S. 35. Siehe Wilhelm

Worauf Siegfried Kracauer hinweist, und deshalb ist der Text wichtig, ist das nicht mehr Adäquate, das nicht mehr Zeitgemäße der Ausdruckskunst. Die in den Bildern verkörperten Erlebnisse sind nicht mehr die Erlebnisse des Betrachters, der, von dem Zuviel an Nervosität abgestumpft, sich nach der Ruhe sonniger Sommernachmittage sehnt! Zudem kam, dass den Werken nun das Authentische, das wahrhaft Empfundene nicht mehr abzusehen war. Die Kritiker entdeckten nun überall das pure Epi-
gonentum.⁵¹

Von den ehemals konstatierten inneren Werten des Expressionismus, dem authentischen Ausdruck zum Beispiel, war nun nicht mehr die Rede. Die Entwicklung hin zum Stil, zur Verfestigung eines Formenrepertoires und damit hin zur Attitüde und zum Kitschigen wurde ab 1920 allgemein als Problem angesprochen.⁵²

Der Psychologe Gustav Johannes von Allesch konnte auf dem Zweiten Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft in Berlin, im Jahre 1924, auf den Expressionismus zurückblicken und dabei „drei Wesenzüge“ ins Auge fassen und auf kurze Formeln bringen, Formeln, die hier zitiert seien, weil sie als Definitionen gemeint waren und noch heute kennzeichnen können, wie man 1924 über die Ausdruckskunst dachte:

1. Der Expressionismus ist ein pathetischer und in seinem Pathos ein durchaus sentimentalischer Stil. Die Erregtheit der künstlerischen Seele spiegelt sich wider in der Unruhe der Formen, der Überschwang des Gefühls im Superlativismus der Kunstmittel; aus der Extase der Künstler erklären sich die ekstatischen Gebärden und Farben. Die Pathoskurve führt vom stummen Pathos verinnerlichter Gestalten bis zum aufgeblähten Pathos der Revolutionsrhetorik. Pathos ist der Stil der Revolution. 2. Ein zweites Grundmerkmal des Expressionismus ist die Irrationalität. Wo Ge-

Hausenstein, *Die bildende Kunst der Gegenwart. Malerei, Plastik, Zeichnung*, Stuttgart u. a. ³1923, S. 367–371.

51 Vgl. Kurt Hiller, „Zur neuen Lyrik. 1913“, in: Raabe (Hg.), *Expressionismus* (wie Anm. 18), 25–34, hier S. 25.

52 Vgl. Carl Christian Bry, „Der Kitsch“, in: *Hochland* 22 (1924/1925), S. 399–411, hier S. 409 mit dem Vorwurf, daß „etwa der sogenannte Expressionismus mit vollem Wissen aus Elementen der Schundliteratur und des Films Wirkungen geschlagen hat.“

fühl alles ist, hat Vernunft nur wenig mehr zu sagen. Die Begriffe konstruktiver Notwendigkeit, organischen Zusammenhangs, des natürlichen Weltbildes verlieren ihren Sinn. Es zeigt sich eine merkwürdige Antinomie dieses Stiles, der in allem Gefühlsmäßigen der Natur nahe, in allem Gegenständlich-Stofflichem naturfern ist. Der Drang nach [dem] Irrationalen führt schließlich zur Aufhebung des Gesetzes dinglicher Einheit, zum Amorphismus und Abstraktismus der äußersten Richtungen. 3. Der Expressionismus kennzeichnet sich als eine romantische Bewegung durch seinen Drang zur Elementarität. Wieder ist das Elementare, Primitive, das Zeitlichferne und Räumlichweite, weil es den unverstellten, reinen und starken Ausdruck zu tragen scheint, das Ziel der künstlerischen Sehnsucht. Was für die Romantik des anhebenden 19. Jahrhunderts das Mittelalter war, ist heute Orient, Eiszeit, Bauern-, Kinder- und Negerkunst. Dabei ist es ohne Belang, ob diese Welten von den expressionistischen Augen zutreffend gesehen werden, sie leisten schließlich, was die moderne Seele ihnen abverlangt: sie sind Schatzkammern der Elementarität.⁵³

Polemisch machte der ehemals wohl beredteste Befürworter des Expressionismus, Kasimir Edschmid, die „Jungfrauen von Kötzschenbroda, Ulm und Gnesen“ für den Verlust der Wahrhaftigkeit des Ausdrucks verantwortlich, also Laienkünstlerinnen der Provinz, die nun ihre „unverstandene deutsche Schwermut“ „in abstrakten Landschaften und gedreieckten Visionen dem erschreckten und ahnungslosen Publikum“ ihrer Heimat vorzeigen müßten.

[...] ich bin gegen Expressionismus, der heute Pfarrerstöchter und Fabrikantenfrauen zu Erbauung umkitzelt. [...] Ich erschauere über die nachgeplapperte Gebärde, deren Sinnlosigkeit Brechreiz erregt. Ich bin dagegen, daß die siebentklassigen Leute sich verdrehen, schöne Mädchen und

53 Vgl. die Aussprache nach dem Referat von Gustav Johannes von Allesch auf dem Zweiten Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft: Gustav Johannes Allesch, „Die Grundkräfte des Expressionismus“, in: *Zweiter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Berlin 16.–18. Oktober 1924, Bericht hg. vom Arbeitsausschuss (= Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 19), Stuttgart 1925, S. 119 f. [Wilhelm Waetzoldt], hier S. 119.

zu anderen Hoffnungen durchaus berechnete Knaben [214] sich ereifern, die Welt mit kosmischen Tapeten und hysterischen Gedichten zu erfüllen, statt ein bescheideneres und menschlicheres Dasein sich zu wählen. [...] Ich bin voll Gram und Übelkeit über diese Dürre, diese Trockenheit, dieses Mißverständnis eines Nachwuchses, der keiner ist, sondern ein Ameisenhaufen von Ehrgeizigen, Affen und Modischen und Harlekinen. Wahrlich, so setzt ein Stil sich nicht durch, nie geschieht durch die kritiklose Aufnahme der Idioten die Wandlung in schöpferische Breite.⁵⁴

Was der selbst ausdrucksstarke Freund des wahren Expressionismus hier vermißte, war die Authentizität des Schaffens, die Wahrhaftigkeit oder Wahrheit der inneren Haltung. Die Szene sah er allein noch von „Nichtsen und Nachbetern“ bevölkert.⁵⁵ Die stärksten Empfindungen, die nach letztem Ausdruck geschrien hätten, würden nun zu expressionistischen Pullovern umgestrickt, zu wildgewordenen Kaffeewärmern umgearbeitet,⁵⁶ kurz „kunstgewerblich ausgewalzt“, und damit zur blöden Deko-

54 Kasimir Edschmid, „Bilanz“, in: ders., *Die doppelköpfige Nymphe. Aufsätze über die Literatur und die Gegenwart*, Berlin 1920, 209–231, hier S. 213 f. Ähnlich auch ders., „Stand des Expressionismus. 1920“, Rede, gehalten zur Eröffnung der 1. Deutschen Expressionisten-Ausstellung in Darmstadt 10. Juni 1920, in: Raabe (Hg.), *Expressionismus* (wie Anm. 18), S. 173–176, hier S. 174. In seinem Buch zum Impressionismus hatte Richard Hamann (*Impressionismus in Leben und Kunst*, Köln 1907, S. 196 f.) schon ähnliches zu den Frauen gesagt: „Natürlich gibt es viele Seiten der Frauenbewegung, die sich mit dem Impressionismus nicht direkt in Verbindung bringen lassen, es sei denn durch gewisse materielle Lebensbedingungen, die äußerlich den Stil begleiten. Der Typus der modernen Frau ist am ehesten zu finden in den Emanzipierten, literarische Ambitionen, kritisierend, referierend, dichtend entfalten oder geistvoll als Anregerinnen die Produktion und den Geschmack bestimmen. In zweiter Linie kommt dann der Schwarm von Frauen, denen die neue Bildung ein Schmuckstück mehr zur Entfaltung ihrer Koketterie und Eitelkeit wird, und die, weil es Mode ist, die Hörsäle der Universitäten oder [197] Hochschulkurse überlaufen. Alle jene Jungfrauen mit bedeutendem Blick, stilisierter Tracht und Haartour, mit nachlässigem Gang, lieber Verkündigungssengel als Jungfrau in der bekannten biblischen Szene spielend, illustrieren täglich jedem, der sehen kann, diesen Typus.“

55 Edschmid, „Bilanz“ (wie Anm. 54), S. 214.

56 Ähnlich auch Kasimir Edschmid, „Stand des Expressionismus, 1920“, Rede, gehalten zur Eröffnung der 1. Deutschen Expressionisten-Ausstellung in Darmstadt 10. Juni 1920, in:

ration herabgewürdigt,⁵⁷ in einem Wort zur „Mache“.⁵⁸ Dieser Vorwurf des Epigonentums war gegen die Vermarktung des Expressionismus im

Raabe (Hg.), *Expressionismus* (wie Anm. 18), S. 173–176, hier S. 174: „Wer wähnte, die neue Kunst sei modern und es sei nötig und guten Tones gewiß, sich mit zeitgemäßem Badekostüm, Teekleid und Fingergestus auch dem Geistigen bestimmt nun modisch anzuschließen, hat schlechte Börsentips den Geschmack getan. Modern ist bei Gott hier nicht die Spur, was hier erstrebt ward, war uralte. Modern ist allein und undeutsch auch nebenbei der Kitsch, den die guten Schulen unseres Mittelalters und aller anständigen Vergangenheit nicht kannten.“

- 57 Gab es vielleicht auch eine Mitschuld der Kritiker an der Stilisierung des Expressionismus? Immerhin hatten Leute wie Hausenstein und Edschmid sich in ihren Texten selbst expressionistisch gebärdet. Vgl. Hausenstein, *Die Kunst in diesem Augenblick* (wie Anm. 46), S. 120: „Das Elend fing an, seit die Katastrophe, in der die Besten Blut ließen, sich vergnüglich im Manierismus der Allzuspäten und Allzuvielen ansiedelte. Längst ist Expressionismus kunstgewerblich ausgewalzt. Der Mangel an Gefühl für feinere gewerbliche Verpflichtungen, die er – nicht einmal bloß bei der expressionistischen Masse und Mittelmäßigkeit – im Gefolge hatte, korrumpierte die Mimik, das Szenarium, zumal den Tanz, der uns von einer Unzahl um jeden Preis expressiver, aber gar nichts exprimierender Dilettantinnen zugemutet wird. Expressionismus hat heute seinen Glaspalast. Er hat seinen Salon. Kein Zigarettenplakat, keine Bar kommt heute ohne Expressionismus aus. Es ist ekelhaft. Man müßte den Machern den Schädel einschlagen.“ Dazu die gegenteilige Meinung etwa von Joachim Kirchner, „Die Voraussetzungen des Expressionismus“, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 12/1 (1919), S. 813, hier S. 13: „Den segensvollsten Einfluß könnte der Expressionismus immer mehr auf die Mode ausüben, der er ein farbigeres Aussehen verleihen dürfte. Auch auf dem Gebiete der Buchausstattung kann der Expressionismus manche wertvolle Anregung geben. Vielleicht wäre es zu begrüßen, wenn der Expressionismus die Bühnendekorationen reformierte und uns hier von dem Viel zu dem Vielen, das den Zuschauer bisweilen von der Handlung ablenken kann, befreite, und sich im Sinne einer stilisierten, der Stimmung des Stückes angemessenen Dekoration betätigen wollte. Es wäre schade, wenn der Expressionismus sich nicht dieser seiner dekorativen Mission bewußt bleiben wollte. Seine dekorativen Tendenzen sollten mehr gepflegt und in der angedeuteten Weise ausgebaut werden. Auf diese Weise kann er eine kulturhistorische Mission erfüllen.“
- 58 Worringer, *Künstlerische Zeitfragen* (wie Anm. 36), S. 19: „Heute stehen wir schon vor der unverkennbaren Tatsache dieser handschriftlichen Veräußerlichung des Expressionismus. Wer sich mit kleinen Resultaten zufrieden gibt, der kann mit Genugtuung konstatieren, daß wir dem Expressionismus eine neue und reizvolle kunstgewerbliche Mache verdanken.“

Kunstgewerbe gerichtet und zielte unter anderem auch auf das frühe Bauhaus, in dem der Expressionismus von 1919 bis 1922 zum Lehrinhalt erhoben wurde und dann in der Tat zu hysterischen Kaffeetassen, Tapetenmustern und expressionistischen Teppichentwürfen führte.

Dieser Abgesang machte allerdings nur deutlich, dass die Formen des Expressionismus der Weimarer Republik gleichsam zur Alltagssprache wurden, eine Sprache, mit der die Traumata des ersten Weltkriegs immer wieder auch künstlerisch verarbeitet werden konnten. Wie etwa in dem Film *NERVEN* von Robert Reinert, produziert und auch erstmals gezeigt im Jahr 1919, also noch vor dem viel berühmteren *DAS KABINETT DES DR. CALIGARI* von Robert Wiene von 1920. Die Nerven sind in dem Film durch die Kriegsergebnisse in Mitleidenschaft gezogen worden. Es handelt sich nicht mehr um eine Psychopathologie des Alltagslebens, sondern um die „realen“ Kriegserfahrungen von Hunderttausenden.

Nach dem Krieg war man abgestumpft gegen die Katastrophe, die sich in Permanenz zu erklären versuchte und wollte nun etwas anderes, eine neue Klassik, eine neue Objektivität, eine neue Sachlichkeit. Man wünschte sich die „große Stille der Wälder und heißer Sommernachmittage“. Doch entsprach dieser eskapistische Wunsch, der dem Expressionismus den Garaus machte, natürlich in keiner Weise der politischen Wirklichkeit, die mit größter Radikalität auf die nächste Katastrophe zusteuerte.

Magali Nieradka-Steiner

Vom Aufstand der Puppen – Artefakte der Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts

„Ihr seid nicht stumm wie Stein, lebendig müsst ihr sein.“
Kurt Weill: „Lied der Fee“, aus: *Zaubernacht* (1922)

„[U]nd eins, zwei, drei erwacht, das Leben nun beginnt“¹: Schlag Mitternacht erweckt die Spielzeugfee in der Kinderpantomime *Zaubernacht* mit diesem Spruch Ball, Hampelmann und mechanische Puppe zum Leben. Als sich am 18. November 1922 der Vorhang im Berliner Theater am Kurfürstendamm hob, kannte kaum jemand der Anwesenden den Namen des Komponisten auf dem Programmzettel. Publikumsmagnet für die Erwachsenen, die an diesem Herbstnachmittag ihre Kinder mitgebracht hatten, waren der Regisseur der Aufführung, Franz Ludwig Hörth, seines Zeichens Oberspielleiter an der Berliner Staatsoper, und die Sängerin Elfriede Marherr-Wagner, die man ansonsten als Cherubino aus Wolfgang Amadeus Mozarts Oper *Le nozze di Figaro* (1786) kannte. Die Solistin trat in der Inszenierung der *Zaubernacht* nun als Spielzeugfee auf. Wladimir Boritsch, aus dessen Feder das Libretto stammt, hatte auf der Suche nach der Vertonung seiner Pantomime in Berlin mehrere Komponisten aufgesucht, doch erst die Skizze des erst 22-jährigen Kurt Weill überzeugte den russischen Dichter.

Aufgrund eines begrenzten Budgets hatte Kurt Weill das Stück für ein neunköpfiges Kammerensemble instrumentiert und dabei eine unge-

1 Kurt Weill, *Zaubernacht. Kinderpantomime*, hg. von Elmar Juchem und Andrew Kuster, New York 2008, S. 52 f. Die im Folgenden vorgenommenen Taktangaben beziehen sich auf diese Partiturausgabe.

wöhnliche Besetzung ausgewählt, bei der er Klavier, Schlagwerk und fünf Streichern eine Flöte und ein Fagott an die Seite gestellt hatte. Um die unterschiedlichen Figuren der Pantomime auch musikalisch zu charakterisieren, entwarf er jeweils gut fassliche Erkennungsmotive: So kommt der Ball in einem langsamen Walzer herangerollt (ab T. 139), das Pferdchen galoppiert im 6/8-Takt (ab T. 197), der Zinnsoldat erscheint mit einem Marsch (ab T. 1156) und die mechanische Puppe dreht sich im 3/8-Takt (ab T. 479). Außerdem ließ Weill den auftretenden Spielzeuggären den neuen Modetanz Foxtrott tanzen (ab T. 877), so dass man in der *Zaubernacht* einen Vorläufer des typisch Weill'schen Songstils à la *Dreigroschenoper* sehen kann.² Dass der Busoni- und Humperdinck-Schüler die Musik zu einer Kinderpantomime komponierte, ist weniger erstaunlich als die Tatsache, dass fast die gesamte Hauptstadtresse, darunter die *Vossische Zeitung*, der *Berliner Börsen-Courier* und die *B.Z. am Mittag*, über die gelungene Premiere der *Zaubernacht* berichtete.³ Sollte es vielleicht in den 1920er Jahren einen ‚Spielzeugaufstand‘ gegeben haben, bei der die Puppen aus dem Kinderzimmer entkommen waren und die Erwachsenen verzaubert und verhext hatten? Dieser These soll im Folgenden nachgegangen werden.

Die Puppe: Kultobjekt oder Spielzeug?

Die ältesten erhaltenen Puppen stammen aus neolithischer Zeit. Die meisten Urformen bestehen aus kleinen Figuren, die aus Ton, Stein oder Knochen angefertigt wurden. Sie stellen die ersten Versuche der Menschheit dar, sich selbst zu objektivieren. Diese frühen Puppenformen waren allerdings zunächst nicht als Spielzeug gedacht, sondern wurden als Ersatz bzw. Symbol für Menschen- und Tieropfer in rituellen religiösen Praktiken genutzt. Diese prähistorischen Puppen waren somit Menschen- und Götterfiguren zugleich. Die Urformen der Puppe betonen die typischen Merkmale des Weiblichen: die Brüste, den Nabel, die Vulva.⁴ Das berühm-

2 Vgl. ebd., S. 6–8.

3 Vgl. ebd., S. 8

4 Vgl. Insa Fooker, *Heimliche Menschenflüsterer. Über die Wiederentdeckung der Puppe als Spielzeug und Kulturgut*. Göttingen 2012, S. 68 f.

teste Beispiel ist wohl die Venus von Willendorf, eine Kalksteinskulptur aus der jüngeren Altsteinzeit, die im Naturhistorischen Museum in Wien zu sehen ist. Man vermutet, dass schon damals abgelegte rituelle Objekte als Spielobjekte fungierten. In der altgriechischen Kultur wurde die allmähliche Verschmelzung von rituellem Objekt und Spielzeug am Beispiel der Puppe als Opfergabe an die drei bedeutsamsten Göttinnen Hera, Aphrodite und Artemis deutlich. Die jungen Mädchen im heiratsfähigen Alter konnten durch die Opferung ihrer Lieblingspuppe die Gunst der jeweiligen Göttin für ihre zukünftige Rolle als Ehefrau und Mutter erbitten: „Oh Aphrodite, wolle nicht das Purpurschleierchen meiner Puppe verschmähnen“, wird eine Sentenz der antiken Dichterin Sappho zitiert.⁵

Puppen sind also uralte Menschenbegleiter. Ihren Sprung in (fast) jedes Kinderzimmer und in die Kinderliteratur schafften sie aber erst im 19. Jahrhundert mit der angehenden Spielzeugmassenproduktion und den reformpädagogischen Bestrebungen.⁶ Unterschiedliche Faktoren führten dazu, dass sich Künstler verschiedenster Disziplinen auf die Puppe zurückbesannen. Interessant ist es in diesem Zusammenhang, die einzelnen Bedeutungen des Wortes „Puppe“ zu beleuchten. Neben der Hauptbedeutung des Kinderspielzeugs – also der Spielpuppe – und der Figur auf der Bühne – der Theaterpuppe oder Marionette – steht es pejorativ für das hübsch angezogene, aber oft geist- und seelenlose Mädchen oder die mit eben diesen Attributen charakterisierte Frau. Es bezeichnet ebenso im Feld aufgerichtete Korngaben, auch Hocke genannt, und schließlich die eingesponnene Raupe vor ihrer Metamorphose zum Schmetterling.⁷

Die Spielpuppe

Kurt Weills Spielzeugpersonal kommt relativ konventionell daher. Man fühlt sich an Pjotr Iljitsch Tschaikowskis *Kinderalbum* (1878) erinnert, das

5 Zit. nach Gabrielle Wittkop-Ménardeau, *Von Puppen und Marionetten. Kleine Kulturgeschichte für Sammler und Liebhaber*, mit 24 Bildtafeln, Zürich/Stuttgart 1962, S. 22.

6 Vgl. Petra Larass, „Kindsein kein Kinderspiel. Eine Einleitung“, in: dies. (Hg.), *Kindsein kein Kinderspiel. Das Jahrhundert des Kindes (1900–1999). Ausstellung der Franckeschen Stiftungen zu Halle 9. Juli bis 26. November 2000*, Halle 2000, S. 11–24.

7 Vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Puppe>, Abruf am 15.9.2019.

sich wiederum auf das Puppenbuch *Les Malheurs de Sophie* (1864) der Comtesse de Ségur bezieht.⁸ Das, was Weill „abbildet“, ist die klassische Spielpuppe. Sie entstammt entweder industrieller Massenproduktion, wie sie im 19. Jahrhundert in Thüringen entsteht, oder ist Produkt von Puppenmacherinnen. Als im deutschsprachigen Bereich wohl bedeutendste unter ihnen gilt Käthe Kruse. Die ehemalige Schauspielerin entwarf die Puppen für ihre Töchter, da ihr die handelsüblichen Massenprodukte nicht kindgerecht erschienen. Sie empfand die Gesichter der Puppen ihren Kindern nach und nähte ihnen weiche und warme Körper. 1910 stellte Kruse ihre Puppen erstmals in Berlin aus. Bald gingen Mimerle, Friedebald und all die anderen in die von Hand gefertigte Massenproduktion. Ihr gelang es, künstlerisch anspruchsvolle Puppen kommerziell zu vertreiben.⁹

Was ist eine Puppe, auf die einfachste Formel gebracht? Die Puppe muß etwas zum Liebhaben sein. Das ist ihr Sinn und Zweck. [...] Anfassen wollen wir das, was uns zarte, liebevolle Empfindungen erweckt. Und daraus folgt, dass Fühlen und Anfühlen dasselbe sind.¹⁰

Puppenmacherinnen sind nicht mit Puppenkünstlerinnen gleichzusetzen. Die Geschöpfe der Puppenmacherinnen richten sich an Kinder, die der Puppenkünstlerinnen an Erwachsene. Zu letzteren zählt die Dadaistin Hannah Höch, die aus einer persönlichen existentiellen Krise heraus ihre ersten Puppen schuf. Obwohl sie von der Größe her Spielpuppen gleichen, haben diese „schlenkig-bizarren, aus Stoffresten, Wolle, Kordel, Perlen und Pappe zusammengesetzten ‚Collage‘-Körper mit den vorwitzig spitzen Brüsten und roten Brustwarzen“¹¹ nichts von niedlichen Kinderpuppen.

8 Vgl. Sebastian Schmideler, „Bücherschicksale der ‚Puppe Wunderhold‘. Die Erfolgsgeschichte eines Klassikers der Mädchenliteratur des 19. Jahrhunderts“, in: Insa Fookon und Jana Mikota (Hg.), *Menschheitsbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen*, Göttingen 2014, S. 93–109, hier S. 96.

9 Vgl. Fookon, *Heimliche Menschenflüsterer* (wie Anm. 4), S. 56.

10 Käthe Kruse, *Das grosse Puppenspiel*, Heidelberg 1951, S. 89.

11 Karoline Hille, *Hannah Höch. Die zwanziger Jahre. Kunst, Liebe, Freundschaft*, Berlin 2015, S. 26.

„Es sind ‚böse Mädchen‘, die kokett und zum Fürchten zugleich [sind und] die in ihrer grotesken Gestalt tradierte Formen von Weiblichkeit nicht nur karikieren, sondern bewusst sabotieren.“¹² Nach einer zweiten Abtreibung und der Trennung von dem Künstler Raoul Hausmann forcierte Hannah Höch die Karriere ihrer ‚Töchter‘. Im April 1920 waren die beiden ersten, 1916 entstandenen Puppen auf dem Titelblatt der Zeitschrift des Berliner Kabarets *Schall und Rauch* abgebildet, wenig später gehörten sie zu den Hauptattraktionen der am 1. Juli eröffneten *Ersten Internationalen Dada-Messe* und gingen als Dada-Puppen in die Geschichte ein. In dieser Zeit entstanden mehrere Fotografien, auf denen Hannah Höch wie eine Mutter posiert, die ihre Kinder liebevoll in den Armen hält. Eine der Aufnahmen erschien in einer Zeitungsrezension zur Dada-Ausstellung mit folgender Bildunterschrift: „Die Dadaistin Hanna [!] Höch mit ihren Töchtern Paxa und Betta, die 1927 geboren werden sollen.“¹³ Auch mit einer der Puppen von 1918 inszenierte sich die Puppenkünstlerin als Mutter. Mit der „Tochter“ Balsamine, die sie auf den Schultern balancierte, ging sie im Januar 1921 zum Faschings-Dada-Ball. Danach verlieren sich die Spuren von Höchs „Schmuddelkindern“.¹⁴

Die Larve

Die Frage, wie lange man mit Puppen spielen darf bzw. wie lange man zugeben darf, noch mit Puppen spielen zu wollen, behandeln viele autobiografische Texte um die Jahrhundertwende.¹⁵ Einer davon ist *Im Zwischenland. Fünf Geschichten aus dem Seelenleben halbwüchsiger Mädchen*¹⁶ (1911) von Lou Andreas-Salomé, Muse vieler berühmter Männer, darunter Friedrich Nietzsche und Rainer Maria Rilke. Sicherlich waren Puppen auch eines ihrer Gesprächsthemen, da sie ein wiederkehrendes, dabei höchst ambivalent besetztes Thema in Rilkes Werk und seinen Brie-

12 Ebd., S. 29.

13 Ebd., S. 28.

14 Ebd., S. 24.

15 Vgl. Fooker, *Menschheitsbegleiter* (wie Anm. 8), S. 17.

16 Lou Andreas-Salomé, *Im Zwischenland. Fünf Geschichten aus dem Seelenleben halbwüchsiger Mädchen*, Berlin 1911.

fen sind. Es wird vermutet, dass das gestörte Verhältnis zu seiner Mutter, die ihn bis zur Einschulung wie ein Mädchen erzog, zu seiner Puppenobsession geführt hat.¹⁷ In der verstörenden vierten *Duineser Elegie* (1923) thematisiert er das Unheimliche der Puppen: Ihre Menschenähnlichkeit löst sowohl Faszination als auch Schrecken aus. Sie bergen eine Art unheimliches Geheimnis, denn sie repräsentieren ein Ding, von dessen Seele der Mensch auf eine gewisse Weise verhext werden kann:

[...] Ich will nicht diese halbgefüllten Masken,
lieber die Puppe. Die ist voll. Ich will
den Balg aushalten und den Draht und ihr
Gesicht und Aussehn. Hier. Ich bin davor. [...]
Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel.
Dann kommt zusammen, was wir immerfort
entzwein, indem wir da sind. [...]¹⁸

Am deutlichsten tritt das ambivalente Verhältnis aus Faszination und Ekel Puppen gegenüber in Rilkes Aufsatz *Puppen. Zu den Wachspuppen von Lotte Pritzel* aus dem Jahre 1914 zutage. Die Puppenkünstlerin Lotte Pritzel schuf ab 1912 sehr filigrane Wachspuppen auf einem Drahtgestell, die als „Puppen des Lasters, des Grauens und der Ekstase“¹⁹ beschrieben wurden. Der Historiker Max von Boehn würdigte 1929 in der ersten deutschen Kulturgeschichte über die Puppe die Künstlerin folgendermaßen:

Als diese Künstlerin mit ihren Arbeiten hervortrat, wirkte sie wie eine Offenbarung, als risse ein Vorhang, der ein bis dahin völlig unbekanntes Gebiet der Kunst verborgen gehalten hatte. Man wagt diesen Schöpfungen

17 Vgl. Annette Bühler-Dietrich, „Zwischen Belebung und Mortifizierung. Die Puppe im Briefwechsel zwischen Rilke und Lou Andreas-Salomé“, in: Eva Kormann/Anke Gilleir/Angelika Schlimmer (Hg.), *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüre des Androiden*, Amsterdam 2006, S. 117–132, hier S. 131.

18 Rainer Maria Rilke, „Die vierte Elegie“, in: ders., *Sämtliche Werke. Erster Teil: Gedichte*, hg. von Ernst Zinn, Frankfurt/Main 1987, S. 697 f.

19 Lotte Pritzel, *Puppen des Lasters, des Grauens und der Ekstase*, hg. von Editha Mork und Wolfgang Till, München 1987.

gegenüber kaum den Ausdruck ‚Puppe‘ zu gebrauchen, weil dieses Wort so leicht irreleitet. Diese Gebilde haben ein psychologisches Schwergewicht, das einen aufregenden Kontrast zu ihrer zarten schmetterlingsgleichen Erscheinung bildet. ‚Sie sind entstanden,‘ wie H. Rupé sehr hübsch sagt, ‚wie Improvisationen des Unterbewußtseins. Lotte Pritzel muß sich selbst durch ihre Einfälle überrascht fühlen.‘ Ihre Mittel sind außerordentlich einfach: ein Drahtgestell, ein Flöckchen Seide oder Chiffon, einige Glasperlen oder Flitter, darüber ein Wachskopf. Und damit schafft sie Kunstwerke, die niemand vergessen wird, der sie je gesehen. [...] Die Gesichter sind visionär, morbid, die Gestalten überschlank, die Haltung verrenkt. Faszinierend, verwirrend, peinlich, wenn man so will, ist die Geschlechtslosigkeit dieser Puppen, die in ihrem Ausdruck und in ihrer zweideutigen Kleidung etwas aufreizend Ungewisses besitzen. Nie wird man mit ihnen fertig. Alle Perversionen eines seelenlosen, hoffnungslos im Sinnlichen ertrinkenden Geschlechts sind hier auf einen Nenner gebracht, ein gespenstiges Dasein im Unwirklichen. Die Puppen der Lotte Pritzel haben mehr von der Essenz unserer Zeit als ein ganzer Glaspalast moderner Bilder.²⁰

Nach dem Besuch einer Ausstellung, in der Lotte Pritzels Puppen gezeigt wurden, entstand Rainer Maria Rilkes berühmtester Puppentext, der sich eigentlich nicht mit ihrer Kunst, sondern mit seinen Puppenfantasien auseinandersetzt. Darin lotet er die verschiedenen Anmutungen und Wirkungen der Puppe zunächst nur in ihrer Funktion als Spielzeug für Kinder aus, um dann den ambivalenten und zumeist beklemmend unheilvollen Sog des Gesamtphänomens Puppe zu thematisieren.²¹ Interessant ist sein Bezug auf die zoologische Metaphorik von Puppen als Larven bzw. Maden:

So haben wir dich am Ende recht zerstört, Puppenseele, indem wir dich in unseren Puppen zu pflegen meinten; sie waren wohl schon die Larven, die

20 Max von Boehn, *Puppen*, München 1929, S. 251–254.

21 Vgl. Insa Fookon und Jana Mikota, *Sollen wir Menschsein spielen? Eine kommentierte Anthologie deutschsprachiger Puppentexte*, Siegen 2016, S. 177.

dich aus-fraßen –, da erklärt es sich auch, daß sie so dick und träge waren und daß an sie keine Nahrung mehr anzubringen war.²²

Auch hier sind die zugehörigen Prozesse von Entlarvung und Verpuppung mit Abscheu, Ekel, Befremden und Furcht verknüpft. All diese Gefühlsregungen stehen für Rilkes Lebens- und Todesangst, für quälende Selbstzweifel an seiner künstlerischen und möglicherweise auch sexuellen Potenz.²³ Nach Annette Bühler-Dietrich ist die Puppe in dieser negativen Konnotation das Bild, „in dem Leib, Sexualität und Mutter verdichtet sind, und welches als furchtbesetzt erfahren wird, weil es das Ich zu überwältigen droht.“²⁴

Die Hocke

Ebenso fasziniert wie Rainer Maria Rilke ist der Philosoph Walter Benjamin von der Puppe. Sowohl in diversen Arbeiten für den Rundfunk als auch in seinem Buch *Einbahnstraße*, einer Sammlung philosophischer Fragmente aus dem Jahre 1928, setzt er sich mit Spielzeug und seiner Bedeutung auseinander. Im Gegensatz zu Max von Boehn, dessen Puppenbuch Benjamin in der Rezension *Lob der Puppe* (1930) stark kritisiert, weil es ihm zu wenig von einer „magischen Enzyklopädie“²⁵ habe, hebt letzterer hervor, dass Kinder das wahre Gesicht der Dingwelt erkennen würden:

Kinder [...] fühlen sich unwiderstehlich vom Abfall angezogen, der beim Bauen, bei Garten- oder Hausarbeit, beim Schneidern oder Tischlern entsteht. In Abfallprodukten erkennen sie das Gesicht, das die Dingwelt gerade ihnen, ihnen allein zukehrt. In ihnen bilden sie die Werke der Erwach-

22 Rainer Maria Rilke, „Puppen. Zu den Wachs-Puppen der Lotte Pritzel“, in: ders., *Sämtliche Werke. Sechster Teil: Malte Laurids Brigge. Prosa 1906–1926*, hg. von Ernst Zinn, Frankfurt/Main 1987, S. 1073.

23 Vgl. Fookon/Mikota, *Sollen wir Menschsein spielen?* (wie Anm. 21), S. 177.

24 Annette Bühler-Dietrich, „Zwischen Belebung und Mortifizierung“ (wie Anm. 17), S. 131.

25 Walter Benjamin, „Lob der Puppe“ [1930], in: ders., *Über Kindheit, Jugend und Erziehung*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1969, S. 99.

senen weniger nach, als daß sie die Stoffe sehr verschiedener Art durch das, was sie im Spiel daraus fertigen, in eine neue, sprunghafte Beziehung zueinander setzen.²⁶

Besonders kleine Kinder besäßen die Gabe, in allen möglichen Dingen Puppen beziehungsweise belebte Spielgefährten zu sehen. Ein Beispiel, das Benjamins Überlegungen unterstreicht, findet man in Franz Kafkas 1919 veröffentlichter kurzer Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* und zwar in dem zwirnpulenartigen Wesen namens Odradek:

Es [=Odradek] sieht zunächst aus wie eine flache sternartige Zwirnspule, und tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen; allerdings dürften es nur abgerissene, alte, aneinander geknotete, aber auch ineinander verfilzte Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe sein. Es ist aber nicht nur eine Spule, sondern aus der Mitte des Sternes kommt ein kleines Querstäbchen hervor und an dieses Stäbchen fügt sich dann im rechten Winkel noch eines. Mit Hilfe dieses letzteren Stäbchens auf der einen Seite, und einer der Ausstrahlungen des Sternes auf der anderen Seite, kann das Ganze wie auf zwei Beinen aufrecht stehen.²⁷

Odradek ist in gewisser Weise ein Puppenwesen, das einerseits dinglich konkret, andererseits eine Art Gefährte in der Imagination des Erzählers ist.²⁸ Diese hüpfende Zwirnspule ist ein kleiner (Polter-)Geist, halb Ding, halb Kind des Hausvaters. Der Erzähler – der besorgte Hausvater – ist von der ständigen Unvorhersehbarkeit des Verhaltens dieser Figur irritiert und die Vorstellung, dass Odradek ihn „überleben“ könnte, löst eine fast „schmerzliche“ Beunruhigung aus.²⁹

Primitive Puppenformen inspirierten auch den Bauhaus-Künstler Oskar Schlemmer. Das *Triadische Ballett* entstand in Stuttgart und hatte

26 Walter Benjamin, „Spielzeug und Spielen“ [1928], in: ebd., S. 73 f.

27 Franz Kafka, „Die Sorge des Hausvaters“ [1919], in: ders., *Drucke zu Lebzeiten*, hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt/Main 2002, S. 282 f.

28 Vgl. Fookien/Mikota, *Sollen wir Menschsein spielen?* (wie Anm. 21), S. 184.

29 Franz Kafka, „Die Sorge des Hausvaters“ [1919], S. 29.

dort 1916 Premiere.³⁰ Er gab den Figurinen seines *Triadischen Balletts* Namen wie „Spirale“ oder „Drahtfigur“. Das Tanzstück zeichnet sich hauptsächlich durch die Gestaltung seiner Figuren und ihrer starren Kostüme aus, welche den Körper zu marionettenhafter Bewegung zwingen. Die Tänzer scheinen hinter der Maskierung zu verschwinden. Oskar Schlemmer beschäftigte sich hier mit der korrespondierenden Beziehung zwischen Figur und Raum. Da er die Fixierung von Bewegung in plastischen Werken als einschränkend empfand, wählte er den Tanz als darstellerische Alternative. In seinem Ballett führten drei Tänzer zwölf Tänze in insgesamt 18 Kostümen auf. Triadisch bezeichnet die mehrschichtige, dreifache Ordnung, die diesen Tänzen zugrunde liegt: der choreographische Komplex Kostüm – Bewegung – Musik, die physischen Attribute Raum – Form – Farbe, die drei Raumdimensionen Höhe – Breite – Tiefe, die drei geometrischen Grundformen Kreis – Quadrat – Dreieck, die Grundfarben Rot – Gelb – Blau und schließlich die drei Akteure, die drei Figuren/Puppen darstellen. Oskar Schlemmer arbeitete am Bauhaus in Weimar und später in Dessau weiter an seinen „Puppentänzen“ (siehe unten, Kap. *Theaterpuppe*).

Das Mädchen / Die junge Frau

Während die Bauhauskünstler abstrakte zwirnpulven- oder strohpuppenartige Gebilde schufen, spezialisierten sich Kunstgewerblerinnen auf die Erschaffung möglichst lebensechter Puppen, auf Doppelgängerinnen des weiblichen Geschlechts. Vielleicht kam der Maler Oskar Kokoschka deshalb auf die wahnwitzige Idee, sich seine treulose Geliebte Alma Mahler, die er noch immer anbetete, maßstabsgetreu und möglichst lebensecht von der Puppenkünstlerin Hermine Moos anfertigen zu lassen. Wenn ihn schon die Witwe des Komponisten Gustav Mahler wegen des Bauhaus-Architekten Walter Gropius verlassen hatte, so sollte wenigstens diese Alma-Puppe sein Geschöpf mit Haut und Haaren, seine fügsame Sexualgepielin und sein geduldiges Modell sein. Im Sommer 1918 bestellte er bei

30 Vgl. Dirk Scheper, *Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne*, Berlin 1988.

Moos sein erotisches Wunschgeschöpf.³¹ In einem intensiven Briefwechsel mit der jungen, völlig überforderten Kunstgewerblerin legte er seine Wünsche in Bezug auf seinen Fetisch bis ins kleinste Detail fest – von der Pfrirsichhaut, über die genaue Beschaffenheit jeder Haarsträhne bis hin zum genauen Gewicht. Trotzdem – oder vielleicht gerade deshalb – war er nach einjähriger Fertigungszeit von dem Ergebnis sehr enttäuscht:

Liebes Fräulein Moos,
was wollen wir jetzt machen? Ich bin ehrlich erschrocken über Ihre Puppe, die, obwohl ich von meinen Phantasien einen gewissen Abzug zugunsten der Realität längst zu machen bereit war, in zu vielen Dingen dem widerspricht, was ich von ihr verlangte und von Ihnen erhoffte. Die äußere Hülle ist ein Eisbärenfell, das für eine Nachahmung eines zottigen Bettvorlegerbaren geeignet wäre, aber nie für die Geschmeidigkeit und Sanftheit einer Weiberhaut. [...] Ferner ist das Skelett schon bei der Ankunft so weich geworden, daß Arme und Beine eher wie mit Mehl gefüllte Stümpfe baumeln als wie ein Glied mit Fleisch und Knochen. [...] denn davon hängt doch wieder ab, ob ich nach dem Modell malen könne und zwar besser als nach dem lebenden – weshalb ich ja die Puppe machen ließ. [...] Die Arme sind ohne Akzentuierung, Oberarm zu Unterarm abnorm, Knie elephantiasisch, Beine niemals nervig. So daß ich, was Sie wußten, daß es meine Absicht war, die Puppe nie in Kleider, aber schon gar nicht in kostbare, zarte stecken kann. Denn schon einen Strumpf überzuziehen wäre wie einem Eisbären einen französischen Tanzlehrer zuzugesellen.³²

Nichts desto Trotz ließ Kokoschka seiner neuen gefügigen Gespielin Kleider anfertigen, kaufte ihr teuren Schmuck, fuhr mit ihr aus und ließ sich von ihr ins Café oder ins Theater begleiten. Mehr als 20 Zeichnungen entstanden nach dem Vorbild dieses Alma-Ersatzes. Sogar in dem 1922 entstandenen Selbstporträt *Mann mit Puppe* zeigt er sich mit seinem Fetisch und deutet mit dem Mittelfinger der rechten Hand auf die Scham der

31 Vgl. Sigrid Metken, „Kinderglück, Malerblick und verbotene Spiele“, in: Barbara Krafft (Hg.), *Traumwelt der Puppen*, München 1992, S 25–46, hier S. 32.

32 Sigrid Metken, *Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion*, Frankfurt/Main 1992, S. 108.

Stoffpuppe.³³ Kurt Pinthus erinnerte sich rückblickend an einen Besuch in Kokoschkas Atelier:

Auf dem Sofa, hinter dem runden Tisch, saß lebensgroß, schimmernd weiss, gekrönt von kastanienbraunem Haar, einen blauen Mantel um die Schulter, die Puppe, der Fetisch, die künstliche Frau, die ideale Geliebte, das ideale Modell.³⁴

Nachdem er sie unzählige Male gemalt und gezeichnet hatte, gab er seiner Alma-Puppe zu Ehren ein Champagnerfest mit Kammermusik. Als der Morgen graute, hackte er ihr im Garten den Kopf ab und zerschlug eine Flasche Rotwein darüber. Die Szene sah so täuschend echt aus, dass am nächsten Morgen die Polizei hereinstürmte und Kokoschka wegen Mordes festnehmen wollte: „Genau genommen war es das auch, denn an jenem Abend hab ich die Alma ermordet.“³⁵ Aus dem persönlichen Drama wird ein dadaistischer Akt.

Das Intermezzo mit der Alma-Puppe war über die ganz persönliche Obsession hinaus auch zeitgemäß. Künstler verstanden Oskar Kokoschkas Geste und waren beeindruckt, allen voran der junge bildende Künstler und Fotograf Hans Bellmer. Seine „Poupée“-Arrangements und Puppenfotografien erregten große Aufmerksamkeit im Kreise der Pariser Surrealisten. Hans Bellmer reduzierte den weiblichen Körper auf den Torso, er verschraubte doppelte Beinpaare oder montierte Prothesen auf einen künstlichen Leib. Mit der Zerlegung und Neukomposition von Wirklichkeit traf er den surrealistischen Zeitgeist. Der Dichter Paul Éluard schrieb einen Gedichtzyklus zu den verstörenden, oft sadomasochistischen Fantasien Hans Bellmers.³⁶ In seine künstlich erschaffenen Wesen projizierte letzterer seine gesellschaftlich nicht akzeptierten Träume, Sehnsüchte und Begierden. Für ihn erfüllten diese Puppen eine Doppelgängerfunktion: Sie waren – wie er selbst auch – Täter und Opfer zugleich.³⁷

33 Vgl. Sigrid Metken, „Kinderglück, Malerblick und verbotene Spiele“ (wie Anm. 31), S. 32.

34 Sigrid Metken, *Oskar Kokoschka und Alma Mahler* (wie Anm. 32), S. 45.

35 Ebd., S. 18.

36 Paul Éluard, *Les jeux de la poupée*, Paris 1949.

37 Vgl. Matthias Ratajczyk und Christian Müller-Wenzel (Hg.), *Die Puppe in der Moderne*.

Die Theaterpuppe / Die Marionette

Zurück zum Bauhaus. Das traditionelle Puppentheater befand sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts in fast ganz Mitteleuropa auf dem Rückzug, weil es als Theater der Unterschichten betrachtet wurde.³⁸ Eine Ausnahme stellten das damalige Böhmen und Mähren dar, wo das Puppenspiel als Teil der tschechischen Nationalkultur angesehen wurde. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entdeckte die Pariser Avantgarde das Handpuppen- und Marionettenspiel wieder. Auslöser waren unter anderem Einflüsse des indonesischen Wayang Golek-Schattentheaters gewesen. Paul Klee etwa baute zwischen 1916 und 1925 für seinen Sohn Felix ein Puppentheater, das mit einem vielköpfigen Ensemble bespielt wurde. Wie Klees Bilder zeigen auch seine Puppen, wofür man seine Kunst so schätzt: In ihr durchdringen sich ganz wie im Spiel Gegenständliches und Abstraktes, Konstruktiv-Statistisches und Dynamisches, Phantastisches und Groteskes, Mythisches und Ironisches.³⁹ Sein Puppentheater umfasste 50 Handpuppen, von denen noch 30 erhalten sind. Die Köpfe wurden meist aus Gips gefertigt und von der später berühmten Puppenkünstlerin Sasha Morgenthaller eingekleidet. In den Anfängen befand sich das Puppentheater in der Türöffnung zwischen Wohn- und Schlafzimmer der Schwabinger Wohnung. 1920 begleitete diese „Bühne“ die Familie Klee ans Bauhaus nach Weimar und später nach Dessau, wo aus den privaten Vorführungen für das Kind Felix öffentliche für die Bauhaus-Künstler wurden. Mit dem Selbstporträt Klees als Kasperl kam 1922 folgende Szene zur Aufführung: Die Kunsthändlerin Emmy Galka Scheyer, selbst Malerin, wollte Klee unbedingt ein Bild des Expressionisten Alexej Jawlensky ‚aufschwätzen‘. Er rief aber immer wieder „Nein!“ aus. Da nahm Galka Scheyer das Bild – im Puppenspiel eine Postkarte – und schlug es Kasperl-Klee links und rechts um die Ohren.⁴⁰

Eine Ausstellung des Projektes „Doppelgänger – Von Puppen, Menschen und Maschinen“ zum Jubiläum 60 Jahre Puppentheater in Halle an der Saale, Halle 2014, S. 5.

38 Vgl. dazu Theodor Storms Novelle *Pole Poppenspüler* aus dem Jahre 1874.

39 Vgl. Wolfgang Till, *Puppentheater. Bilder. Figuren. Dokumente*, München 1986, S. 115.

40 Vgl. ebd., S. 112

Die Puppe: Rückzug oder Renaissance

Spielpuppe – Theaterpuppe – Mädchenpuppe – Strohpuppe – Schmetterlingspuppe: Die Puppen sind in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Kunst, Musik, Literatur und im Stummfilm, beispielsweise in Fritz Langs *METROPOLIS* (1927) oder Ernst Lubitschs *DIE PUPPE* (1919), in der Welt der Erwachsenen omnipräsent. Sie planen den Aufstand, erheben sich und verlassen die Kinderzimmer, um die Welt der Erwachsenen mit ihrem (Un-)Wesen aufzumischen. Die Bedeutung der Puppe in den Künsten nahm nach ihrer Hochzeit um die Jahrhundertwende und in der Weimarer Republik kontinuierlich ab, dieses „Spielzeug“ für Kinder und Erwachsene fiel in eine Art hundertjährigen Schlaf. So erging es auch der *Zaubernacht*, die jahrzehntelang als verschollen galt. 2005 tauchte die Kinderpantomime bei einer Entrümpelungsaktion in der Bibliothek der Universität Yale wieder auf, wohin Weills Exil in den Vereinigten Staaten das Bühnenstück auf Umwegen verschlagen hatte. 2010 konnte die *Zaubernacht* in Stuttgart zum ersten Mal nach 85 Jahren wiederaufgeführt werden, danach war sie unter anderem 2011 beim Kurt Weill Fest in Dessau zu sehen. Kurt Weills erstes Bühnenwerk hat eine Renaissance erfahren, dies sollte auch mit dem besonderen Artefakt der Avantgarden geschehen. Oder wie lässt Kurt Weill es seine Puppenfee sagen? „Ihr seid nicht stumm wie Stein, lebendig müsst ihr sein.“⁴¹

41 Weill, *Zaubernacht* (wie Anm. 1), S. 46 f., T. 59–62.

Anne Fritzen

„Was wissen wir [schon] von den Ohren
unserer Kinder?“

Kurt Weills Kinderpantomime *Zaubernacht* (1922)
im Spiegel historischer wie aktueller
musikpädagogischer Positionen

„Was wissen wir [schon] von den Ohren unserer Kinder [...]?“ – das fragt der Kritiker der *Vossischen Zeitung* nach der Uraufführung von Kurt Weills Kinderpantomime *Zaubernacht*¹ am 18. November 1922 unter dem Programmtitel „Märchentruhe“² im Theater am Kurfürstendamm:

-
- 1 Autor: Wladimir Boritsch, Musik: Kurt Weill, Leitung: Franz Ludwig Hörth, Dirigat: George Weller, Choreografie: Mary Zimmermann, Bühnenbild und Kostüme: Rafael Larto, Sopran: Elfriede Marherr-Wagner, Violine: Ivor Karmann; darüber hinaus wirkten mindestens zehn Ballettschülerinnen und -schüler von Zimmermann mit sowie in den Rollen von Junge, Mädchen und Chinesischem Arzt drei professionelle Tänzerinnen und Tänzer; bis zum 30.12.1922 gab es mindestens vier Aufführungen, jeweils in den Nachmittagsstunden. Weitere Aufführungen (mit einigen Anpassungen) unter dem Titel *The Magic Night* fanden im New York's Garrick Theatre ab dem 27.12.1925 statt. In diesem Artikel wird jedoch nur auf die Berliner Aufführung sowie die musikpädagogischen Positionen in Deutschland zu dieser Zeit Bezug genommen. Weitere Beschreibungen und Informationen zu den Aufführungen in New York sowie zu den Änderungen des Werks siehe Elmar Juchem: „Introduction“, in: Kurt Weill, *Zaubernacht. Kinderpantomime* (= Kurt Weill Edition, Serie I, Volume 0), New York 2008, S. 13–23, hier S. 16 sowie Elmar Juchem und Andrew Kuster (Hg.): *Zaubernacht. Kinderpantomime. Musik von Kurt Weill, Szenarium von Wladimir Boritsch. Critical Report* (= Kurt Weill Edition, Serie I, Volume 0), New York 2008.
 - 2 Vor der *Zaubernacht* von Weill und Boritsch stand das Schattenspiel *Die goldene Gans* nach Grimms Märchen auf dem Programm, das aber krankheitsbedingt ausfiel. Ersetzt

Eine „Märchentruhe“ wurde Sonnabend nachmittag im Kurfürstendamm aufgetan. [...] – da purzelte allerhand lebendig gewordenes Spielzeug aus der Truhe, Hampelmänner, Puppen, selbst der Herd der Puppenküche wurde lebendig und torkelte ergötlich über die Bühne.

Bei den „aufnahmefreudigen Kindern“ habe die Vorstellung „einen vollen Erfolg“ erzielt. Doch die Musik Weills, so meint der Rezensent, „könnte Anlaß zu Bedenken geben: sie ist ein bißchen gar modern und problematisch geraten.“ Doch er schlussfolgert, man könne ja nicht wissen, was den Ohren der Kinder gefälle, denn diese liebten es ja bekanntlich gar nicht, als solche behandelt zu werden. Den Großen – und dabei schließt er sich selbst ein – sei jedenfalls nicht langweilig geworden und man müsse dankbar anerkennen, „daß sich ein feinfühligler und erfinderischer Musiker mit so viel Liebe der Jugend widmete.“³

Wie diese Aussage zu verdeutlichen vermag, steht Weills *Zaubernacht* am Beginn einer Zeit, in der sich eine verstärkte beziehungsweise veränderte Betrachtung musikpädagogischer Ansätze erst noch entwickeln sollte. Dieser Artikel möchte beleuchten, wie Weills Kinderpantomime musik- und konzertpädagogisch im Kontext dieser Veränderungen zu verorten ist und zieht dazu unter anderem verschiedene Zeitungskritiken heran. Außerdem soll schlaglichtartig der Frage nachgegangen werden, inwieweit *Zaubernacht* in pädagogischer Hinsicht als Werk mit „Entwicklungswert“ bezeichnet werden kann – so war das Werk erstmals 1927 von Heinrich Strobel bezeichnet worden, da es zum ersten Mal Weills „veränderte Einstellung zum Theater“⁴ zeige. Zum Schluss folgen einige Überlegungen dazu, welche musikvermittlerischen Möglichkeiten das mittlerweile fast 100 Jahre alte Werk heutzutage aus konzertpädagogischer Perspektive eröffnen kann.

wurde es durch Andersens Märchen *Die Prinzessin und der Schweinehirt*, erzählt von Friedel Hintze (vgl. [R. W.,] [o. T., in:] *Berliner Börsen-Courier*, 19.11.1922 oder [E.N.,] „Kindertheater ‚Märchentruhe‘“, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 21.11.1922, Morgen-Ausgabe, S. 2 f.).

3 [ps.,] „Eine Märchentruhe“, in: *Vossische Zeitung*, 20.11.1922, S. 2 f.

4 Heinrich Strobel, „Kurt Weill 1920–1927“, in: David Drew (Hg.), *Über Kurt Weill*, Frankfurt/Main 1975, S. 28–35, hier S. 33.

„Kinderherz was willst du mehr?“⁵ –
Zaubernacht im Spiegel der Zeitungskritiken

Die Kinderpantomime *Zaubernacht* entstand im Sommer des Jahres 1922, während der Studienzeit Weills bei Ferruccio Busoni in Berlin, nach einem Szenario des russischen Theaterimpresarios und Dichters Wladimir Boritsch. Dieser hatte bereits 1918 erfolgreich in Sankt Petersburg, der damaligen Hochburg für experimentelles sowjetisches Theater, ein Kindertheater etabliert. Zu Boritschs Idee komponierte Weill Musik für neun Instrumente (Fl. bzw. Kleine Fl., Fg., Schlgz., Klav., 2 Vl., Va., Vc. und Kb.) sowie eine Gesangsrolle (Die Spielzeugfee, Sopran). Der Fee ist zwar nur ein einziges Lied zugeordnet, dieses leitet jedoch das gesamte Bühnengeschehen ein: Um Mitternacht erscheint sie vor den Augen eines halbawachen Geschwisterpaares und erweckt mit ihrem Lied andere Spielzeuge nach und nach zum Leben, darunter einen gutmütigen Ball, den komischen Hampelmann, den mürrischen Spielzeugofen, einen tollpatschigen Bären und ein streitlustiges Stehaufmännchen. Auch Hänsel und Gretel steigen aus einem Bilderbuch, gefolgt von der bösen Hexe, die versucht, die beiden zu entführen. Doch den Spielzeugen gelingt es, das Unheil abzuwenden und die Hexe von dannen zu jagen. Gerade als es 6 Uhr schlägt, verschwindet die Spielzeugfee wieder. Es wird hell und das Kindermädchen tritt ins Zimmer.⁶

So wie es der Titel der Vorstellung „Märchentruhe“ vom 18. November 1922 bereits suggerieren mag, zeigt *Zaubernacht* im engeren Sinne weniger eine groß angelegte Geschichte, sondern eher eine Vielzahl kleiner, aneinandergereihter Szenen. Diese werden wie aus einer „Truhe“, aus der

5 [A.P.] „Die Märchenpantomime ‚Zaubernacht‘“, in: *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*, 21.11.1922 [51. Jg., Nr. 530], Abendausgabe, S. 2.

6 Ein vollständiges, kritisch ediertes und aufführbares Szenario lässt sich aus den vorhandenen Quellen zur *Zaubernacht* nicht rekonstruieren. Aus einigen handschriftlichen Hinweisen in Weills Probenpartitur sowie kurzen inhaltlichen Beschreibungen in Rezensionen lässt sich grob das oben beschriebene Bühnengeschehen ableiten (vgl. Juchem/Kuster, *Zaubernacht. Critical Report*, S. 61 ff. (wie Anm. 1) und dies. (Hg.), „Synopsis“, in: *Zaubernacht* (wie Anm. 1), S. 38).

man Spielzeug um Spielzeug herausnimmt, nacheinander dargeboten und unter dem Sujet „Spielzeug erwacht nachts zum Leben“ verknüpft.⁷

Genau für diesen Umstand wurde *Zaubernacht* in der Presse mehrfach kritisiert: So schrieb die *Deutsche allgemeine Zeitung*, man vermisse eine „Gabe für Herz und Gemüt, ein[en] Inhalt, der des Kindes Geist beschäftigen und seinem Wollen einen Antrieb geben könnte.“ Nichts sei da, „worin sich Nöte und Freuden der Kleinen widerspiegeln.“⁸ Und in der russischen Zeitung *Rul* befand ein Kritiker, es sei für ihn keine Überraschung gewesen, dass sein „Sitznachbar fragte: ‚Wie können Kinder für eine so lange Zeit ruhig sein?! Ich könnte das nicht...‘“⁹ Etwas weniger spitz mutet im Vergleich der Kommentar der *Germania* an, in dem es hieß, es habe sich zwar nicht um eine neue Idee gehandelt, aber zumindest um eine „in neuer geschmackvoller Inszenierung“.¹⁰ Ähnliches stellte die *Berliner Börsen-Zeitung* fest, befand jedoch, „für Kinder, die ja über eine langjährige Theatererfahrung nicht verfügen“, sei die Handlung „eben neu genug“. Und schließlich enthalte das Stück „statt des gewöhnlichen Kinderballetttratsch[s]“¹¹ auch viel „reizende[s] Drum und Dran voller netter Einfälle“¹². Darüber hinaus wurde es für seine „Lustigkeit und übermütige Laune“ und das „tanzende Spielzeug voll Witz und Grazie“ in künstlerisch feiner Abstimmung gelobt.¹³

Trotz der fast einhelligen Meinung, *Zaubernacht* sei in Bezug auf Regie, Choreografie, Bühnenbild und Kostüme wunderbar und altersangemessen gestaltet gewesen, war man sich in Bezug auf die Wahl einer Pantomime als Format ohne das gesprochene oder gesungene Wort gänzlich

7 Dasselbe Thema findet sich bekanntermaßen auch in Josef Bayers and Josef Haßreiters *Die Puppenfee* (1888), Tschaikowskys Märchen-Ballett *Der Nussknacker* (1892) oder Debussys *La boîte à joujoux* (1913).

8 [uss.], „Märchentruhe“, in: *Deutsche allgemeine Zeitung*, 22.11.1922, S. 7.

9 Yuri Ofrosimov, [o. T.], in: *Rul*, 24.11.1922, zit. n. Juchem, „Introduction“ (wie Anm. 1), hier S. 16, 22. Zuvor ist in der Kritik zu lesen: „The idea of staging a play around pantomime can succeed only when a powerful plot substitutes for the words, which are indispensable to children.“

10 [n.] [o. T., in:] *Germania*, 19.11.1922.

11 [A. P.], „Die Märchenpantomime ‚Zaubernacht‘“ (wie Anm. 5).

12 [R. W.], [o. T., in:] in: *Berliner Börsen-Zeitung* (wie Anm. 2).

13 [A. P.], „Die Märchenpantomime ‚Zaubernacht‘“ (wie Anm. 5).

uneins. Auf der einen Seite wurde diese Entscheidung insbesondere positiv hervorgehoben, da im Stadtteil Charlottenburg zu dieser Zeit viele russische Kinder mit noch geringen Deutschkenntnissen im Publikum zu erwarten waren. Durch die pantomimische Gestaltung habe Boritsch diesen Kindern ein Mitvollziehen der Szene überhaupt erst ermöglicht.¹⁴ Daneben meinte man, die Pantomime zeuge in ihrem „gedanklichen und szenischen Aufbau [...] von dem Einstellungsvermögen ihres Schöpfers auf die kindliche Psyche.“¹⁵ Ein anderer Kritiker argumentierte, eines Textes habe es nicht bedurft, denn „den schufen die drolligen Bemerkungen der zuschauenden Kinder selber.“¹⁶ Noch pointierter formulierte es der *Berliner Börsen-Courier*:

Die meisten Stücke, die den Kleinen geboten werden, sind entweder ihrem Verständnis nicht restlos angepaßt oder von geringem Geschmack und fragwürdigem erzieherischen Wert. Darum ist es ein beachtlicher Gedanke, die frei schaffende kindliche Phantasie zur Pantomime zu führen, der sie beliebig Worte unterlegen mag, und die ihr vermutlich mehr schenken wird, als hochtrabende Buchpoesie oder burleske Clownsspäße und Prügeleien vermögen. „Zaubernacht“ mag als Beispiel gelten und – nach der begeistertsten Aufnahme, durch die Dreikäsehochs – als geglückter Versuch.¹⁷

Doch während genau diese Entscheidung für die Pantomime hier als „beachtlicher Gedanke“, ja möglicherweise sogar als fortschrittlicher mit „erzieherischem Wert“ hervorgehoben wurde, bemängelten auf der anderen Seite Gegenstimmen gerade die Abwesenheit des Wortes: Die *Deutsche allgemeine Zeitung* schrieb, es fehlten Inhalte, mit denen sich eines Kindes Geist beschäftigen könne,¹⁸ die *B.Z. am Mittag*, eine Pantomime könne

14 [E. N.,] „Kindertheater ‚Märchentruhe‘“, in: [o. T., in:] *Berliner Börsen-Zeitung* (wie Anm. 2).

15 [J. M.,] „Die ‚Märchentruhe‘ im Westen“, in: *Berliner Volkszeitung*, 19.11.1922, Morgenausgabe, S. 2. Diese Einschätzung bleibt in der Kritik unbegründet.

16 [A. P.,] „Die Märchenpantomime ‚Zaubernacht‘“ (wie Anm. 5).

17 [R. W.,] [o. T., in:] *Berliner Börsen-Courier* (wie Anm. 2).

18 [uss.,] „Märchentruhe“ (wie Anm. 8).

„kein Kind erfassen“, denn schließlich „braucht das Kind das verdeutlichende Wort“. „Ein paar Möbelstücke lebendig werden zu lassen“ genüge nicht, denn „vor Kindern muß geredet, geredet werden!“¹⁹

Ein weiterer Punkt, an dem die Meinungen auseinandergingen, war die Musik Weills.²⁰ Während sie auf der einen Seite als sehr passend, „feingetönt“²¹ oder „hübsch“²² empfunden wurde, auch aufgrund „ihrer frischen Farbigkeit, [...] ihrer Belebtheit und [...] ihrer illustrierenden Kraft“, wodurch sie „jeder wechselnden Stimmung gerecht“ werde, diese fördere und vertiefe,²³ empfand man auf der anderen Seite die Musik als unpassend für Kinderohren: Die „untermalenden Orchesterklänge [...] mit ihren unmelodischen Dominanten und Paraphrasen sind aber sicherlich als zu gesucht von den kleinen Ohren verweigert worden.“ Während der Rezensent der *Germania* seine Beurteilung der *Zaubernacht* mit der Überzeugung beschloss, „bei den Ideen von der künstlerischen Erziehung des Kindes muß man auch die Kirche im Dorf lassen“²⁴, sah die *Vossische Zeitung* Weills Musik zwar auch kritisch – sie sei „ein bißchen gar modern und problematisch“ –, doch die Schlussfolgerung daraus differiert erheblich von der Kritik seines Kollegen: Der Autor reflektierte, dass die Meinung eines Erwachsenen ja nicht mit der eines Kindes übereinstimmen müsse und verwies sogar implizit auf das, was man musikpädagogisch heute mit dem Begriff „Offenohrigkeit“²⁵ unterlegen würde: „[...] was

19 [-tزش.,] [o. T., in:] *B.Z. am Mittag*, 21.11.1922, eine ähnliche Meinung vertritt auch Ofrosimov in *Rul* (siehe Anm. 9).

20 Vgl. Juchem, „Introduction“ (wie Anm. 1), hier S. 15. Der Musik Weills wurde insgesamt weniger Aufmerksamkeit zuteil als der Idee Bortichs, den mitwirkenden Ballettschülerinnen und -schülern oder auch der Inszenierung, was allerdings auch daran gelegen haben mag, dass die meisten Kritiker eher aus Theaterkreisen denn aus dem Bereich der Musikkritik stammten.

21 [uss.,] „Märchentruhe“ (wie Anm. 8).

22 [A. P.,] „Die Märchenpantomime ‚Zaubernacht‘“ (wie Anm. 5).

23 [R. W.,] [o. T., in:] *Berliner Börsen-Courier* (wie Anm. 2). Auch das Arrangement für kleines Orchester wird hier als „sauber und wohlabgewogen in den Wirkungen“ beurteilt.

24 [n.,] [o. T., in:] *Germania* (wie Anm. 10).

25 „Das Phänomen Offenohrigkeit bezeichnet eine tolerante Einstellung junger Kinder gegenüber für sie unkonventioneller Musik“ (Marco Lehmann und Reinhard Kopiez: „Der

wissen wir von den Ohren unserer Kinder [...].“²⁶

Mit dieser Einsicht hebt er sich deutlich von den meisten anderen Kritikern ab, die das Werk zumeist rein aus Erwachsenensicht beurteilten. Letzteres mag sicher auch an der damaligen musikalischen Prägung gelegen haben: Im Laufe des 19. Jahrhunderts setzte, nachdem Kinder Anfang des Jahrhunderts bei öffentlichen Konzertveranstaltungen noch nicht gern gesehen oder gar zugelassen waren,²⁷ eine „nahezu unüberschaubare Produktion“ von Kinderoperen und -operetten, Märchen, Zauberspielen und musikalischen Possen ein. Diese waren oft aufwändig ausgestattet und zum einen immer noch „am romantisch-märchensüchtigen Erwachsenentheater orientiert“. Zum anderen wurden sie zwar meist von professionellen Künstlern für ein Kinderpublikum aufgeführt, aber sofern Kinder in die Aufführung eingebunden waren, dienten sie „nicht selten als Schau- und Vergnügungsobjekte für Erwachsene.“²⁸ Insbesondere diese Tradition mag dazu geführt haben, dass einige Kritiker explizit hervorhoben, dass auch die Erwachsenen an der Aufführung Gefallen gefunden hatten, denn mit dem Programmtitel, dem märchenhaften Sujet sowie den mitwirkenden Ballettkindern scheint sich *Zaubernacht* genau in diese Tradition einzufügen.

Musikgeschmack im Grundschulalter – Neue Daten zur Hypothese der Offenohrigkeit“, in: *Musikpsychologie* 21 (2011), S. 30–55, hier S. 30).

- 26 [ps.] „Eine Märchentruhe“ (wie Anm. 3). Obwohl der Großteil der Kritiker die Modernität des Bühnenbilds akzeptierte oder sogar lobte, war doch für einige Weills Musik zu modern (vgl. Juchem, „Introduction“ (wie Anm. 1), S. 15).
- 27 Vgl. Katharina Schilling-Sandvoß, „Konzertpädagogik aus historischer Perspektive – Ein Rückblick in Hunderterschritten“, in: Alexander Cvetko und Constanze Rora (Hg.), *Konzertpädagogik* (= Musikpädagogik im Diskurs 1), Aachen 2015, S. 24–34, hier S. 30; Noch 1789 hieß es in einer Londoner Konzertankündigung explizit „Children cannot be admitted“ (zit. n. Walter Salmen: *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*, München 1988, S. 187).
- 28 Brigitte Regler-Bellinger, Art. „Kinder- und Jugendmusiktheater, Vom Schuldrama zur Schul- und Jugendoper, Märchen- und Zauberspiele sowie patriotische Kinder- und Jugendfestspiele“, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, Kassel u. a. 2016 ff., veröffentlicht Juni 2015, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/395824>, Abruf am 11.8.2021.

„Tingel-Tangeleien“ haben sich überlebt – Ansprüche an Konzerte für Kinder um 1900

In Konzerten für Kinder Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts bemühte man sich zunehmend, „die Kinderherzen und -gemüter für gute Musik zu erschließen“ und sie „dadurch abzuwenden von ordinären Musikgenüssen und Tingel-Tangeleien.“²⁹

Zu diesem Zweck entstanden vermehrt musikpädagogische Forderungen, man müsse solche Veranstaltungen kindgerecht planen, beispielsweise in der Auswahl der Werke, der Art der Programmgestaltung, etwaiger Moderation oder der Konzertdauer.³⁰ Diese verstärkte Orientierung an der Zielgruppe ist sicher auch auf die etwa um 1900 einsetzenden Bestrebungen der Reformpädagogik zurückzuführen, die „Das Jahrhundert des Kindes“ einläutete, in Fortsetzung der Ideale Jean-Jacques Rousseaus. Umfassende Persönlichkeitsbildung, ganzheitliche Erziehung, der Zusammenhang von Leben und Lernen, die verstärkte Hinwendung zu Kindheit und Jugend als eigenständigen Lebens- und Lernphasen sowie Selbsttätigkeit und Selbstständigkeit standen im Vordergrund.³¹ Letztere fanden jedoch Anfang des 20. Jahrhunderts in der Musikpädagogik, anders als in der Kunsterziehungsbewegung, noch keine Berücksichtigung. Hier wurde zunächst die Berührung mit Musikwerken angestrebt. Selbsttätiges

29 Heinrich Barth, „Die Jugend im Konzert und in der Oper“, in: *Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des dritten Kunsterziehungstages in Hamburg am 13., 14. und 15. Oktober 1905. Musik und Gymnastik*, Leipzig 1906, S. 95–106, hier S. 102. Mit dieser Zielsetzung behielt man zunächst bereits im 19. Jahrhundert gesteckte Ziele musikpädagogischer Erziehung bei. Zu diesem Zweck richtete Barth beispielsweise die Volksschülerkonzerte in Hamburg zwischen 1898 und 1921 ein (vgl. Schilling-Sandvoß, „Konzertpädagogik aus historischer Perspektive“ (wie Anm. 26), S. 26, 29).

30 Vgl. ebd., S. 25 f. sowie Stefan Hörmann, *Musikalische Werkbetrachtung im Schulunterricht des frühen 20. Jahrhunderts* (= Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik 1), Frankfurt/Main u. a. 1995, S. 31; heute würde man statt von „kindgerechter“ eher von „altersangemessener“ Planung sprechen.

31 Vgl. Constanze Wimmer, „Historische Aspekte – gegenwärtige Situation. Konzerte für Kinder haben eine Geschichte“, in: Barbara Stiller, Constanze Wimmer und Ernst Klaus Schneider (Hg.), *Spielräume Musikvermittlung. Konzerte für Kinder entwickeln, gestalten, erleben*, Regensburg 2002, S. 23–33, hier S. 23.

Musizieren, also neu ausgerichtetes Instrumentalspiel und Improvisation, sowie Komponieren gewannen erst mit den Reformen Leo Kestenbergs ab 1920 an Gewicht. Uneins war man sich jedoch darüber, wo und mit welchen Kunstwerken Kinder in Berührung zu bringen seien. Während die einen das Konzerthaus als Aufführungsort unbedingt befürworteten, da die Schule als Lernraum für Musik lebensfremd sei, meinten andere, Kinder würden von einer solch ungewohnten Umgebung, von dem Prunk des Konzerthauses mit seinen roten Teppichen, abgelenkt und könnten die Musik hier nicht angemessen rezipieren – man müsse Kindern das Kunstwerk vielmehr in einer gewohnten Umgebung präsentieren.³² In Bezug darauf, welche Werke Kindern nahegebracht werden sollten, war man sich zumindest mit Blick auf die Textgebundenheit weitgehend einig: Vornehmlich betrachtet wurde Anfang des 20. Jahrhunderts noch textgebundene Musik – auch aus der Tradition heraus, dass Musikunterricht bis dato als Gesangsunterricht verstanden wurde. Dies änderte sich erst mit zunehmender Moderation von Instrumentalmusik in Kinderkonzerten; gab es keinen unterliegenden Text oder zumindest illustrierenden Titel, wurde von Beginn der Kunsterziehungsbewegung an bis etwa Mitte der 1920er Jahre zu Instrumentalmusik lehrerseitig häufig erzählt. Zweifel an der grundsätzlichen Eignung von Instrumentalmusik blieben jedoch noch einige Zeit bestehen.³³ Ebendies findet sich auch in den Kritiken zur *Zaubernacht* bestätigt, die darauf drängen, dass eine Pantomime Kindern nicht zugänglich sein könne.

Die Komplexität der zu spielenden Musik betreffend gab es ebenso Meinungsverschiedenheiten im pädagogischen Diskurs: Während man einerseits forderte, Kinder sollten mit Werken großer Meister vertraut gemacht werden und damit Musik in ihrer ganzen Komplexität erleben, gab es genau daran andererseits starke Kritik, da große Kunstwerke für Kinder, zum Beispiel aufgrund der harmonischen Fülle, unverständlich

32 Vgl. Schilling-Sandvoß, „Konzertpädagogik aus historischer Perspektive“ (wie Anm. 27), S. 28, 31.

33 Vgl. Hörmann, *Musikalische Werkbetrachtung* (wie Anm. 30), S. 62 f.; Alexander C. Cvetko, „Geschichten erzählen als Methode in Schulkonzerten im frühen 20. Jahrhundert“, in: ders. und Constanze Rora (Hg.), *Konzertpädagogik* (= Musikpädagogik im Diskurs 1), Aachen 2015, S. 48–60, hier S. 50, 53 ff.

seien. Besser sei es, man wähle einfachere Melodien – auch wenn diese Erwachsene langweilten, müsste dies nicht auch auf Kinder zutreffen.³⁴ Letztgenannte Position wurde zwar von Pädagogen stärker im 19. als im 20. Jahrhundert vertreten,³⁵ wie jedoch zitierte Ausschnitte aus den Kritiken zu *Zaubernacht* zeigen, hielt sich diese Auffassung landläufig auch weiterhin. Und selbst einzelne renommierte Pädagogen wie Hugo Löbmann waren noch um die Zeit der Entstehung von *Zaubernacht* der Ansicht, „Tonkunst zu verstehen, bleibt das Vorrecht der letzten und höchsten Bildung. Eine Tonkunst für Kinder gibt es nicht [...]. Frühes Konzertlaufen der Kinder führt zur Herabwürdigung der Tonkunst und zu Abgelebtheit.“³⁶

Auf den Programmen der Kinderkonzerte dieser Zeit dominierten Werke der Klassik und Romantik. Die pädagogischen Überzeugungen zur Präsentation zeitgenössischer Musik gingen weit auseinander, unterlagen aber auch starkem Wandel in dieser Zeit.³⁷

So schrieb Alexis Hollaender 1907/08, sich auf die Musik Richard Wagners beziehend: „Von der so ganz anders gearteten allerneusten Musik wird hoffentlich die Schule behütet bleiben.“³⁸ 1916 forderte Fritz Jöde aber genau die Bekanntmachung der Jugend mit Wagner, etwa 1920 fordert Ernst Rabbich dann die Beschäftigung mit Werken von Reger, aber auch Richard Strauß, Pfitzner und d'Albert – zumindest in der Schule.³⁹ Ende der 1920er und Anfang der 1930er Jahre kamen dann auch Namen wie Jarnach, Hindemith, Schönberg und Stravinskij, ebenso Weill und Krenek ins Spiel. Auch wenn im musikpädagogischen Schrifttum ab 1925 eine vorwiegend konstruktiv geführte Debatte darüber geführt wurde, inwiefern Kinder und Jugendliche mit neuerer Musik in Kontakt gebracht

34 Vgl. Schilling-Sandvoß, „Konzertpädagogik aus historischer Perspektive“ (wie Anm. 27), S. 29. Einfache Melodien, die Erwachsene langweilten, müssten im Gegenzug nicht langweilig auf Kinder wirken.

35 Vgl. Cvetko, „Geschichten erzählen“ (wie Anm. 33), S. 49, 57.

36 Hugo Löbmann, *Volkslied und musikalische Volkserziehung. Ein Um- und Ausblick*, Leipzig 1916, S. 78.

37 Vgl. Hörmann, *Musikalische Werkbetrachtung* (wie Anm. 30), S. 47, 51, 56.

38 Alexis Hollaender: „Die Harmonielehre im Gesangunterricht höherer Schulen“, in: *Monatsschrift für Schulgesang* 2 (1907/08), S. 31–35, 62–68, hier S. 32.

39 Vgl. Hörmann, *Musikalische Werkbetrachtung* (wie Anm. 30), S. 56.

werden sollten, blieben die Widerstände gegen eine Berücksichtigung neuer Musik nach wie vor groß.⁴⁰ Ebendies spiegelt sich auch in den Kritiken zur *Zaubernacht*, deren Klänge als teilweise passend und hübsch, teilweise als zu gewagt bewertet wurden.⁴¹

Unter Komponisten bestand, genau wie in pädagogischen Kreisen und der Konzertkritik, ebenso Uneinigkeit darüber, welche Musik für Kinder geeignet sei und wie man als Komponist auf die neuen Anforderungen der musikpädagogischen Entwicklungen zu reagieren habe – insbesondere ab den 1920er Jahren, nachdem Kestenbergs in seiner Schrift *Musikerziehung und Musikpflege* gefordert hatte, dass eine wichtige Aufgabe des schulischen Musikunterrichts darin bestünde, „eine neue Hörerschaft zu formen, die an der künstlerischen Entwicklung der Gegenwart teilhaben könne“.⁴² Während beispielsweise Hindemith postulierte, ein Kompositionsstil, der sich nicht zu „einfachsten Ausdrucksformen reduzieren“ lasse, habe „in einer demokratischen Welt keine Daseinsberechtigung“,⁴³ sah Krenek zwar in Kestenbergs Forderungen sinnvolle Bestrebungen, doch sah er sie gefährdet, wenn man nicht das Verstehen autonomer Musik favorisiere, sondern die pädagogische Eigenbewegung. Damit stellte er klar das Primat des Musikschaffens in den Vordergrund.⁴⁴ In den Folge-

40 Vgl. ebd., S. 57, 61. Die Debatte umfasste vornehmlich die Thematisierung von neuerer Musik in Schulen und bezog sich weniger auf neuere Musik in Konzerten außerhalb der Schule.

41 Sollten Rezensenten unter dem Titel „Märchentruhe“ ein (spät-)romantisches musikalisches Märchen erwartet haben, das sich in einer reinen (möglicherweise auch erweiterten) Dur-Moll-Harmonik erschöpft, so lässt sich erklären, wie Bewertungen wie „gar modern und problematisch“ in der Musikkritik zustande kamen. Dass diese Erwartungshaltung durchaus gegeben gewesen sein mag, liegt insbesondere nicht fern, da man sich – in pädagogischen Kreisen – ja gerade noch Anfang der 1920er Jahre darüber stritt, ob nicht vielleicht sogar Wagner oder Reger zu „modern“ für Kinder seien und man sie – wenn überhaupt – besser mit klassischem und romantischem Klangmaterial in Verbindung bringen solle.

42 Leo Kestenbergs, *Musikerziehung und Musikpflege*, Leipzig 1921, S. 44.

43 Paul Hindemith, „Sterbende Gewässer“, in: *Reden und Gedenkworte / Orden Pour le Mérite für Wissenschaft und Künste* (6) 1963/64, S. 72.

44 Vgl. Matthias Henke, „Von der Wesentlichkeit des Unerreichbaren“ – Ernst Krenek und die

jahren entspann sich insbesondere daran ein weiterer Streit, inwieweit das aktive Laienmusizieren bzw. Musizieren in der Schule einen Platz in der Kunst habe. Vor allem die Jugendmusikbewegung, die die fortwährende Bedeutung vokaler Gebrauchsmusik betonte und eine Einheit von Musik und Leben entgegen „lebensferner Ästhetik“ forderte,⁴⁵ geriet in die Kritik mit der Begründung, das „volle Verstehen eines artikulierten musikalischen Gebildes sei unvergleichlich viel aktiver als das primitive Basteln, das individuell einen von der Gattung seit Jahrtausenden überwundenen Zustand reproduziert.“⁴⁶ Trotz dieser Diskrepanzen gab es zahlreiche Komponisten, die sich dem Schreiben von Musik für Kinder zu widmen begannen, wie beispielsweise neben Hindemith und Krenek auch Stravinskij, Alfredo Casella und Ernst Toch sowie eben auch Weill mit *Zaubernacht*.

Die Tatsache, dass man sich in den 1920er Jahren ausgiebig mit der Frage beschäftigte, ob es eine pädagogische Musik gebe und, wenn ja, wie diese beschaffen sein müsste, zeigt sich nicht zuletzt auch darin, dass ein Teil der Kritiker die Musik zu *Zaubernacht* völlig ungeachtet der Adressatengruppe beurteilte – und damit demonstrierte, dass es eben keine Musik eigens für Kinder gebe, sondern Musik immer nur aus der Sicht von Erwachsenen adäquat beurteilt werden könne: Die *Deutsche Tageszeitung* urteilte beispielsweise, Weill habe die Musik zu einer Pantomime geschrieben, „die hier als künstlerisch wertvoller Versuch angemerkt

Musikpädagogik“, in: Matthias Schmidt (Hrsg.), *Kunst lernen. Zur Vermittlung musikpädagogischer Meisterkompositionen des 20. Jahrhunderts*, Regensburg 2008, S. 96–108, hier S. 100, 104; vgl. ebenso Frauke Heß, „...daß das Spielen auf das Hören vorbereite, dürfte irrig sein...“ Ernst Kreneks frühe Kritik an der ‚musikpädagogischen Musik‘“, in: ebd., S. 109–124, hier S. 122.

45 Heinz Antholz, Art. „Jugendmusikbewegung, Historisches Phänomen, Bezeichnungen“ und „Jugendmusikbewegung, Musikbegriff, ›Organik‹“, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, Kassel u. a. 2016 ff., online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/371480> und <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47885>, Abruf am 11.8.2021.

46 Theodor W. Adorno [alias H. Rottweiler], „Musikpädagogische Musik. Brief an Ernst Krenek“, in: 23. *Eine Wiener Musikzeitschrift*, 10.11.1936, S. 215–223, hier S. 222, zit. n. Henke, „Von der Wesentlichkeit des Unerreichbaren“ (wie Anm. 44), S. 104.

werden soll. Sie zeigt geistige Beweglichkeit und erfinderischen Sinn für bunte Märchengroteske.⁴⁷

Wie die Einordnung des Werks als „Groteske“ suggeriert, wurde hier selbst die Gattung aus Erwachsenenperspektive beurteilt. Die *Berliner Börsen-Zeitung* befand die Musik als „sehr gefällige, klar illustrierende“⁴⁸, die *Berliner Zeitung am Mittag* lobte Weill für den Umstand, dass er mit seinen kaum 23 Jahren bereits „eine lebenssprühende, rhythmisch vibrierende Pantomimen-Musik“⁴⁹ habe hören lassen. Wie Weill selbst seine Musik in Bezug auf die hier dargelegte Debatte zu pädagogischer Musik einordnete, soll nun im Folgenden näher beleuchtet werden.

„Die Musik soll einfach sein, aber nicht gewollt primitiv“⁵⁰ – Weills musikpädagogische Intentionen

Seine Position im Hinblick auf die pädagogische Wirkung oder Intention von *Zaubernacht* äußerte Weill selbst nicht explizit; auch Überlegungen, aus denen implizit musikerzieherische Werte hervorgehen, existierten Anfang der 1920er Jahre noch nicht. Rückblickend erkannte Weill jedoch selbst, dass er mit *Zaubernacht* im Jahr 1922 einen Ausgangspunkt für sein weiteres Bühnenwerk geschaffen hatte – und dies sowohl in künstlerischer als auch pädagogischer Hinsicht. Nach einigen „kindlichen“ Kompositionen „ohne Stilwillen“ für das Schulorchester, in dem er auch selbst mitspielte, sei *Zaubernacht* seine erste Komposition im „einfachen Stil“ gewesen, so Weill 1930. Zwar folgten auf die Kinderpantomime ein paar nach harmonischen und melodischen Ausdrucksmitteln ringende „artis-

47 Hermann Springer, [o. T.,] in: *Deutsche Tageszeitung*, 23.11.1922, Abendausgabe, zit. n. Juchem, „Introduction“ (wie Anm. 1), S. 21.

48 [E. N.,] „Kindertheater ‚Märchentruhe‘“, in: *Berliner Börsen-Zeitung* (wie Anm. 2).

49 [-tزش], [o. T., in:] *B. Z. am Mittag*, 20.3.1923, zit. n. Juchem, „Introduction“ (wie Anm. 1), S. 23.

50 Kurt Weill, „Aktuelles Zwiegespräch über die Schulooper zwischen Kurt Weill und Dr. Hans Fischer“, in: Stephen Hinton und Jürgen Schebera (Hg.), *Kurt Weill. Musik und Theater. Gesammelte Schriften*, Berlin 1990, S. 305–310, hier S. 305. Diese Aussage tätigte Weill zwar nicht selbst, er stimmt jedoch der Aussage seines Interviewpartners zu.

tische Versuche“⁵¹ dann sei der „einfache Stil“ jedoch in seiner Oper *Mahagonny* (1927) wieder „zum Ausbruch“ gekommen. In der *Dreigroschenoper* habe er dann seine „vollgültige Prägung“ gefunden. Mit Blick auf den *Lindberghflug* hätten Bertolt Brecht und er 1928 vor dem Hintergrund des einfachen Stils dann „das erste Mal direkt an Schulen“ gedacht.⁵²

Anhand dieser Kurzbeschreibung zur Genese des „einfachen Stils“ zeigt sich, dass dieser zunächst nicht einem pädagogischen Gedanken entsprang: In *Mahagonny* muss Weill dieser lediglich als passendes künstlerisches Mittel erschienen sein, um Brechts zeit- und gesellschaftskritisches Libretto musikalisch umzusetzen. Und auch in der *Dreigroschenoper* unterstand der „einfache Stil“ noch künstlerischen Maßgaben. Allerdings flocht sich hier auch eine erste pädagogische Komponente in den kompositorischen Prozess ein, zumindest die Gesangsnummern so gestalten zu müssen, dass sie von singenden Schauspielerinnen und Schauspielern dargeboten werden konnten. Mit der Arbeit am *Lindberghflug* schälte sich dann heraus, welch großes Potential der „einfache Stil“ auch in pädagogischer bzw. musikerzieherischer Hinsicht besaß, sofern für das Publikum Möglichkeiten geschaffen wurden, sich an der Aufführung zu beteiligen – ganz ungeachtet dessen, ob es sich um ein vor den Radiogeräten sitzendes und die Partie des Lindbergh mitsingendes Publikum oder um mitsingende Schulklassen handelte.⁵³ Weills rückblickende Anerkennung, dass *Zaubernacht* die erste Komposition im Sinne des „einfachen Stils“ darstellte, zu einem Zeitpunkt, als dieser bereits eng mit pädagogischen Absichten verwoben war, legt umso mehr nahe, dass auch in *Zaubernacht* bereits implizit musikpädagogische Grundgedanken zur kompositorischen Konzeption im „einfachen Stil“ führten.

51 Dazu mag auch, gerade mit Blick auf die Beteiligung von Kindern in seinen Werken, Weills letzte Komposition während seiner Zeit als Schüler Busonis gehören: seine Kantate *Recordare* (1923) für vierstimmigen gemischten Chor und zweistimmigen Knabenchor nach Texten aus dem Alten Testament, die als sehr komplex gilt.

52 Weill, „Aktuelles Zwiesgespräch über die Schulooper“ (wie Anm. 50), S. 307.

53 Vgl. Klaus-Dieter Krabiel: „Der Lindberghflug/Der Flug der Lindberghs/Der Ozeanflug“, in: Jan Knopf (Hg.), *Brecht-Handbuch*, Bd. 1 „Stücke“, Stuttgart 2001, S. 216–226, hier S. 220 ff.

Für die Genese „einfachen Stils“ wiederum ist es bezeichnend, dass Weill selbst als deren Ausgangspunkt *Zaubernacht* sah, also eine Komposition für Kinder. Zwar lässt sich die Einfachheit des Stils kompositorisch nicht in erster Linie durch eine pädagogische Funktionalität erklären, jedoch sind Stil und pädagogische Intention, wie sich gezeigt hat, als eng verflochten zu betrachten. Deutlich wird dies auch noch einmal in einem späteren Interview Weills, in dem er auf die Frage nach der Aufnahmefähigkeit von Kindern in musikpsychologischer Hinsicht bei Werken neuer Musik antwortete:

Wenn ich für Schüler schreibe, so unterziehe ich mich vor allem einer verstärkten Selbstkontrolle. Das heißt: ich muß den äußersten Grad von Einfachheit erreichen, wenn ich für Schüler schreiben und ihnen verständlich sein will. Aber bei aller Einfachheit muß ich doch mein Bestes und Höchstes geben. Im Theater kann ich zwar auch einen einfachen Stil schreiben, aber ich kann immer noch mit einer Unterstützung kunstvoller und komplizierterer Mittel rechnen. Ich kann im Theater immer noch bis zu einem gewissen Grade „kunstvolle“ Einfachheit darstellen, aber bei Kindern muß ich ganz streng in meiner Einfachheit bleiben.⁵⁴

Es schält sich hier also heraus, dass Einfachheit aus künstlerischer Sicht zwar erstrebenswert für Weill schien, sicher auch durch den Einfluss seines Lehrers Busoni bedingt, dass er sie aber für pädagogische Zwecke als zwingende Voraussetzung betrachtete. Nichtsdestotrotz ist Einfachheit auch in der *Zaubernacht* eben nicht mit primitiver, „kindlicher Kindermusik“ zu verwechseln, die von Erwachsenen für Kinder geschrieben ist, als Musik, „die zum Kinde herabsteigt“ etwa so, „wie der Große sich das Lied der Kleinen vorstellt“.⁵⁵ Weill befürwortete also dezidiert eine größtmögliche Reduktion von Komplexität in Musik für Kinder, gleichzeitig

54 Weill, „Aktuelles Zwiegespräch über die Schuloper“ (wie Anm. 50), S. 305. Auch an späterer Stelle im Interview äußerte sich Weill ähnlich, mit konkretem Bezug auf den *Jasager*: „Gewiß, ich verzichte auch in der neuen Schuloper nicht auf die rhythmischen Wirkungen; aber [...] diese Rhythmen sind umgeformt, sind ‚verdaut‘“ (ebd., S. 308).

55 Ebd., S. 305 f. Diese Aussage im Interview tätigte Weill zwar nicht selbst, er stimmte den Worten seines Interviewpartners aber zu.

lehnte er aber die Annahme ab, sie könnten Gefallen an „gewollt primitiver“ Musik finden (bei dieser Äußerung ließe sich durchaus an mitunter sehr einfach gehaltene Lieder der Wandervogelbewegung denken): Auch wenn Weills Werke mit einer konkreten Zielsetzung als „Gebrauchsmusik“⁵⁶ entstanden, sollten ebenso spätere Lehrstücke, die wie der *Jasager* diesem „einfachen Stil“ folgten, „ein vollwertiges Kunstwerk werden, kein Nebenwerk.“⁵⁷

Ein weiteres Indiz dafür, dass *Zaubernacht* zwar vom Ausgangspunkt her ein pädagogisch gedachtes Werk war, jedoch mit hohem künstlerischem Anspruch komponiert wurde, ist die Tatsache, dass Weill dieses nur wenig später zu einer Konzertsfassung umarbeitete. Als Untertitel für sein *Quodlibet* (1923)⁵⁸ wählte Weill *Eine Unterhaltungsmusik. Vier Stücke aus einem Kindertheater für großes Orchester*. Hieran wird deutlich, dass Weill keinerlei Ambitionen hegte, den Ursprung als pädagogisches Werk zu verschleiern. Vielmehr zeigt sich erneut, dass er die Musik für beide Adressatengruppen als gleichberechtigt und gleichwertig empfunden haben muss.⁵⁹

56 Im Kontext seiner Schulooper *Der Jasager* äußerte sich Weill z. B., dass diese eben für den „Gebrauch“ an Schulen bestimmt und damit nicht mehr Selbstzweck sei, „sondern in den Dienst jener Institutionen gestellt wird, die Musik brauchen und für die gerade eine neue Musikproduktion einen Wert darstellt.“ Daher scheint das Wort „Gebrauchsmusik“ an dieser Stelle durchaus angemessen (vgl. Kurt Weill, „Über meine Schulooper ‚Der Jasager‘“, in: Stephen Hinton und Jürgen Schebera (Hg.), *Kurt Weill. Musik und Theater. Gesammelte Schriften*, Berlin 1990, S. 91 f., hier S. 91).

57 Weill, „Aktuelles Zwiegespräch über die Schulooper“ (wie Anm. 50), S. 307.

58 Siehe auch Gunther Diehl, *Der junge Kurt Weill und seine Oper ‚Der Protagonist‘. Exemplarische Untersuchungen zur Deutung des frühen kompositorischen Werkes*, Bd. 1: Textteil, Kassel u. a. 1994, S. 107, 109. Für einen Vergleich der Einleitungen von *Quodlibet* und *Zaubernacht* siehe ebd., S. 108 f.

59 Zudem ist in dieser Argumentation zu berücksichtigen, dass Weill bezüglich des Kompositionsprozesses zum *Protagonisten* auf die *Zaubernacht* verwies. Hier habe er gelernt, „daß die Bühne ihre eigene musikalische Form hat, deren Gesetzmäßigkeit organisch aus dem Ablauf der Handlung erwächst, und daß Bedeutsames szenisch nur mit den einfachsten, unauffälligsten Mitteln gesagt werden kann“ (Kurt Weill, „Bekanntnis zur Oper [II]“, in: Stephen Hinton und Jürgen Schebera (Hg.), *Kurt Weill. Musik und Theater. Gesammelte Schriften*, Berlin 1990, S. 32–34, hier S. 33).

Des Weiteren war es Weill in seinen Werken neben der Musik auch „ernst um [den] Stoff“ – trotz aller ironischer Momente, die bisweilen als Ulk oder Parodie aufgefasst worden seien. Kinder hätten hierfür das rechte Verständnis, denn sie glaubten an „den Ernst im Spiel“.⁶⁰ Diese Formulierung mag auch darauf hindeuten, dass Weill selbst einen inhaltlich spielerisch-märchenhaften Ansatz, wie ihn *Zaubernacht* verfolgt, der als zu wenig ernsthaft für künstlerisches Schaffen angesehen worden sein könnte, möglicherweise als unproblematisch empfand, da Kinder aus seiner Sicht eben auch solche Szenarien ernst zu nehmen vermögen. Dies beweisen nicht zuletzt auch die Kritiken zu *Zaubernacht*: Es wird durchweg „lebhafter Beifall“ der kleinen Hände beschrieben,⁶¹ vor allem aber wird mehrfach angemerkt, dass die Kinder die Handlung während der Vorstellung kommentierten und so regen Anteil am Geschehen nahmen, zum Beispiel durch „lautes Hineinlachen in die Szene, Ausrufe des Erstaunens oder andere [...] Äußerungen kindlicher Unbeherrschtheit.“⁶²

Mehr als „ein neuer Weg für das Kindertheater“⁶³? – Zaubernacht im Kontext der „Jungen Klassizität“

„Vielleicht [ist der Weg, der in *Zaubernacht* beschritten wird,] ein neuer Weg für das Kindertheater“ – so spekulierte der *Berliner Börsen-Courier* nach der Uraufführung. In der russischen Zeitung *Rul* hieß es ähnlich „The experiment [of a new Children’s Theatre] is a good one“⁶⁴, auch wenn das Format einer Kinderpantomime – wie bereits weiter vorne erläutert – von der Presse zwiegespalten aufgenommen wurde. Für das Format verantwortlich war natürlich nicht alleine Kurt Weill – in erster Linie war es Wladimir Boritsch, der das Kindertheater als Ballettpantomime mit Mu-

60 Weill, „Aktuelles Zwiegespräch über die Scholoper“ (wie Anm. 50), S. 308.

61 [E. N.,] „Kindertheater ‚Märchentruhe‘“ (wie Anm. 2); vgl. auch: „there was no end to the jubilation“ (Ofrosimov, [o. T.] in: *Rul*, (wie Anm. 9)) oder: „die kleinen Zuschauer dankten stürmisch“ ([ps.,] „Eine Märchentruhe“ (wie Anm. 3)).

62 [E. N.,] „Kindertheater ‚Märchentruhe‘“ (wie Anm. 2), vgl. auch [A. P.,] „Die Märchenpantomime ‚Zaubernacht‘“ (wie Anm. 5).

63 [R. W.,] [o. T., in:] *Berliner Börsen-Courier* (wie Anm. 2).

64 Ofrosimov, [o. T.,] in: *Rul*, (wie Anm. 9), zit. n. Juchem, „Introduction“ (wie Anm. 1), S. 16.

sik in Auftrag gegeben hatte.⁶⁵ Boritsch hatte bereits erfolgreich in Sankt Petersburg ein Kindertheater aufgebaut und beabsichtigte dies nun auch für Berlin. Erwähnt wurde dies auch in einer russischen Rezension. Hier hieß es, vielleicht sogar mit etwas verwundertem Unterton: „In Western Europe, the idea of establishing such a [children’s] theater has never been realized; in fact, it has never come up.“⁶⁶ Weill hatte also insofern, als er den Kompositionsauftrag annahm, kaum eine Wahl, als das in Berlin neuartig wirkende Format der Pantomime für Kinder zu bedienen.⁶⁷

Da Weill in dieser Zeit über nur geringe Einnahmen verfügte,⁶⁸ mag er durchaus auch aus finanziellen Gründen zugesagt haben. Als Schüler im zweiten Jahr der Meisterklasse Busonis muss die Aussicht auf die Möglichkeit, Musik für eine Pantomime zu komponieren, jedoch auch inhaltlich eine reizvolle gewesen sein. Denn Busoni war für seine Überzeugung bekannt, dass Pantomime in der Oper einem Komponisten die Möglichkeiten bieten könne, in sich geschlossene Nummern in verschiedenen Tanzstilen umzusetzen, ohne von Worten belastet zu werden.⁶⁹ Genau dies setzte Weill in seiner *Zaubernacht* auch mit einigen Solo-Tänzen in Form

65 Zu Überlegungen, wie Weill und Boritsch in Kontakt gekommen sein mögen, siehe Juchem, „Introduction“ (wie Anm. 1), S. 13.

66 Vgl. Ofrosimov, [o. T.], in: *Rul*, (wie Anm. 9), zit. n. Juchem, „Introduction“ (wie Anm. 1), S. 16.

67 Für das deutsche Kindertheater war die Kombination aus der Musik Weills und der Idee Boritschs in *Zaubernacht* tatsächlich recht sicher ein „neuer Weg“, da es bis dahin kaum nennenswerte Entwicklungen gab: Das Kinder- und Jugendtheater entwickelte sich, so wie es uns heute bekannt ist, erst im Kontext der pädagogischen Bewegungen der 1970er Jahre. In der DDR hatte es bereits in den 1940er Jahren institutionelle Dimension gewonnen, eben genau im Anschluss an die seit den 1920er Jahren systematisch ausgebaute sowjetische Kindertheatertradition (vgl. Franziska Schößler, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart 2017, S. 243).

68 Vgl. Winrich Meiszies, „Kurt Weill – Musiktheater. Theaterarbeit in Deutschland, Frankreich und Großbritannien 1919–1935“, in: Bernd Kortländer, Winrich Meiszies und David Farneth (Hg.), *Vom Kurfürstendamm zum Broadway. Kurt Weill (1900–1950)*, Düsseldorf 1990, S. 47–59, hier S. 48.

69 Vgl. Juchem, „Introduction“ (wie Anm. 1), S. 13. Busoni selbst hatte diese Form bspw. in seiner Nummernoper *Arlecchino* (1914/17) umgesetzt und hier auch eine Pantomime integriert (vgl. Diehl, *Der junge Kurt Weill und seine Oper* (wie Anm. 58), S. 254, 269).

von schnellen und langsamen Walzern, verschiedenen Märschen, einem Cancan, einem Foxtrott und einer Gavotte um. Dabei bot die Pantomime, auch wenn sie im engeren Sinne keine musikalische Gattung darstellt, gegenüber dem klassischen Ballett, in dem regelmäßige Akzentsetzungen und periodische Metrik den Bewegungsfluss unterstützen bzw. klar gliedern sollten, den Vorteil, dass sie sich strukturell freier entfalten konnte.⁷⁰ Der musikalischen Freiheit in der Pantomime entsprechend kam es auch im Bereich des klassischen Tanztheaters Anfang des 20. Jahrhunderts unter Michel Fokine zu einem Bruch mit der konventionalisierten Ballettpantomime des 19. Jahrhunderts, da „die zunehmend konventionalisierte Gestik der Gestaltung“ den immer stärker geforderten beziehungsweise gewünschten individuellen Ausdrucksgehalten im tänzerischen Bewegungsfluss widersprachen.⁷¹ Dieser neuen Tendenz zum freieren tänzerischen Ausdruck folgten Weill und Boritsch sowie Mary Zimmermann jedoch offenbar nicht – dies wäre sonst sicherlich Gegenstand der Kritiken gewesen. Grund dafür war möglicherweise die Einbeziehung von Ballettschülerinnen und -schülern in die Aufführung, die eine klassische Ballettausbildung erhielten.

Neben dem Aufgreifen einer Gattung, die Busoni befürwortete, berücksichtige Weill in *Zaubernacht* auch einige weitere der damals intensiv unter Zeitgenossen diskutierten Forderungen Busonis nach einer „Jungen Klassizität“⁷² und weist auch damit „vielleicht einen neuen Weg für das

70 Vgl. Stephanie Schroedter, Art. „Pantomime, Bedeutungsumfang“, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, Kassel u. a. 2016 ff., veröffentlicht Juli 2015, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45836>, Abruf am 11.8.2021. Sicher auch aus diesem Grund wurde Anfang des 20. Jahrhunderts die Ballettpantomime auch für Komponisten attraktiver. Häufig sollten pantomimische Einlagen auch zur Steigerung der inneren Dramatik beitragen (vgl. ebd.).

71 Stephanie Schroedter, Art. „Die Pantomime, Die Pantomime im abendländischen Theater, Die Pantomime im Tanz ab dem späten 17. Jahrhundert, Die Pantomime im romantischen Ballett und im Ballett des 20. Jahrhunderts“, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, Kassel u. a. 2016 ff., veröffentlicht Juli 2015, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/395825>, Abruf am 11.8.2021.

72 Busoni verstand hierunter u. a. die „Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente“ sowie ihre „Hineintragung in feste und schöne Formen“. Hier sollte eine Kunst entstehen, die „alt und neu zugleich“ sei (Ferruccio Busoni, „Junge

Kindertheater“: Über das Streben nach Einfachheit, dem „Raffinement der Sparsamkeit“⁷³ hinaus, nutzte Weill ein nur kleines Ensemble und eine transparente Orchestration – die ja sogar auch in einigen Kritiken gewürdigt wurde –, band Glockenspiel sowie kontrapunktische Techniken ein und bediente das bunte Szenario von Boritsch.⁷⁴ Mit der Anknüpfung an die Märchentradition des 19. Jahrhunderts griff Weill quasi musikpädagogisch und kompositorisch „Altes“ auf. Im Sinne der „Jungen Klassizität“ füllte er den Märchenstoff aber nicht mit romantischen Musikmitteln. Stattdessen entstand, wie oben erwähnt, eine Reihe musikalischer Nummern in Form von teils alten, teils neuen Tänzen. Zudem bemühte Weill für jede der Spielzeugfiguren eigene leitmotiv-ähnliche „Themen“⁷⁵, die der Charakterisierung sowie dem Ausdruck von Stimmungen dienen.⁷⁶ Dafür passte er die Themen in harmonischer Hinsicht sowie in ihrer Instrumentierung an. Die Beweglichkeit des Balls, das Runde, Rollende wird beispielsweise durch eine Quintole klanglich umgesetzt, das Springen durch Sechzehntelrepetitionen. Die zackigen Bewegungen des Hampelmanns zeigen sich in einem schnellen, punktierten Motiv. Am Thema der Puppe lässt sich darüber hinaus erkennen, wie Weill Stimmungen

Klassizität (An Paul Bekker)“, in: *Wesen und Einheit der Musik*. Neuausgabe der Schriften und Aufzeichnungen Busonis rev. und ergänzt von Joachim Hermann, Berlin 1956, S. 34–38, hier S. 35 f.). Zum Begriff der „Jungen Klassizität“ siehe Tamara Levitz, „Junge Klassizität‘ zwischen Fortschritt und Reaktion. Ferruccio Busoni, Philipp Jarnach und die deutsche Weill-Rezeption“, in: Nils Grosch, Joachim Lucchesi und Jürgen Schebera (Hg.), *Kurt Weill-Studien*, Stuttgart 1996, S. 9–37, hier S. 11 ff. Durch die Forderungen dieses Ideals konnte eine „heitere“ Musik entstehen, „die einfach und durchsichtig, unmittelbar verständlich“ war „und auch tonale Strukturen einschloss“ (ebd., S. 12).

73 Ferruccio Busoni, „Einfachheit der künftigen Musik“, in: *Wesen und Einheit der Musik*, Neuausgabe der Schriften und Aufzeichnungen Busonis rev. und ergänzt von Joachim Hermann, Berlin 1956, S. 39.

74 Vgl. Tamara Levitz, *Teaching New Classicality. Ferruccio Busoni's Master Class in Composition* (= Europäische Hochschulschriften 152), Frankfurt/Main u. a. 1996, S. 324.

75 Weill bezeichnet diese musikalischen Charakterisierungen, die er nicht an einzelne Instrumente koppelt, selbst als Themen, nicht als Motive (vgl. „Thema der Puppe“: Kurt Weill, *Zaubernacht. Kinderpantomime*. (= Kurt Weill Edition, Serie I, Volume 0), hg. von Elmar Juchem und Andrew Kuster, New York 2008, T. 408 f.).

76 Vgl. Juchem, „Introduction“ (wie Anm. 1), S. 18.

Thema des Balls (T. 139)

Thema des Hampelmanns (T. 154)

Thema der Puppe (T. 408)

Thema der kranken Puppe (T. 699)

Abb. 1: Kurt Weill, Themen ausgewählter Spielzeuge aus *Zaubernacht*, (c) This Critical Edition Copyright © 2008 by The Kurt Weill Foundation for Music, Inc. All Rights Reserved

musikalisch einfängt: Als sie erkrankt, erscheint ihr Rhythmus in Augmentation (s. Abb. 1).

Dass Weill – unabhängig davon, ob er den Auftrag aus finanziellen oder künstlerischen Motiven annahm – an Arbeiten mit Ballett und auch Pantomime Gefallen gefunden haben muss, zeigen spätere Arbeiten wie *Der Protagonist* (1925), *Der Jasager* (1930), *Der Silbersee – ein Wintermärchen* (1932/33) oder *Die sieben Todsünden* (1933), die entweder als Ballett oder Pantomime gestaltet sind, oder zumindest solche Einlagen beinhalten. Weill gelangte schließlich sogar zu der Ansicht, dass „der Tanz zu einer eigenen Kunstform des Theaters“ geworden sei:

In gewisser Hinsicht ist das moderne Ballett die reinste Kunstform, welche das Theater hervorgebracht hat, da es die freieste Verbindung zwischen Musik, Drama, Tanz, Malerei und manchmal Dichtung hervorbringt und jede dieser Künste dabei in der Lage ist, sich zu ihrem größeren Vorteil darzustellen, ohne daß die anderen dabei Schaden erleiden.⁷⁷

77 Kurt Weill, [„Über die Beziehung zwischen den Künsten“,] in: Stephen Hinton und Jürgen Schebera (Hg.), *Kurt Weill. Musik und Theater. Gesammelte Schriften*, Berlin 1990, S. 146–149, hier S. 148.

So mag die *Zaubernacht* sogar als eine Art Ausgangspunkt für Weills Verbindung zum Ballett betrachtet werden. Und gleichzeitig schien Weill zumindest auch in seinem engeren Umfeld weitere Ideen für die Fortführung des Kindertheaters gezeitigt zu haben: 1922 schrieb Hindemith *Tuttifantchen*, ein musikalisches Märchen mit Tanz zur Weihnachtszeit.⁷⁸

Ausblick:

Zaubernacht als Werk der Musikvermittlung damals und heute

Im Kinder- und Jugendtheater ist es selbstverständlich, über Rezipienten nachzudenken. Das ist vielen Komponisten noch suspekt. Doch ist damit keine Anbiederung hinsichtlich Publikumsgeschmack oder eine Suche nach Publikumserfolg gemeint, sondern ein gedankliches Ausgehen vom Rezipienten, mit dem man sich in diesem Kunstraum Musiktheater zum Dialog verabredet und dessen Welterfahrung und kulturellen Kontext man in den Blick nimmt. Sicherlich ergeben sich für Komponisten bei einem kleinkindlichen Publikum praktische Einschränkungen [...]. Viele befürchten jedoch darüber hinaus, ihre kompositorische Sprache modifizieren zu müssen, vor allem hinsichtlich der Komplexität.⁷⁹

Fast könnte man meinen, es handele sich bei diesen Ausführungen um Überlegungen aus dem beginnenden 20. Jahrhundert. Doch dies täuscht – es handelt sich um einen Ausschnitt aus einem Artikel aus dem Jahr 2017. Die Zurückhaltung vieler zeitgenössischer Musikschaffender, für Kinder und Jugendliche zu komponieren, mag über 100 Jahre nach Entstehung der *Zaubernacht* nachdenklich stimmen, ist doch gerade dieser Bereich der Musikvermittlung in den letzten Jahrzehnten immer stärker geworden. Heute bündelt insbesondere deren Herzstück, das Konzert für Kinder, neben der „Aufbereitung eines kulturellen Erbes, das unser öf-

78 *Tuttifantchen* und *Zaubernacht*, so David Drew, waren der Beginn eines außergewöhnlichen, aber freundschaftlichen Spiels um künstlerische Rivalität. Für die Fortsetzung dieses „Spiels“ siehe David Drew, „Musical Theatre in the Weimar Republic“, in: *Proceedings of the Royal Musical Association 88th Session* (1961–62), S. 89–108, hier S. 95 f.

79 Ina Karr, „Theater für junge Ohren: Das zeitgenössische Kindermusiktheater“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 178/2 (2017), S. 48–51, hier S. 50.

fentliches Konzertleben prägt“, auch „die ästhetische Auseinandersetzung mit altersgerechten musikalische Zugängen, Wahrnehmungsformen“ sowie „die Förderung der kindlichen Entwicklung“.⁸⁰ Auch wenn im Fokus der Konzertpädagogik heute letztgenannte Aspekte und nicht mehr primär die Vermittlung zwischen Heranwachsenden und einem vorwiegend klassisch ausgerichteten Konzertangebot wie Anfang des 20. Jahrhunderts liegt, scheinen für Komponistinnen und Komponisten doch (zumindest teilweise) noch die gleichen Fragen um die Komplexität von Kompositionen für Kinder im Raum zu stehen.

In der praktischen Durchführung von Kinderkonzerten sind hingegen interaktive Elemente stärker in den Vordergrund gerückt⁸¹ und bilden mittlerweile in vielen Aufführungen einen elementaren Bestandteil. Hier lieferte *Zaubernacht* 1922 zwar bereits Ansatzpunkte, indem Ballettkinder mitwirken konnten, aber einen niederschweligen Zugang, wie er heute häufig gefordert wird, liefert das Werk damit nicht. Dennoch: Kinder auf der Bühne sprechen Kinder im Publikum auf besondere Weise an, sodass *Zaubernacht* hier nach wie vor pädagogisches Potential birgt, vor allem, wenn die Form des klassischen Balletts zugunsten neuerer Tanzelemente aufgegeben oder mit diesen bereichert werden würde,⁸² was auch Kindern mit keiner oder wenig tänzerischer Vorerfahrung eine aktive Mitgestaltung ermöglichte. Da keine Quellen zur ursprünglichen Choreografie mehr vorhanden sind, eröffnen sich hier denkbar breite Möglichkeiten

80 Constanze Wimmer, „Konzerte für Kinder gestern & heute. Perspektiven der historischen und aktuellen Praxis in der Musikvermittlung“, in: Ernst Klaus Schneider, Barbara Stiller und Constanze Wimmer (Hg.), *Hörräume öffnen, Spielräume gestalten. Konzerte für Kinder*, Regensburg 2011, S. 9–19, hier S. 16; siehe auch Schilling-Sandvoß, „Konzertpädagogik aus historischer Perspektive“ (wie Anm. 27), S. 25.

81 Vgl. Anne Weber-Krüger, *Konzerte für Kinder und Jugendliche. Gestaltungskriterien aus entwicklungs- und sozialpsychologischer Perspektive*, Tönning u.a. 2008, S. 9. Ideen zur Begleitung von Schulkonzerten werden an dieser Stelle nicht näher thematisiert, auch wenn hier Vieles denkbar wäre – angefangen bei einer szenischen Vorbereitung, bei der die Kinder aktiv werden können, bis hin zu Ratespielen, die sich auf die Themen der einzelnen Spielzeuge beziehen und so das Hören des Werkes vorbereiten.

82 Eine Aufführung der *Zaubernacht* nach der Wiederentdeckung der verschollenen Partitur im Jahre 2010 arbeitet mit einem Konzept in zeitgenössischer ‚Tanzsprache‘ (Choreografie: Nina Kurzeja). Allerdings wurden hier keine Kinder in die Choreografie integriert.

zur Ausführung der (Ballett-)Pantomime sowie auch der Inszenierung. Mit einer Verknüpfung von Musik und Bewegung und eventuell auch Möglichkeiten zur Mitgestaltung des Bühnenbildes oder von Kostümen ließe sich leicht dem Wunsch aktueller Musikvermittlung entsprechen, Kindern „zahlreiche Möglichkeiten“ zu bieten, sich einem Kunstwerk „über mehrere Sinnesebenen zu nähern“. Dadurch, so Wolfgang Rüdiger und Barbara Stiller, „erhöhen sich beim Kind die individuellen Chancen auf ein nachhaltiges Erlebnis mit synästhetischer (Langzeit-)Wirkung.“⁸³ Berücksichtigt man Weills weitere Entwicklung als Komponist, während der er sich ja insbesondere auch dem Laienmusizieren widmete und versuchte, niederschwellige Zugänge zu musikalischer Teilhabe zu schaffen, ist kaum vorstellbar, dass er sich im Bereich des Tänzerischen oder auch der Bühnen- oder Kostümgestaltung gegen eine Mitwirkung von Kindern in *Zaubernacht* verwahrt hätte. Unterstützen lässt sich dies auch durch Weills spätere Aussage in Bezug auf den *Jasager* 1930, er könne sich vorstellen, dass Schüler hierfür Bühnenbilder und Kostüme entwerfen.⁸⁴ Während die vorigen Ansätze eher für Kinder ab dem Grundschulalter geeignet wären, würde sich für Kinder im Vor- und Grundschulalter die *Zaubernacht* als Familienkonzert anbieten. Für diese sehr junge Adressatengruppe könnte hier an ausgewählten Stellen mit spiegelbildlicher Pantomime zur sozialen Interaktion gearbeitet werden.⁸⁵

In Bezug auf eine musikalische Beteiligung von Kindern – eher ab dem Grundschulalter – stellt sich die Frage, ob und wenn inwieweit ein Eingriff in die Partitur Weills denkbar wäre, um nach aktuellen Empfehlungen der Musikvermittlung den Zugriff auf das Werk zu erleichtern. Denkbar zur

83 Wolfgang Rüdiger und Barbara Stiller, „Musik ist los – ein Streifzug durch das 20. Jahrhundert. Zur Vermittlung neuer Musik am Beispiel eines Kinderkonzerts. Mit Exkursen zur Neuen Musik, Ensemblepraxis, Kindgemäßheit und Konzertmoderation“, in: Ortwin Nimczik (Hg.), *Musik – Vermittlung – Leben. Festschrift für Ernst Klaus Schneider* (= Detmolder Hochschulschriften 3), Essen 2001, S.86–115, hier S. 103; vgl. auch Wimmer, „Konzerte für Kinder gestern & heute“ (wie Anm. 80), S. 16.

84 Vgl. Weill, „Über meine Schulooper ‚Der Jasager‘“ (wie Anm. 56), S. 91.

85 Zu Aspekten altersgerechter Planung von Kinderkonzerten siehe Weber-Krüger, *Konzerte für Kinder und Jugendliche* (wie Anm. 81), S. 94 und 97; zur Einordnung konzertpädagogischer Formen siehe ebd., S. 15.

Mitwirkung wären an ausgewählten Stellen einfache Mitspiel-Passagen, die von einer Projektgruppe, von Schulklassen oder auch Instrumentalklassen⁸⁶ erarbeitet werden könnten. Vorstellbar wäre eine Mitwirkung direkt zu Beginn der *Zaubernacht*. Der leise Wirbel der Pauke, bevor sich der Vorhang hebt, ließe sich von einzelnen Kindern mit leisen Percussioninstrumenten wie kleinen Rasseln oder Shakern aus Holz oder Kunststoff, nicht aber aus Metall, unterstützen. Ebenso denkbar wäre das Mitspielen des Orgelpunktes von einem Kontrabass oder mehreren Celli sowie die Unterstützung der übrigen Streicherstimmen, jeweils auf dem ersten Schlag (Einleitung bis Buchstabe A). Besonders einfach lässt sich der 12-fache Glockenschlag in T. 32 umsetzen, der ertönt, wenn die Uhr Mitternacht schlägt und die Fee erscheint, ebenso natürlich die sechs Glockenschläge zum Morgen am Ende des Werks. Mit etwas geübteren Kindern könnten sicherlich auch die regelmäßigen Triangel-Schläge vor den Glockenschlägen übernommen werden. Rhythmisch komplexere Themen wie das des Hampelmanns oder des Pferdchens sind zum Mitspielen wohl eher weniger geeignet – wenn doch, bieten sich beispielsweise die regelmäßig absteigenden Basslinien wie die des Klaviers zu Beginn des Pferdchen-Themas an (T. 197), das beispielsweise mit einem Xylofon umsetzbar wäre.

In jedem der genannten Fälle wäre darauf zu achten, dass der Mitspielsatz mit den entsprechenden zur Verfügung stehenden Instrumenten an die spieltechnischen Fähigkeiten der Mitwirkenden angepasst erstellt wird und dass dieser dennoch die Balance des instrumentalen Originalsatzes von Weill nicht aus den Fugen hebt.

Hätte Weill einem Mitspielsatz oder Mitspielpassagen positiv gegenübergestanden? Diese Frage lässt sich kaum eindeutig beantworten. Sicherlich hatte Weill einerseits verfolgt, wie Brecht und Hindemith in ihrem *Lehrstück vom Einverständnis* in Baden-Baden 1929 das Publikum zu involvieren, und in einigen seiner späteren Werke übergab Weill das Musizieren ja auch selbst ganz bewusst an Laien. Andererseits hatte Weill seine *Zaubernacht* natürlich ursprünglich nicht dafür ausgelegt, sodass hier ein Einspruch gegen ein Mitwirken von Kindern in musikalischer

86 Am sinnvollsten wäre aufgrund der Besetzung hier sicherlich die Kooperation mit einer Streicherklasse.

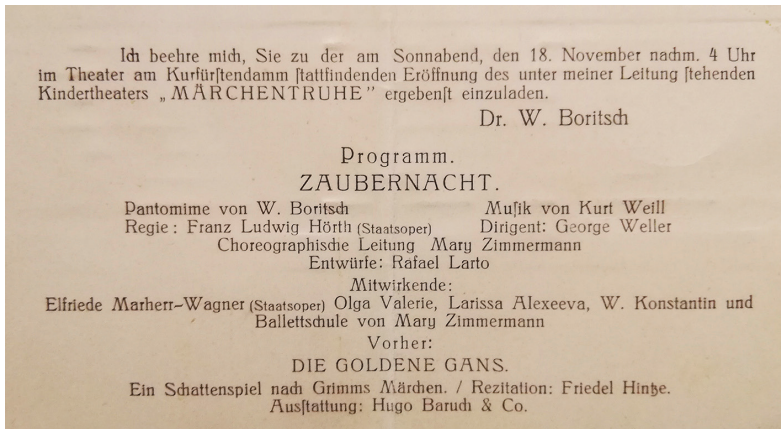


Abb.2: Einladungskarte zur Uraufführung von Kurt Weills *Zaubernacht* am 18. November 1922

Hinsicht mehr als legitim wäre. Und doch: Weill arbeitete selbst mehr als einmal eigene Werke oder Entwürfe um, um sie neuen Gegebenheiten anzupassen. Es stellt sich also vielleicht doch die Frage – warum eigentlich im Falle von *Zaubernacht* nicht?

Christian Ubber

„Durch einen bloßen Zufall bin ich zu Humperdinck gekommen“: Kurt Weill und sein Lehrer Engelbert Humperdinck

Am Anfang von Kurt Weills Kompositionsstudium stand ein Missverständnis: „Durch einen bloßen Zufall bin ich zu Humperdinck gekommen. Man hatte mich nämlich mit einem anderen verwechselt [...]“¹ Mit diesen Worten schilderte er seinem Bruder Hans den Beginn des Unterrichts bei Engelbert Humperdinck an der Berliner Hochschule für Musik, nachdem er im April 1918 dort die Aufnahmeprüfung bestanden hatte.

Humperdinck bekam mit Weill eine musikalische Hochbegabung par excellence als Schüler. 1900 in Dessau als Sohn eines jüdischen Kantors geboren, war vor allem das Herzogliche Hoftheater für Weill prägend geworden. Hier hatte er schon früh freien Zugang zu allen Aufführungen und Proben und wurde vom Pfitzner-Schüler Albert Bing, der seit 1913 als Kapellmeister am Hoftheater wirkte, im Dirigieren und Partiturspiel unterrichtet. Seit 1916 war Weill bereits „außerplanmäßiger Korrepetitor“ am Hoftheater und begleitete diverse Sängerauftritte am Klavier. Erste Kompositionen entstanden ab 1913, auch ein erster (verschollener) Operneinakter, und er hatte 1917 ein Streichquartett zu schreiben begonnen. Die fast zwangsläufige Folge dieser frühen und breit gestreuten musikalischen Interessen, Fertigkeiten und Aktivitäten war die Aufnahme eines Musikstudiums nach dem Notabitur im April 1918.

1 Kurt Weill, Brief an Hans Weill vom 9.5.1918, in: ders., *Briefe an die Familie (1914–1950)*, hg. von Lys Symonette und Elmar Juchem unter Mitarbeit von Jürgen Schebera, Stuttgart 2000, S. 149.

Wofür stand Weills Lehrer Humperdinck am Ende des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts?

Engelbert Humperdinck (1854–1921) war – erstens und vor allem – der berühmte und hochgerühmte Komponist einer der erfolgreichsten Opern der jüngeren Zeit, nämlich von *Hänsel und Gretel* – uraufgeführt 1893, also auch schon ein Vierteljahrhundert alt. Seine zweite viel gespielte Oper waren die *Königskinder* – uraufgeführt in ihrer zweiten Fassung 1910 immerhin an der Metropolitan Opera in New York. Weitere Opern Humperdincks hatten sich allerdings nicht nachhaltig durchsetzen können. Dem Musikleben präsent war er jedoch durch eine Reihe von Bühnenmusiken, vor allem für Max Reinhardt am Deutschen Theater in Berlin.

Daneben galt Humperdinck – zweitens – als Komponist ‚im Fahrwasser‘ Richard Wagners, nicht nur musikalisch (dabei weniger bezüglich der Harmonik, sondern hauptsächlich hinsichtlich des Orchestersatzes und der Instrumentierung), sondern auch persönlich. Daran hat sich bis in die Gegenwart nichts geändert: Kaum ein Text über Humperdinck, kaum eine Rezension von Aufführungen seiner Werke oder von CD-Einspielungen verzichtet auf diesen Topos.

Humperdinck, der am Konservatorium in Köln bei Ferdinand Hiller und an der Königlichen Musikschule in München bei Joseph Gabriel Rheinberger studiert hatte, assistierte Wagner 1882 bei der Vorbereitung der Uraufführung des *Parsifal* in Bayreuth. Seitdem war er der Wagnerfamilie und Wahnfried persönlich eng verbunden, etwa durch regelmäßige sommerliche Festspiel- und Familienbesuche oder als Kompositionslehrer Siegfried Wagners.

Humperdincks Pech war, dass seine musikalischen Emanzipationsversuche vom ‚Giganten‘ Wagner öffentlich nicht hinreichend wahrgenommen und gewürdigt wurden. Für die erste *Königskinder*-Fassung (1897) entwickelte er beispielsweise eine Technik des Sprechgesangs (das so genannte ‚gebundene Melodram‘: also ein Sprechen in – mittels spezieller Notation – fixierten Tonhöhen), die sich seinerzeit jedoch nicht durch-

setzen konnte und heftig kritisiert wurde,² die aber im 20. Jahrhundert – unter anderem von Arnold Schönberg – aufgegriffen wurde. Es sollte Humperdincks musikhistorisch größte Innovation bleiben, die ihrer Zeit weit voraus war. Dennoch standen ihm die musikalischen Tendenzen etwa der Wiener Schule um Schönberg denkbar fern,³ er verkörperte entschieden ein ‚konservatives‘ Musikideal.

Schließlich hatte Humperdinck – drittens – einen Ruf als herausragender Beherrscher des kompositorischen Handwerks. Seine Meisterschaft in der kontrapunktischen Durchwirkung des musikalischen Satzes, die er vor allem bei Rheinberger erlernt hatte, sowie in der Kunst des Orchestersatzes und der Instrumentierung war allgemein bekannt und anerkannt.

Maßgeblichen Anteil am Erfolg Humperdincks hatte – viertens – seine eingängige Melodik, die sich oft so sehr dem Volkslied annähert, dass bisweilen eine Unterscheidung schwerfällt, wo Humperdinck Volkslieder aufgriff oder wo es sich um Eigenschöpfungen handelt (siehe Abb. 1).

Nach der wahrscheinlich ersten Begegnung mit einem Werk Humperdincks und nicht ahnend, dass dieser einmal sein Hochschullehrer werden würde, konstatierte der 17-jährige Kurt Weill hellwach und treffsicher, gleichwohl nicht unkritisch:

„Hänsel und Gretel“ war einfach herrlich. Obwohl Humperdinck ganz nach Wagnerschem Vorbild arbeitet, sowohl in der Durcharbeitung der Themen als auch in der Instrumentation (er gehört ja, wie Bing mir erzähl-

2 Siehe dazu Christian Ubber, „LVMEN DE LVMINE? Beobachtungen zu Engelbert Humperdincks Frühwerk und zu seiner kompositorischen Beziehung zu Richard Wagner“, in: *Engelbert Humperdinck. Ein biographisch-musikalisches Lesebuch*, hg. von Tim Michalak und Christian Ubber, Ahlen (Westf.) 2017, S. 109–149, vgl. S. 140–145.

3 Kalendernotiz vom 11.6.1920 anlässlich des Besuchs einer Orchester-Hauptprobe im Weimarer Nationaltheater: „5 Orchesterstücke [op. 16] von Arn. Schönberg. (tollhäuslerisch)“. (Engelbert Humperdinck, Kalendernotizen in *Max Hesse's Musik-Kalender*, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt/Main, Musik- und Theaterabteilung, Nachlass E. Humperdinck C 45 (gilt auch für alle folgenden Kalendernotizen Humperdincks, mit den Signaturen C 43 für 1918 und C 44 für 1919).

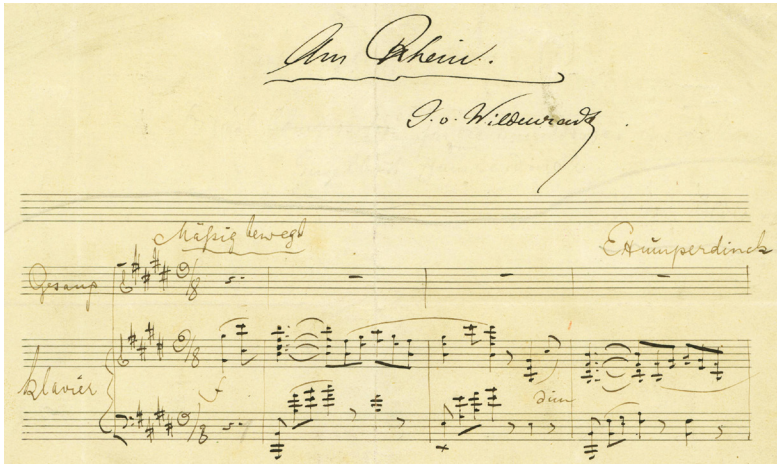


Abb. 1: Beginn des Autografs zu *Am Rhein* (1904), eines von Humperdincks volkstümlichen und sehr verbreiteten Liedern⁴

te, zu den begeistertsten Anhängern und Mitarbeitern Bayreuths, ist Cosimas bester Freund u. soll sogar das meiste an Siegfried Wagners Machwerken geschaffen haben), so geht er doch in der Wahl der Themen und im Aufbau neue, vorbildliche Bahnen. Da sind Volkslieder schöner verarbeitet als im „deutschen Volksmist“. [...] [Franz] Mikorey [Generalmusikdirektor in Dessau und Dirigent der Aufführung, Anm. d. A.] verstand es wunderbar [...], das ziemlich dick aufgetragene Orchester abzdämpfen u. die Singstimmen hervortreten zu lassen.⁵

Als „lächerlich“ bezeichnete Weill jedoch den „Schluß, in den Humperdinck, um sich an den Herzog anzuschleifen, den Dessauer Marsch eingeflochten hat; das verdirbt den ganzen Effekt des herrlichen Schlußchores.“⁶ (Die nachträgliche Einarbeitung des *Dessauer Marsches* als „kleinen kon-

4 Stadtarchiv Siegburg, Bestand Humperdinck B 1.1.

5 Kurt Weill, Brief an Hans Weill vom 17.4.1917, in: ders., *Briefe* (wie Anm. 1), S. 43 f.

6 Ebd., S. 44.

trapunktischen Scherz⁷ in den Schlusschor von *Hänsel und Gretel* hatte Humperdinck wohl auf Anregung Cosima Wagners, der Regisseurin der Dessauer Erstaufführung 1894, vorgenommen.⁸ Den Text des Marsches, „so leben sie alle Tage“, sah er als Äquivalent zum traditionellen Märchenschluss „und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute.“⁹)

Als Weill Humperdinck 1918 kennenlernte, war dieser ein schwerkranker Mann, mit einer linksseitigen Lähmung als Folge eines Schlaganfalls 1912 (die ihm den Gebrauch der linken Hand unmöglich machte), ständig unter Schlafstörungen, chronischem Schlucken und Atemwegserkrankungen leidend, schwerhörig und zudem auf einem Ohr einen Viertelton tiefer als auf dem anderen hörend. Er stand mitten in der Arbeit an seiner Oper *Gaudeamus*. Die Gattung Märchenoper lag Humperdinck längst fern; sein Ideal, erstmals in der *Heirat wider Willen* (1905) umgesetzt, war seit Anbeginn seines Bühnenschaffens vielmehr die heitere Spieloper in der Nachfolge Lortzings.¹⁰ *Gaudeamus* war bereits seine dritte Komposition dieser Gattung.

II

Die Lehrer-Schüler-Beziehung zwischen Humperdinck und Weill lässt sich anhand der Quellen umfassend, wenn auch nicht ganz lückenlos,

7 Hans-Josef Irmen, *Hänsel und Gretel. Studien und Dokumente zu Engelbert Humperdincks Märchenoper*, Mainz 1989, S. 234.

8 Vgl. ebd., S. 234 und vor allem 243.

9 Siehe ebd., S. 243.

10 Bereits am 9.1.1895, also gut ein Jahr nach der *Hänsel und Gretel*-Uraufführung, äußerte Humperdinck: „Sollte man es für möglich halten, dass unter dem gewaltigen Stoß von Manuskripten, der mir seit ungefähr einem Jahr ins Haus geflogen ist, auch nicht eine einzige komische Oper sich befunden hat? Entweder Mord und Totschlag oder Operettenblödsinn oder gar zuckersüße Märchen! Es ist gerade, als ob wir fin-de-siècle-Menschen das Lachen Rossinis, Aubers und Lortzings ganz verlernt hätten.“ (Zit. nach Wolfram Humperdinck, *Engelbert Humperdinck. Das Leben meines Vaters*, Frankfurt/Main 1965, S. 230.) Bereits 1889, also noch vor Beginn der *Hänsel und Gretel*-Arbeit, hatte Humperdinck mit der deutschen Bearbeitung von D.F.E. Aubers *Das eiserne Pferd* auf dem Gebiet der komischen Oper (mit Märcheneinschlag) erste eigene Opernerfahrungen machen können.

10. Juli 1918

Fr. Luxf. 1896 Bielefeld: L. Meinaufst. — 11. 1841 Rotterdam:
D. de Lange*. 1892 Stadthagen: R. Westphal†. — 12. 1676 Verona:
E. F. dall'Abaco*. 1742 München: Abaco†. 1761 Yrsee: M. Spieß†.
1773 Potsdam: J. J. Quantz†. 1902 Liegnitz: B. Bilset. — 14. 1849 Stavelot:
F. H. Prume†. 1905 Kopenhagen: J. Malling†. — 15. 1897 Wiesbaden:
W. Th. Freyer†. 1857 Wien: C. Czerny†. 1897 Triest: Al. W.

6	Mittwoch	Donnerstag	Freitag	Sonnabend
	10.	11.	12.	13.
	Mit W. a. ...	5 1/2 ...	Mit W. ...	Mit W. ...
		Nachvollziehen ...	Mit W. ...	Mit W. ...
	Mit W. zum ...	Mit W. ...	Mit W. ...	Mit W. ...
	H. ...	Mit W. ...	Mit W. ...	Mit W. ...
	Zum ...	Mit W. ...	Mit W. ...	Mit W. ...
	W. ...			

Abb. 2: Humperdincks Kalendernotizen 7. bis 13.7.1918, mit Weill-Erwähnungen am 10.7. (11 Uhr) und am 13.7. (10.30 Uhr), „H.“ für Hochschule¹¹

nachvollziehen: einerseits in Weills Briefen an seinen Bruder Hans, andererseits in den Notizen Humperdincks, die er in seinen Kalender eintrug (siehe Abb. 2), so dass dieser quasi zum Tagebuch wurde. Penibel hielt er jedes Zusammentreffen mit Weill (insgesamt 38 an der Zahl) und deren Inhalte und Themen fest. So erfahren wir beide Blickwinkel – den des Lehrers und den des Schülers –, sich wechselseitig beständig und einander ergänzend.

Nachfolgend sind die relevanten Quellen dokumentiert, einander gegenübergestellt und gegebenenfalls kommentiert (kursiv gesetzt).

11 Vgl. Humperdinck, Kalendernotizen (wie Anm. 3).

Humperdinck: Kalendernotizen	Weill: Briefe
<p>Keine Einträge 7.4.–30.4.1918</p> <p><i>Kalender vorübergehend verloren, oder wegen Krankheit nichts eingetragen?</i></p>	<p>23.4.1918: „Gestern war ich gleich in der Hochschule, wo ich in meinem Stundenplan sah, daß ich als einziger Schüler der Kompositionsklasse bei <u>Humperdinck</u> Unterricht habe. Alle anderen haben bei [Friedrich E.] Koch. Da habe ich eben Schwein gehabt, obwohl Koch in mancher Hinsicht besser ist.“¹²</p> <p><i>Falls es nicht ironisch gemeint ist, so sieht Weill es als glückliche Fügung an, beim berühmten Humperdinck eingeteilt zu sein („Schwein gehabt“).</i></p>
	<p>26 (?) .4.1918: „Morgen habe ich zum ersten Male bei Humperdinck. Die Sache mit ihm steht so: die jüngere Kraft ist Friedr[ich] E. Koch, der daher die meisten Schüler hat. Humperdinck mußte nun doch auch einen kriegen, u. da hat man wohl mich gewählt, weil ich im Klavierspiel am weitesten war u. meine Kompositionen die modernste Richtung einschlagen. Ich bin jedenfalls ganz zufrieden.“¹³</p>

12 Kurt Weill, Brief an Hans Weill, in: ders., *Briefe* (wie Anm. 1), S. 144. Unterstreichung von Weill.

13 Ebd., S. 145. Das geklammerte Fragezeichen wurde aus der Briefedition übernommen.

	<p>2.5.1918: „Die 1. Stunde bei Humperdinck ist ausgefallen, da er krank u. bis zum 1. Juni beurlaubt ist. Er wollte mir als einzigem u. ‚da er schon von mir gehört habe‘, in der Wohnung Unterricht geben, ich habe es aber vorgezogen, erst einmal bei Koch [...] meine verschiedenen Lücken auszufüllen, u. dann mich bei H[umperdinck] zu melden.“¹⁴</p>
<p>Mittwoch, 8.5.1918, 11 [Uhr]: „Kurt Weil[!]. Choralbearbeitung“</p> <p><i>Laut Humperdincks Kalendernotizen hatte Weill immer mittwochs vormittags Unterricht, gelegentlich auch samstags. Dies waren Humperdincks Hochschultage. Choralbearbeitungen gehörten zum Standardprogramm für seine neuen Schüler (siehe unten auch die Kalendernotiz vom 9.10.1918, die Choralbearbeitungen für neue Schüler vermerkt).</i></p>	<p>„Ich habe nun schon zweimal beim alten Humperdinck Unterricht gehabt. Zum 1. Mal war ich in die Wohnung bestellt u. fuhr dann auch an einem strahlenden Maimorgen hinaus nach dem idyllischen Wannsee, wo H[umperdinck] eine herrliche Villa, in einem großen Park hat. Das Mädchen kannte schon meinen Namen u. führte mich durch die Diele, wo mir ein heller, eichener Flügel auffiel, ins Musikzimmer. Der Meister war noch sehr krank, war nur meinetwegen aufgestanden u. konnte kaum jappsen; auf dem Flügel lag eine neue Opernpartitur von ihm im Manuskript. Er fragte mich nach diesem u. jenem, gab mir einige Aufgaben, dann konnte ich mich trollen. Gestern kam er dann in die Hochschule, gab mir neue Aufgaben u. sagte mir, ich solle ihm in der nächsten Stunde eine Skizze meines Streichquartetts zeigen; ich habe es gleich herausgekramt u. arbeite nun daran. Durch einen bloßen Zufall bin ich zu Humperdinck gekommen. Man hatte mich nämlich mit einem anderen verwechselt, der nur einmal angefragt hatte ob er bei</p>

14 Ebd., S. 147.

H[umperdinck] Unterricht kriegen könnte. Obwohl die Herren Professoren ziemlich abfällig von ihm reden, bin ich ganz zufrieden mit der Sache u. hoffe, daß ich, wenn ich arbeite, bei ihm mindestens so viel lerne wie bei Herrn Prof. Koch [...]. Und jedenfalls bedeutet es schon etwas, überhaupt bei Humperdinck gewesen zu sein.¹⁵

Weill registriert gleich die neue, im Entstehen begriffenen Opernpartitur auf dem Flügel (Gaudeamus). Er ist hochmotiviert und nimmt sich direkt sein 1917 in Dessau begonnenes Streichquartett vor.

Deutlich wird sein Stolz, Humperdincks Schüler zu sein, dessen Name immer noch eine Referenz ist („bedeutet schon etwas, überhaupt bei Humperdinck gewesen zu sein“). Dabei steht seine Bemerkung, durch „bloßen Zufall [...] zu Humperdinck gekommen“ zu sein, in Widerspruch zum Brief vom 26.4.1919, in dem er schreibt, er sei als am weitesten fortgeschrittener Student bei Humperdinck eingeteilt worden.

Erste Distanz zum Hochschulbetrieb klingt an, wenn er – leicht abfällig? – von den „Herren Professoren“ schreibt.

Bei dem „helle[n], eichene[n] Flügel handelt es sich um einen Mand-Olbrich-Glockenflügel, der heute im Stadtmuseum Siegburg, Humperdincks Geburtshaus, steht.

15 Ebd., S. 148 f.

<p>Mittwoch, 15.5.1918, 11.30 [Uhr]: „K[urt] Weill, figurierter Choral ‚Nun danket‘“</p>	<p>15.5.1918: „Die rosige Mailaune, die das herrliche Wetter wachruft, lasse ich mir nicht durch die mancherlei Bedenken verderben, die nach einer solchen Kompositionsstunde bei Humperdinck an einem aufkommen wollen. 25 Min. hat die Stunde gedauert, meine Arbeiten hat er für sehr geschickt befunden, mein Streichquartett in den Themata sehr schön, in der Durcharbeitung zu kompliziert; u. doch verlasse ich den Unterricht immer ein bischen unbefriedigt u. frage mich, ob ich bei Koch nicht besser untergebracht wäre; allerdings finde ich auf diese Frage immer ein entschiedenes Nein. Hier auf der Hochschule ist natürlich alles parteiisch gegen Humperdinck; er hätte einen Schüler u. kriegte 16 000 Mark u.s.w.“¹⁶</p> <p><i>Wir werden Zeuge beginnender Ernüchterung und Unzufriedenheit Weills über den offenbar recht oberflächlichen Unterricht bei seinem berühmten Lehrer, und er denkt über Alternativen nach (Koch). Das „entschiedene Nein“ zu dieser Lösung spricht nicht für die Qualitäten Kochs als Lehrer. Er erkennt aber auch, dass Humperdinck an der Hochschule unter Neid und Eifersucht seiner Kollegen zu leiden hat und scheint nicht gewillt zu sein, sich davon beeinflussen zu lassen.</i></p>
<p>Mittwoch, 22.5.1918, 11.30 [Uhr]: „Weill. Choralbearbeitung.“</p>	

16 Ebd., S. 152.

<p>Mittwoch, 29.5.1918, 10.30 [Uhr]: „Weill Str[eich]- Quartett I[.] Satz (Skizzen[])“</p>	<p>30.5.1918: „Humperdinck äußerte sich in der letzten Stunde (Dauer 10 Minuten) sehr befriedigt. „Sehr geschickt u. fleißig gearbeitet“, sagte er, „könne so weitermachen.“ [...] In der Sache Humperdinck will ich erst mit [Albert] Bing verhandeln [...]. Auch [Rudolf] Krasselt riet dringend von Humperdinck ab.“¹⁷</p> <p><i>Ein Lehrerwechsel zeichnet sich immer deutlicher ab, auch auf Zuraten anderer Hochschul- lehrer wie Krasselt (Leiter der Dirigierklasse), die sich offen gegen Humperdinck positionieren.</i></p>
<p>Mittwoch, 5.6.1918, 10.30 [Uhr]: „Weill Str[eich]- Quartett I.“</p>	<p>Anfang Juni 1918: „Bei Humperdinck arbeite ich mein Streich- quartett als Skizze, das heißt auf 2 Systemen wie eine Klaviersonate.“</p> <p><i>Humperdinck gibt im Unterricht praktische handwerkliche Hinweise wie das Anlegen eines Particells auf zwei Systemen vor der Partitur- niederschrift.</i></p>
<p>Samstag, 8.6.1918, 10 [Uhr]: „Weill Quartett Hmoll I[.] Satz fertig“</p>	<p>10.6.1918: „Ich bin froh, daß ich gestern Humperdinck die fertige Partitur des 1. Satzes zeigen konnte, nachdem ich die letzten Tage wie ein Blödsin- niger geschuftet hatte. [...] Als 3. Satz werde ich auf H[umperdinck]’s Rat ein langsames</p>

17 Ebd., S. 154.

	<p>Intermezzo wählen u. zum Schluß das übliche Presto.¹⁸</p> <p><i>Das Briefdatum muss laut Humperdincks Kalender nicht der 10.6., sondern der 9.6. sein.</i></p>
<p>Mittwoch, 12.06.1918, 10.30 [Uhr]: „Weill Quart[ett] Part[itur] I[.] Satz“</p>	<p>Mitte Juni 1918 [12.6. gemäß Kalendernotiz Humperdincks]:</p> <p>„Die Humperdinck-Angelegenheit ist nun in eine neue Phase eingetreten; d. h. sie hat eine ganz unerwartete, aber vielleicht garnicht so üble Wendung genommen: Humperdinck fängt an, sich für mich zu interessieren. Ich habe ihm heute [...] meinen fast vollendeten Streichquartettsatz vorgespielt. Er lobte mich sehr, beschäftigte sich eingehend mit dem Werk u. sagte schließlich, daß er es an der Hochschule aufführen lassen will. Ich glaube, mehr kann man nach 6 Wochen kaum verlangen [...]. Durch [die Kommilitonin Mary Wurm] habe ich mich dann noch einmal an H[umperdinck], mit dem sie sehr befreundet ist, herangemacht u. wegen Kontrapunktunterricht mit ihm gesprochen; er meint auslernen könnte man das nie, ich solle nur allein tüchtig arbeiten [...]. Du kannst Dir denken, daß ich nach all dem nicht viel Lust mehr habe, mich von H[umperdinck] wegzumelden; mein Ziel ist nun [...], bei Humperdinck Komposition u. bei Koch Kontrapunkt zu kriegen.“¹⁹</p>

18 Ebd., S. 158 f.

19 Ebd., S. 159.

	<p><i>Weill erlebt unerwarteter Weise eine Schlüsselstunde, die ihn überzeugt, bei Humperdinck zu bleiben, denn dieser interessiert sich nun für ihn und sein Werk, mit dem er sich – und das ist neu – eingehend befasst. Er erkennt, dass er doch bei Humperdinck etwas lernen kann und versucht, auch Kontrapunktunterricht bei ihm, dem anerkannten Meister der polyphonen Satztechnik, zu bekommen.</i></p>
<p>Mittwoch, 19.6.1918, 10.30 [Uhr]: „Weill: Part[itur] Quartett Hmoll I[.] Satz“</p>	<p>21.6.1918: „Kontrapunkt werde ich auf Bings Rat so arbeiten, daß ich einfach im letzten Streichquartettsatz eine Fuge schreibe.“</p> <p><i>Weill erreicht durch diesen Trick, auch den ersehnten Kontrapunktunterricht bei Humperdinck zu bekommen.</i></p>
<p>Mittwoch, 26.6.1918, 10.30 [Uhr]: „Weill Quartett II[.] Satz (Scherzo Emoll) sehr hübsch“</p>	
<p>Sonntag, 30.6.1918, 4 [Uhr]: „M. Nesgen und K[urt] Weill zum Tee, später G. Miebach[?] und Rosi Krum- hoff“</p> <p><i>M. Nesgen war ebenfalls Studentin in Humperdincks Klasse. Über die beiden anderen Be-</i></p>	<p>5(?) .7.1918: „Also Sonntag war ich bei Humperdincks zum Kaffee. Da müßtest Du einmal ein Haus sehen! Doch Humperdincks Villa in Wannsee ist ja so weltbekannt, daß eine Schilderung überflüssig ist; in jeder Kunstzeitschrift waren ja Abbildungen davon. H[umperdinck] hat drei sehr hübsche Töchter u. einen sehr netten Sohn [...]. Natur-</p>

sucher – also die laut Weill „arische, teilweise auch antisemitische Gesellschaft“ – ist nichts Näheres in Erfahrung zu bringen.

lich war es (eine) kolossal vornehme, arische, teilweise auch antisemitische Gesellschaft, aber zu mir sehr nett u. kameradschaftlich. H[umperdinck] selbst hat fast den ganzen Nachmittag an seiner neuen Oper ‚Gaudeamus‘ gearbeitet, um deren Uraufführung sich schon jetzt Leipzig, München, Dresden u. Darmstadt reißen sollen, obwohl der 2. Akt noch nicht einmal fertig ist. [...] Mit seinem Sohn [Wolfram], der auch Musik studiert, habe ich lange gesprochen. Als ich erzählte, daß ich erst seit einigen Wochen bei seinem Vater bin, sagte er: ‚Und da hat er Sie schon eingeladen! Dann muß mit Ihnen was los sein. Das habe ich ja schon bei meinem Vater gemerkt, obwohl er nur wenig erzählt‘.²⁰

Weills Interesse am Entstehen der neuen Oper Humperdincks wird deutlich, immer wieder erwähnt er diese – nicht ohne Stolz, sein Schüler zu sein. Zugleich zeigt sich im Vergleich zum Brief vom 9.5.1918 eine ironische Distanz zur Humperdinckvilla und der sich dort bewegenden Gesellschaft.

Zu diesem Zeitpunkt waren die ersten beiden Gaudeamus-Akte fertig, Humperdinck arbeitete am dritten Akt (siehe Abschnitt IV).

20 Ebd., S. 162 f. „Arisch“ verwendete Weill, wie die Herausgeber anmerken, im Sinne von „nicht-jüdisch“, wie damals unter Juden üblich, „antisemitisch“ im Sinne von „antijüdisch eingestellt“ (siehe ebd., S. 164). Klammerung in () ist Herausgeberergänzung.

<p>Mittwoch, 3.7.1918, 10.30 [Uhr]: „Weill II[.] Quartettsatz in Partitur“</p>	
<p>Mittwoch, 10.7.1918, 11.00 [Uhr]: „Weill Einleitung zum Schlusssatz des Str[eich] quartetts (zu viel Modulation!)“</p>	<p>12(?)7.1918: „Mein Streichquartett macht immer Fortschritte; der 3. Satz ist ganz eigenartig geworden, Humperdinck sagte: ‚Hochinteressant, mir allerdings in den Harmonien ein bischen zu modern u. grüblerisch.‘ Ursprünglich wollte ich daher ein bischen feilen; als ich es aber einigen sehr netten Mitschülern vorspielte, beschworen sie mich, nichts zu ändern; sie staunen alle (u. ich selbst am meisten), wo ich die Kompositionstechnik her habe. Überhaupt muß ich bemerken, daß sich gerade bei uns an der Hochschule ein ganz modern gerich(te)ter Stamm entwickelt – seltsamerweise, denn die Lehrer sind es doch gewiß nicht; Humperdinck höchstens in Bezug auf kühne Rücksichtslosigkeit in der kontrapunktischen Stimmführung, Koch ist ein steifer Kontrapunktiker, als Komponist ein hypermoderner Viel-Lärm-um-Nichts-Schreiber u. [Robert] Kahn ein ganz naiver Mendelssohni- aner, dem ein übermäßiger Akkord wie eine Ohrfeige ist. Und da wächst ein – allerdings kleiner – Kreis von Schülern auf, unter denen man sich schämen muß, wenn man nicht den ganzen Richard Strauß u. Reger, aber auch Korngold, Debussy, Schreker, Bittner, Marx u.s.w. kennt.“²¹</p>

21 Ebd., S. 164 f. () im Text von Weill, () im Datum ist Herausgeberergänzung.

	<p>Weill geht auf kritische Distanz zu den – im Gegensatz zu den Studierenden – konservativen Lehrern an der Hochschule, zu denen auch Humperdinck gehört, allerdings weiß er dessen „kühne Rücksichtslosigkeit in der kontrapunktischen Stimmführung“ anzuerkennen. Dass Weill kompositorisch noch nicht gefestigt ist, geht daraus hervor, dass er nach der Kritik Humperdincks die modernen Züge des dritten Quartettsatzes abmildern wollte und sich davon erst durch seine Mitstudenten abbringen ließ.</p>
<p>Samstag, 13.7.1918, 10.30 [Uhr]: „Weill Schlussatz (fugiert)“</p>	
<p>Mittwoch, 17.7.1918, 10.30 [Uhr]: „Weill Schlussatz Hdur Fuge Überleitung des II[.] Themas“</p>	<p>19.7.1918: „In der letzten Stunde am Mittw. (Sonnabend war er auch meinetwegen extra gekommen)²² wusste Humperdinck garnicht, was er mir vor Liebenswürdigkeit antun sollte. Wie er sich über das Fugenthema des letzten Satzes freute, wie er es immer wieder spielte u. vor sich hinbrummte, wie er mir vorzügliche Ratschläge für die Durchführung sowie für das Studium des Kontrapunktes (gab)²³, wie er sich schließlich auf unglaublich herzliche Weise von mir in die Ferien verabschiedete, all dies zeigte mir, daß ich nicht übertreibe, wenn ich behaupte, daß ich da ein Prachtexemplar von einem Menschen gefunden habe u. – daß er mich ins Herz geschlossen hat. Und wenn</p>

22 () durch Weill, aus Edition übernommen.

23 Klammerung durch Herausgeber der Briefedition.

	<p>ich die Ergebnisse meines ersten Semesters überblicke, so glaube ich, daß das allein schon das Vierteljahr gelohnt hätte, ganz abgesehen davon, daß ich mein erstes größeres Werk, u. zwar in durchaus befriedigender Weise, geschrieben habe, daß ich überhaupt vom Komponieren eine Ahnung gekriegt habe [...].²⁴ [Prof. Willy Heß, Leiter der Orchesterklasse, erklärte sich bereit, das Streichquartett im Herbst spielen zu lassen:] „Als ich das Humperdinck erzählt hatte, sagte er: ‚Sie glauben nicht, wie ich mich darauf freue!‘²⁵</p> <p><i>Aus diesen Zeilen spricht Stolz über die Anerkennung durch Humperdinck, zugleich auch Freude über das in kurzer Zeit Erlernte und Geleistete. Humperdincks Anteil daran, dass er „überhaupt vom Komponieren eine Ahnung gekriegt“ habe, steht außer Frage – etwa durch „vorzügliche Ratschläge für die Durchführung sowie für das Studium des Kontrapunkts“. Darin zeigt sich: Humperdinck konnte Weill hinsichtlich des kompositorischen Handwerks weiterbringen, bei aller Differenz in den musikästhetischen Vorstellungen, die im dritten Satz des Quartetts zu Tage kommen.</i></p>
	<p>20.9.1918: „Von Humperdinck hatte ich dieser Tage eine äußerst liebenswürdige u. freundschaftliche Karte; er ist schon wieder in Berlin. Du wirst gelesen haben, daß ‚Gaudeamus‘ in Darmstadt zur Uraufführung angenommen ist u. wirst</p>

24 Kurt Weill, Brief an Hans Weill, ebd., S. 166.

25 Ebd., S. 167.

	<p>Dich erinnern, was ich Dir seinerzeit erzählte. Ich glaube kaum, daß er schon mit der Partitur fertig ist.“²⁶</p> <p><i>Wieder zeigt sich Weills Interesse am Fortschritt von Gaudeamus.</i></p>
<p>9.10.18: „neue Schüler Frl. Weicker und Herr Hartmann (Choralbearbeitungen[])“</p>	
<p>Sonnabend, 12.10.1918, 10.30 [Uhr]: „Weill (Schlussatz des Streichquartetts)“</p>	
<p>Mittwoch, 16.10.1918, 12.00 [Uhr]: „Herr Weill [(Suite)“</p> <p><i>Es handelt sich um Weills Orchestersuite in E-Dur</i></p>	
<p>Sonntag, 20.10.1918, 4.30 [Uhr]: „Herr K[urt] Weill zum Kaffee. Mit W[olfram] und Weill zum Bhf (1/2 [Bier])“</p>	

26 Ebd., S. 182.

<p>Mittwoch, 23.10.1918, 11.00 [Uhr]: „Weill Suite Einleitung“</p>	
<p>Sonnabend, 26.10.1918, 11.30 [Uhr]: „Weill Suite?“</p> <p><i>Bedeutung der Streichung und des Fragezeichens unklar.</i></p>	
<p>6.11.1918, 11.30 [Uhr]: „Weill Einleitung und erster Satz der Suite (Skizze)“</p>	<p>8.11.1918: „Die Suite macht langsame Fortschritte u. wird mehr als Studie denn als Opus geschaffen. [...] Humperdinck war wieder sehr liebenswürdig zu mir. Nächste Woche werde ich abends zu Haus bleiben u. arbeiten. Nur ‚Shylock‘ im Deutschen Theater will ich mir ansehen.“²⁷</p> <p><i>Shylock ist die Hauptfigur in Shakespeares Kaufmann von Venedig. 1905 hatte Humperdinck zu diesem Werk eine Bühnenmusik für das Deutsche Theater komponiert. Die von Weill besuchte Aufführung (am Vorabend der deutschen Revolution von 1918) fand aber möglicherweise ohne diese Bühnenmusik statt.</i>²⁸</p>

27 Ebd., S. 189.

28 Freundliche Mitteilung von Herrn Karl Sand, Deutsches Theater Berlin, vom 14.12.2018: Bei der Vorstellung am 8.11.1918 handelte es sich um eine „Neueinstudierung des Werkes durch Max Reinhardt [...]. Im Gegensatz zur ursprünglichen Inszenierung Reinhardts ist [...] keine Musik-Angabe mehr verzeichnet. Das mag darauf hinweisen, dass Humperdincks Bühnenmusik nicht mehr verwendet wurde, obgleich es theoretisch auch bedeuten könnte, dass diese nur nicht auf dem Theaterzettel angegeben wurde. Zur Sicherheit habe ich noch einmal im Theaterzettelbestand nachgeschaut [...]. Hier gibt es ebenfalls keinen Hinweis mehr zur Bühnenmusik.“

<p>Sonnabend, 23.11.1918: „11½ [Uhr] Weill (Suite II[.] Satz)“</p>	
<p>Mittwoch, 27.11.1918, 12.30 [Uhr]: „Weill II[.] Satz Suite“</p>	<p>3.12.1918: „Humperdinck war wieder einmal vom 2. Satz der Suite ganz begeistert u. hat mich fest umarmt. Morgen [4.12.1918] zeige ich ihm den fertigen 3. Satz.“²⁹</p> <p><i>Laut Humperdincks Kalender fand am 4.12. jedoch keine Stunde statt, da er nach Hannover reiste.</i></p>
<p>Mittwoch, 22.1.1919, 1.30 [Uhr]: „Weill Suite II[.] Satz“</p>	<p>23.1.1919: „Humperdinck war heute äußerst liebenswürdig u. mit mir zufrieden. Das hindert ihn aber nicht im Februar nach Darmstadt u. in die Schweiz zu fahren u. mich zurückzulassen. Sein Sohn fragte mich, ob ich es nicht einmal mit einem dramatischen Stoff versuchen will.“³⁰</p>
<p>Mittwoch, 29.1.1919, 4 [Uhr]: „K[urt] Weill zum Unterricht mit Suite II. Satz und zum Tee.“</p>	<p>30.1.1919: „Ich habe in meinem Studium gehöriges Pech. Jetzt wurde wieder unserem Studentenrat mitgeteilt, daß man vielleicht wegen Kohlenmangels die Hochschule sehr bald wieder schließen muß. Ich habe sofort alle Hebel in Bewegung gesetzt, um das zu verhindern, oder um wenigstens durchzusetzen, daß die Lehrer uns</p>

29 Kurt Weill, Brief an Hans Weill, in: ders., *Briefe* (wie Anm. 1), S. 194.

30 Ebd., S. 200.

privat weiter unterrichten. Sollte ich das letztere erreichen, so werde ich wohl trotzdem auf Kompositionsunterricht verzichten müssen, da Humperdinck schon bald reist u. Herr Koch – wahrscheinlich sein Vertreter – kaum die Schüler anderer privat unterrichten wird. Doch das ist auch nicht das schlimmste; denn gerade im Komponieren sagen die Herren einem doch recht wenig. [...] Andererseits spricht wieder recht viel gegen ein Verlassen Berlins. Dann würde ich recht ungern die Beziehungen zu Humperdinck aufgeben. [...] Gestern hat Humperdinck mich zur Stunde in die Wohnung bestellt, ich mußte zum Tee bleiben u. erfuhr von ihm u. seinem seinem Sohn manches neue; u. a. sah ich die Figurinen zur neuen Oper, die gerade gekommen waren. Der junge H[umperdinck] sagte wörtlich zu mir: ‚Wenn ich Ihre kompositorische Begabung hätte, würde ich ausschließlich Komponist werden, ob ich Weill oder Humperdinck hieße. Schreiben Sie eine Oper, u. Sie sind ein gemachter Mann!‘ Er will den ‚Musenkrieg‘ [Studentenkomödie von Otto Julius Bierbaum] auf Bühnen- u. Kompositionsfähigkeit durchsehen, dann soll ich mich gleich daran machen [...]. Mit dem Alten sprach ich wegen eines Kompositionspreises; ich soll mich erkundigen, wann einer ausgeschrieben wird, er will alles befürworten. Die nötige Reife hätte ich.“³¹

Weill erkennt, dass er kompositorisch an der Hochschule nicht mehr weiterkommen wird. Erstmals ist die Rede von Opernplänen; nicht

31 Ebd., S. 201 f.

	<p><i>zuletzt aus diesem Grunde möchte Weill – der weiterhin mit Interesse den Werdegang von Humperdincks Gaudeamus verfolgt – in Kontakt zum Opernkomponisten Humperdinck bleiben, dessen Beziehungen und Erfahrungen Weill von Nutzen sein können.</i></p> <p><i>Wolfram Humperdincks Worte „Schreiben Sie eine Oper, und Sie sind ein gemachter Mann!“ sollten sich als geradezu prophetisch erweisen.</i></p>
	<p>6.2.1919:</p> <p>„Mit dem Kompositionsunterricht scheint es dieses Semester nichts rechtes mehr werden zu wollen. Humperdinck ist leider ernstlich erkrankt und liegt in der Klinik, kann sich daher auch um eine Vertretung nicht kümmern [...]. Um eine Aufführung [der Suite] vom Hochschulorchester werde ich mich wohl nicht bemühen, da es mir erstens zu schlecht ist u. da ich von antihumperdinckscher Seite auf energischen Widerstand stoßen werde. Auch sehe ich aus Vergleichen mit den Kompositionen eines durchaus modern gerichteten Mitschülers, daß ich doch recht weit von der Straußschen Richtung abgerückt bin u. ziemlich in das Lager Klassiker – Brahms – Bruckner – Reger geschwenkt bin. [...] vorläufig sehe ich mit größerer Spannung [...] dem [Bescheid] des jungen Humperdinck [entgegen], dem ich den ‚Musenkrieg‘ zur Prüfung vorgelegt habe. [...] Auch werde ich mich mit der Oper garnicht beeilen, sondern, wie Humperdinck, ganz ruhig u. nur in der nötigen Stimmung daran arbeiten; es soll ja auch feinst gearbeitete</p>

	<p>Kammermusik werden u. keine schwülstigen hypermodernen dramatischen Effekte.“³²</p> <p><i>Weill drängt zur Oper hin! Wenn er von „feinst gearbeitete[r] Kammermusik“ spricht, beschreibt er damit ein Hauptmerkmal von Humperdincks Orchesterkunst, die er, als Zeuge der Gaudeamus-Entstehung, genau beobachtet und studiert hatte (Näheres und ein Erklärungsmodell dafür unten in Abschnitt IV).</i></p> <p><i>Zudem wird Weill bewusst, dass er kompositorisch konservativer wurde, sicher unter dem Einfluss des Unterrichts bei Humperdinck. Darin zeigt sich Weills Fähigkeit zur Selbstkritik, aber auch seine bisherige musikalische Unsicherheit. Die musikalische Entwicklung Weills lief, wie ihm selbst klar ist, nicht stringent in eine Richtung.</i></p>
<p>Freitag, 14.2.1919, 3 [Uhr]: „Kurt Weill“</p>	<p>14.2.1919: „Eben habe ich den jungen Humperdinck, der bei seinem Vater in der Charité wohnt, am Telefon gesprochen. Heute nachmittag werde ich hingehen. Er hat mir schon kurz gesagt, daß ihm der Opernstoff wenig gefällt. [...] Der Meister wird dieses Semester nicht mehr unterrichten, ich habe heute durchgesetzt, daß ich einen ziemlich vollwertigen Ersatz bekomme in Prof. Paul Juon, den Du dem Namen nach sicher kennst.“³³</p>

32 Ebd., S. 204.

33 Ebd., S. 260.

	<p>21.2.1919:</p> <p>„Heut vor 8 Tagen habe ich also Humperdinck in der Klinik besucht u. mich sehr lang u. schön mit ihm u. seinem Sohn unterhalten. Den ‚Musenkrieg‘ haben beide als einen ganz ungeeigneten Opernstoff erklärt, vor allen Dingen fehle jede dramatische Spannung, jeder Aufbau, u. die Lösung geschieht auf die naivste Weise der Welt. Auf ihr Zureden habe ich mich entschlossen, mir einen geeigneten Stoff zu suchen u. einen Text selbst zu schreiben. [...] Vorläufig neige ich noch zu einer fein gearbeiteten komischen Oper; doch scheine ich jetzt durch den Umgang mit meinem Mitschüler [Walter] Kämpfer, mit dem ich nur modernste Musik (Schreker, Reger, Schönberg, u.s.w.) studiere, wieder in modernes Fahrwasser zu kommen. Ich bin eben noch gar nicht ausgeglichen in musikalischer Hinsicht. Entschieden bin ich in der Suite einen Schritt zurückgegangen. Das fiel mir erst so recht auf, als ich bei der ersten Probe meines Streichquartetts hörte, wie modern, wie Regersch das noch gearbeitet ist. [...] Mit meinem neuen Lehrer bin ich außerordentlich zufrieden. Da ich auch bei ihm einziger Kompositionsschüler bin, beschäftigt er sich sehr eingehend (1½ Std.) mit mir, ist ein durchaus moderner Musiker u. ich kann mir, besonders was Orchesterklang, Instrumentationsfarben u.s.w. anbelangt (wovon ich bis jetzt so gut wie keine Ahnung hatte) bei ihm mehr positives Wissen anhäufen, als das bei Humperdinck je möglich gewesen wäre. [...] Morgen will ich mit Juon über den Meyerbeer-Preis sprechen; Humper-</p>
--	--

	<p>dinck hält mich für reif, u. eine Italienreise lockt mich sehr.“³⁴</p> <p><i>Weill tendiert weiterhin zu jener Opernform, die Humperdinck präferierte – die „fein gearbeitete komische Oper“. Bei Juon lernt Weill das, wofür eigentlich Humperdinck berühmt war: Orchesterklang und Instrumentation. Der Meyerbeerpreis der Hochschule wurde 1914 gestiftet, es ist also nicht identisch mit jenem Meyerbeerpreis, den einst Humperdinck gewann.</i></p>
	<p>27.2.1919:</p> <p>„Von dem Urteil Humperdincks über mich, das Dir die Eltern mitgeteilt haben werden, war ich ganz überrascht. Daß er mich als Mensch gern hat, wußte ich, aber daß er mich künstlerisch so günstig beurteilt, hätte ich mir nie träumen lassen. ‚Er sieht mit den größten Hoffnungen für mich in die Zukunft.‘ Was will ich eigentlich mehr?“³⁵</p> <p><i>Das Lob des berühmten Lehrers ist Weill wichtig und freut ihn sehr.</i></p>
	<p>9.5.1919:</p> <p>„An der Hochschule habe ich viel Ärger. Von allen Kompositionsschülern werden Werke gespielt, nur von mir nicht, weil Humperdinck nicht da ist u. dafür sorgt. [...] Man hat allerdings positiv garnichts davon, außer daß man</p>

34 Ebd., S. 207 ff.

35 Ebd., S. 210.

	<p>seine Sachen hört. Darauf werde ich nun wohl in der Hochschule verzichten müssen; denn wenn Hump[erdinck] wirklich zurückkommt, so wird er sich doch nicht in die Treibereien an der Hochschule einlassen. Schließlich ist ja der zweitjüngste Kompositionsschüler 3 Jahre älter als ich. Mit 22 Jahren hoffe ich anderswo gehört zu werden als vor ein paar Paukern.“³⁶</p> <p><i>Der 19-jährige Weill, mit Abstand jüngster Kompositionsstudent der Hochschule, ist sich seiner Fähigkeiten mittlerweile sehr bewusst. Dieses neu gewonnene Selbstbewusstsein spricht aus der Äußerung, dass er hoffe, mit 22 Jahren nicht mehr auf die Hochschule als Aufführungsort angewiesen zu sein – was, ebenso wie Wolfram Humperdincks Äußerung (siehe Brief vom 13.1.1919), sich als prophetisch erweisen sollte: Sein Divertimento für kleines Orchester mit Männerchor op. 5 erlebte am 10.4.1923 in einem Konzert des Berliner Philharmonischen Orchesters seine Uraufführung, nachdem diese den letzten Satz daraus bereits am 7.12.1922 gespielt hatten.</i></p>
	<p>13.06.1919: „Heute höre ich, daß Humperdinck morgen wieder unterrichtet; ich werde mit sehr gemischten Gefühlen hingehen; 1.) weiß ich nicht, wie ich meine symphonische Dichtung vorlegen soll u. 2.) wie ich meinen geplanten Abgang von der Hochschule begreifbar machen soll. Einen Krach möchte ich natürlich</p>

36 Ebd., S. 221.

	<p>vermeiden. [...] 3 Semester Hochschule genügen für meine Ansprüche.“³⁷</p> <p><i>Für Weill steht fest, dass er die Hochschule verlassen wird, weil er dort nichts mehr lernen kann. Bei der Symphonischen Dichtung handelt es sich um die (verschollene) Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke. Augenscheinlich hatte er sie eigenständig, also ohne Abstimmung mit Humperdinck begonnen. Daher betrifft seine Sorge die Reaktion des Lehrers, wenn er ihm die Weise zeigen würde.</i></p>
<p>Sonnabend, 14.6.1919, 10.30 [Uhr]: „Kurt Weill (Suite)“</p>	
<p>Mittwoch, 18.6.1919, 11 [Uhr]: „Weill symph[onische] Dichtung (Skizze[])“</p> <p><i>Weill hat seine Symphonische Dichtung also doch Humperdinck gezeigt!</i></p>	
<p>Mittwoch, 9.7.1919, 11 [Uhr]: „Kurt Weill Suite I. Satz“</p>	

37 Ebd., S. 229.

<p>Mittwoch, 16.7.1919, 11 [Uhr]: „K[urt] Weill Suite“</p>	
<p>Mittwoch, 23.7.1919, 10.30 [Uhr]: „K[urt] Weill Suite – Partitur“</p> <p>4 [Uhr]: „Brief an Weill geschr.[?]“ [geschrieben?]</p>	<p>23.7.1919: „Humperdinck, bei dem ich heute Stunde hatte, will durchaus haben, daß ich mich um den Meyerbeerpreis (6000 M)³⁸ bewerbe. Ich muß 3 Kompositionen einreichen: die ‚Weise‘ hält er für ungeeignet, da ‚die Herren Preisrichter über ein so modernes Werk ihre weisen Häupter schütteln werden.‘ Da ich aber außerdem noch eine dramatische Szene für Soli, (Chor)³⁹ u. Orchester u. eine achtstimmige Doppelfuge schreiben muß, soll ich es immerhin mit der ‚Weise‘ riskieren. Denn ich würde doch bis zum Februar 1920 nicht auch noch ein großes Orchesterwerk schaffen. Jedenfalls versuche ich es. Mehr als auspfeifen können mich die Arschpauker nicht, u. das wäre ein großes Lob für mich. Also heute einmal keine Enttäuschung.“⁴⁰</p> <p><i>Weill geht an den Kompositionspreis mit gehörigem Selbstbewusstsein heran: Sollte er mit seiner modernen Symphonischen Dichtung bei den konservativen Preisrichtern scheitern, so sei es keine Schande, sondern vielmehr die Bestätigung seiner kompositorischen Fähigkeiten.</i></p> <p><i>Übrigens scheint auch Humperdinck die Weise goutiert zu haben: Seine Vorbehalte beziehen</i></p>

38 () aus Edition übernommen.

39 () aus Edition übernommen.

40 Kurt Weill, Brief an Hans Weill, ebd., S. 241 f.

	<p>sich nämlich auf die „Herren Preisrichter“, die „über ein so modernes Werk ihre weisen Häupter schütteln werden“, nicht auf das Werk an sich. Humperdinck und Weill scheinen sich einig in der Beurteilung der Komponistenkollegen, wie aus dieser ironischen Bemerkung deutlich wird. Die Befürchtung Weills, dass Humperdinck der Weise kritisch gegenüberstehen könnte (siehe Brief vom 13.6.1919), bewahrt sich offenbar nicht. Somit resümiert Weill schließlich: „heute einmal keine Enttäuschung“.</p>
<p>Mittwoch, 30.7.1919, 11 [Uhr]: „K[urt] Weill Suite I Satz Partitur [...] Wurm Streichquartett Skizze angef[angen]“ <i>Auch Mary Wurm komponiert ein Streichquartett – darin dem Beispiel Weills folgend?</i></p>	
<p>Freitag, 19.9.1919, 6.30 [Uhr]: „Bhf: ½ d[unkles Bier] mit Kurt Weill“</p>	
<p>Sonnabend, 22.11.1919, 12 [Uhr]: „K[urt] Weill Partitur: „Ninon [von] Lenclos““</p>	
<p>Sonntag, 23.11.1919, 4 [Uhr]: „Kurt Weill Bhf. später Lauer⁴¹, ½ h[elles Bier]“</p>	

41 Joseph Joachim Lauer: Schüler Humperdincks.

<p>Sonnabend, 5.6.1920, 11 [Uhr]: „Nesgen, Quirl, Weill“</p> <p><i>Hinter den drei Namen steht ein „o“, Bedeutung unklar. Der Anlass des Zusammentreffens der Humperdinck-Schüler könnte sein Ausscheiden aus dem Hochschuldienst gewesen sein.</i></p>	<p>11.06.1920: „In Berlin war es diesmal sehr schön. Meine Universitätsangelegenheit habe ich geregelt u. fahre alle 8–14 Tage hinüber zu [Max] Friedländer. Humperdinck hat sich kindisch mit mir gefreut u. will sich auch an versch. Theatern für mich verwenden.“⁴²</p> <p><i>Weill trug sich zeitweise mit dem Gedanken einer Dissertation bei Friedländer: „Ich bin eifrig auf der Suche nach einem Dokorthema, wahrscheinlich aus dem Gebiet der synagogalen Musik.“⁴³ Nach Aufnahme in Busonis Kompositions-klasse (ab Januar 1921) verwarf er jedoch diese Pläne.</i></p>
<p>Sonnabend, 3.7.1920, ca. 11.00 [Uhr]: „Kurt Weill aus Leipzig“</p> <p><i>In Leipzig wohnten mittlerweile Weills Eltern.</i></p>	
<p>Freitag, 23.7.1920, 10 [Uhr]: „Kurt Weill, von Senta abgeholt“</p>	
<p>Sonnabend, 30.10.1920, 11 [Uhr]: „Kurt Weill aus Leipzig wegen Zeugnis.“</p>	

41 Joseph Joachim Lauer: Schüler Humperdincks.

42 Kurt Weill, Brief an Hans Weill, in: ebd., S. 271.

43 Ebd., S. 272.



Abb. 3a



Abb. 3a

Abb. 3a, 3b: Humperdincks Villa in Wannsee, die – wegen der Fresken mit Spielmanns-Motiven aus seinen *Königskindern* – so genannte ‚Spielmannsvilla‘, siehe Briefe Weills vom 8.5. und 5.7.1918⁴⁴

Den am 23. Juli 1919 erwähnten Meyerbeerpreis der Hochschule gewann Weill dann doch nicht, erhielt jedoch das Kompositionsstipendium der Mendelssohn-Stiftung der Hochschule, das er jedoch ablehnte, weil er die

⁴⁴ Abbildungen: Stadtarchiv Siegburg, Bestand Humperdinck, Bildersammlung sowie Nachlass E. Humperdinck, Frankfurt/Main (wie Anm. 3), Bildersammlung P I o 515.

Hochschule nach dem Sommersemester 1919 verließ.⁴⁵ In der Spielzeit 1919/20 war Weill zunächst als Korrepetitor in Dessau (unter der musikalischen Oberleitung von Hans Knappertsbusch), später mit Empfehlung Humperdincks⁴⁶ als Kapellmeister am Theater Lüdenscheid tätig. Ab Januar 1921 studierte er schließlich in Ferruccio Busonis Kompositionsklasse an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin.

Auch nach Abbruch des Studiums an der Hochschule im Sommer 1919 blieben Weill und Humperdinck in Kontakt: so am 19. September und am 23. November 1919, als man sich zum Bier traf, außerdem am 22. November 1919 in der Hochschule. Weill studierte am Dessauer Friedrich-Theater (wie das Hoftheater nun hieß) zu dieser Zeit für Hans Knappertsbusch Humperdincks *Königskinder* als Korrepetitor ein.⁴⁷ Bei seinem Besuch bei Humperdinck im November brachte Weill jedoch nicht die *Königskinder* mit, wie es vielleicht nahegelegen hätte, sondern die Partitur seines eigenen, verschollenen Operneinakters *Ninon von Lenclos*. Gemäß David Drew ist ein Brief Weills aus Lüdenscheid an seine Schwester Ruth vom 28. Januar 1920 die einzige Referenzquelle, die auf die Komposition dieses Werks schließen lässt.⁴⁸ Die Kalendernotiz Humperdincks vom 22. November 1919 tritt als weitere Quelle daneben und kann den Kompositionsbeginn dahingehend konkretisieren, dass Weill zu diesem Zeitpunkt seinem früheren Lehrer zumindest schon etwas Vorweisbares präsentieren konnte.

Auf einen Brief Humperdincks antwortete Weill aus Lüdenscheid – verbunden mit der Bitte um Unterstützung zum einen bei der Bewerbung um einen weiteren Kompositionspreis sowie zum anderen zwecks einer Aufführung seiner *Weise* durch Artur Nikisch (dem Bing die Partitur übermittelt hatte):

45 Vgl. Tamara Levtz, „Von der Provinz in die Stadt: Die frühe musikalische Ausbildung Kurt Weills“, in: *A Stranger Here Myself. Kurt Weill-Studien*, hg. von Kim H. Kowalke und Horst Edler (= HASKALA. Wissenschaftliche Abhandlungen 8), Hildesheim u. a. 1993, S.107–142, hier S. 135.

46 Vgl. Schebera, *Kurt Weill*, Mainz 2016, S. 23.

47 Vgl. Kurt Weill, Brief an Hans Weill vom 24.10.1919, in: ders., *Briefe* (wie Anm. 1), S. 252.

48 Vgl. David Drew, *Kurt Weill. A Handbook*, Berkeley und Los Angeles 1987, S. 124.

Lüdenscheid, den 16. März, 20

Lieber und sehr verehrter Meister,

Sie werden sich wundern, so lange nichts von mir gehört zu haben, aber mein neues Betätigungsfeld bringt so viel Arbeit mit sich, daß ich erst heute in einer späten Nachtstunde dazu komme, Ihnen recht herzlich für Ihre lieben Zeilen zu danken.

Ich bin in der kurzen Zeit, die ich hier bin, ein gewaltiges Stück in meiner Entwicklung zum Kapellmeister vorwärts gekommen. Was ich erreichen will, ist das: so über der Sache zu stehen, daß ich in jeder Dirigentenstelle noch Zeit genug finde, um mich mit eigenen Arbeiten zu befassen. Dazu gehört ja vor allen Dingen Routine, u. die kann ich mir hier in hohem Maße aneignen. Ich muß alles selbst einstudieren u. habe fast jeden Abend zu dirigieren. Außer der gesamten klassischen u. modernen Operette habe ich auch schon einige Opern herausgebracht (Freischütz, Waffenschmied), das hat besonders viel Freude, aber auch genug Arbeit gemacht. Diese Woche habe ich „Zigeunerbaron“, dann wahrscheinlich „Martha“. Man bestätigt mir von allen Seiten, daß die musikalischen Leistungen des Theaters seit meinem Hiersein einen entschiedenen Aufschwung genommen habe. Die Akademie schreibt den 2. Preis der Michael Beer'schen Stiftung aus (ein Werk für großes Orchester u. ein Kammermusikwerk). Bedingung ist das vollendete 22. Lebensjahr, ich bin erst 20 Jahre alt. Wäre nicht trotzdem – durch Ihr Fürsprechen – eine Beteiligung von mir möglich? Meine symphonische Dichtung [die *Weise*] liegt seit einigen Wochen bei Prof. Nikisch. Könnten Sie nicht ein gutes Wort für mich einlegen? Eine Auf-führung dieses Werkes würde mich zum glücklichsten Menschen machen. In der Hoffnung, daß Sie den Winter gesundheitlich gut überstanden haben, bin ich mit den ergebensten Grüßen für Sie u. Ihre w[erten] Angehörigen Ihr dankbarer Schüler Kurt Weill.

Ich habe für den Sommer ein gutes Angebot als 1. Kapellmeister am Kurtheater Norderney.⁴⁹ Was ich im Winter mache, weiß ich noch nicht.

⁴⁹ Das Kurtheater Norderney wurde vom Theater Remscheid bespielt; Weill hatte diese einmonatige Aufgabe angenommen (siehe Gunther Diehl, „Kurt Weill (1900–1950) – Leben und Werk“, in: *Kurt Weill. Die frühen Werke 1916–1928* (=Musik-Konzepte 101/102, München 1998), S. 149–160, hier S. 153.

Ich hoffe im Mai einige Tage in Berlin zu sein u. dann auch bei Ihnen vorzusprechen.⁵⁰

Der in Aussicht gestellte Besuch bei Humperdinck erfolgte, wie dessen Kalendernotizen belegen, im Juni und Juli in der Hochschule, darunter ein Klassentreffen. Am 30. Oktober 1920 besuchte Weill Humperdinck wegen eines Zeugnisses, aller Wahrscheinlichkeit nach für die Bewerbung um Aufnahme in Ferruccio Busonis Kompositionsklasse ab Januar 1921.

Die recht häufigen Besuche Weills bei Humperdinck nach dem Studium zeugen von einem nach wie vor intakten, vielleicht sogar kollegialen und freundschaftlich-herzlichen persönlichen Verhältnis. Dass Weill im November 1919, knapp ein halbes Jahr nach Beendigung seiner Hochschulzeit, mit seinem Opernprojekt wieder zu Humperdinck kommt, zeigt auch, dass er auf den Rat des opernerfahrenen Meisters Wert legte. So enttäuschend und unergiebig, wie in der Weill-Literatur bisweilen dargestellt,⁵¹ konnte der Unterricht bei Humperdinck also gar nicht gewesen sein.

Angesichts der guten Beziehungen zu Humperdinck und seinem Sohn verwundert es, dass im Humperdinck-Nachlass kein Kondolenzschreiben Weills nach dessen Tod am 27. September 1921 überliefert ist.

III

In den Briefen an seinen Bruder Hans schilderte Weill ausführlich den Unterricht bei Humperdinck und sein persönliches – zwischen Frust und Zweifeln, Respekt und Herzlichkeit schwankendes – Verhältnis zu seinem Lehrer. Aus der anfänglichen, bis zum Lehrerwechselwunsch reichenden

50 Nachlass E. Humperdinck, Frankfurt/Main (wie Anm. 3), Briefe an Engelbert Humperdinck 5597 [Schü] 9021.

51 Vgl. z. B. Levitz, *Von der Provinz in die Stadt* (wie Anm. 45), S. 121: „Trotz kompositorischer Fortschritte und mancher guter Ratschläge Humperdincks hatte sich Weills Begeisterung für den Lehrer bis zum Juni 1918 in Enttäuschung und Unzufriedenheit umgewandelt. Er war zu der Erkenntnis gekommen, daß Humperdinck, der zwischen Krankheiten und Reisen kaum mehr Zeit für ihn übrig hatte, ihn seiner Meinung nach in der Entwicklung als Komponist nicht weitergebracht hatte.“

Distanz im Frühsommer 1918 wurde sehr bald eine persönliche und herzliche Nähe, einhergehend mit der Anerkennung, die Weill sich bei dem von ihm immer respektierten Lehrer erworben hatte. Der stets kritische und selbstkritische Weill übertrieb sicher nicht, wenn er Humperdincks Gunstbezeugungen enthusiastisch und erfreut schilderte. Dass er ihn quasi beim Opernkomponieren beobachten und das Werden von dessen neuer Oper *Gaudeamus* bis hin zur Uraufführung verfolgen konnte, interessierte und beeindruckte ihn unübersehbar. Seine eigenen Opernpläne wiesen zunächst in genau die Richtung, die sein Lehrer eingeschlagen hatte: die „fein gearbeitete komische Oper“ (siehe Tabelle, Brief vom 21.2.1919), also die heitere Spieloper, zumal der erwogene Stoff – Bierbaums *Musenkrieg* – eine Studentenoper war, also exakt im gleichen Milieu spielt wie Humperdincks Spieloper *Gaudeamus*. Unklar bleibt, ob Weill es war, der den *Musenkrieg* vorschlug, oder Wolfram Humperdinck (siehe Tabelle, Brief vom 30.1.1919). Offenbar kam jedenfalls der Vorschlag, sich überhaupt der Bühnenkomposition zuzuwenden, von Wolfram (siehe Tabelle, Brief vom 23.1.1919). Fest steht: Ganz gewiss war Humperdinck für Weill nicht mehr der Komponist romantischer Märchenopern. Nicht uninteressant ist in diesem Zusammenhang, dass Weill – nach dem Verwerfen der *Musenkrieg*-Pläne und nach Abbruch seines Studiums – sein erstes selbständig begonnenes Opernprojekt, *Ninon von Lenclos*, Humperdinck vorlegte.

In der Opernfrage wurde auch Humperdincks Sohn Wolfram zur respektierten Autorität. Geboren 1893, hatte dieser Malerei und Plastik an der Berliner Hochschule für Bildende Künste und danach Musik und Regie in Leipzig studiert. Nach Kriegsende assistierte er zunächst am Deutschen Theater in Berlin und der Deutschen Oper in Charlottenburg. In der Spielzeit 1919/20 betreute er am Stadttheater Rostock *Gaudeamus* als Spielleiter (Premiere am 26.10.1919).

Ob Humperdinck ein guter Lehrer war, lässt sich nach Durchsicht von Weills Briefen nicht mit Sicherheit sagen. Manche Stunden fielen sehr kurz aus (10 Minuten am 29.5.1918). Erst als Humperdinck an Weill ‚Feuer gefangen‘ hatte (siehe Tabelle, Brief vom 12.6.1918), ließ sich Engagement bei ihm bemerken, und Weill konnte dann auch erheblich vom Unterricht profitieren, wie seine Bilanz am Ende des Sommersemesters 1918 zeigt (siehe Tabelle, Brief vom 19.7.1918) – was zugleich bedeutet,

dass der lernwillige Weill in kurzer Zeit sehr viel aufnehmen und umsetzen konnte.

Im Laufe des Wintersemesters arbeitete Weill an seiner siebensätzigen Orchestersuite. Er betrachtete sie „mehr als Studie denn als Opus“ (siehe Tabelle, Brief vom 8.11.1918), was bedeuten könnte, dass es sich um eine Aufgabenstellung Humperdincks handelte, damit Weill nach dem Kammermusikwerk nun, quasi als gesteigerte Anforderung, ein Orchesterwerk erarbeite. Von Weill als rückschrittig gegenüber dem Streichquartett betrachtet (siehe Tabelle, Brief vom 21.2.1919), stieß die Suite bei Humperdinck jedoch auf ungeminderte Begeisterung – ein Zeichen für sich auseinander entwickelnde ästhetische Vorstellungen von Lehrer und Schüler. Immer häufiger dominierten allgemeine Fragestellungen den Unterricht, etwa die Suche nach einem Opernlibretto oder die Bewerbung um einen Kompositionspreis.

Weill erkannte jedoch zunehmend, dass er sich an der Hochschule nicht mehr weiterentwickeln könne, daneben führten Krankheiten Humperdincks sowie Abwesenheiten wie anlässlich der *Gaudeamus*-Uraufführungsvorbereitungen in Darmstadt zu immer häufigeren Unterrichtsausfällen. Nach der Suite arbeitete er ab Frühjahr 1919 an dem Symphonischen Gedicht *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*. Darüber schrieb Weill:

So weit will ich kommen – nur durch Schönberg könnte ich's –, daß ich nur schreibe, wenn ich muß, wenn es mir ehrlich aus tiefstem Herzen kommt; sonst wird es Verstandesmusik, und die hasse ich. Die „Weise“ kommt mir von Herzen, in dieser Musik lebe ich; aber – auch das beschämend! Eine Dichtung brauche ich, um meine Phantasie in Schwung zu bringen; meine Phantasie ist kein Vogel, sondern ein Flugzeug.⁵²

Weill trifft hier eine Unterscheidung zwischen Verstandes- und Herzensmusik. Erstere ist sicherlich auf die Suite gemünzt (ein Grund mehr, der dafür spricht, dass die Suite eine ungeliebte Aufgabenstellung seines Kompositionslehrers war), letztere nach seinen eigenen Worten auf die *Weise*. Allmählich kristallisiert sich Weills Interesse an Unterricht bei Arnold

52 Kurt Weill an Hans Weill, Brief vom 27.6.1919, in: ders., *Briefe* (wie Anm. 1), S. 234.

Schönberg heraus, der ihn auch auf seine Anfrage hin als Schüler angenommen hätte, jedoch standen finanzielle Engpässe dagegen.

Auch wenn es Weill zunehmend in eine andere Richtung zog: Die Verbindung zu Humperdinck blieb ihm wichtig – nicht nur, weil dessen Name und Kontakte ihm Türen öffnen konnte. Er schätzte ihn menschlich sehr und organisierte die Unterstützung seiner Kompositionsklasse in der schwierigen Frage der Nachfolge Hermann Kretzschmars als Hochschuldirektor. Für diesen Posten war Humperdinck im Gespräch; es kam jedoch zum Widerstand der übrigen Dozenten, der sich in einem offenen Schreiben mit Angriffen gegen Humperdinck entlud. Weill hatte schon früh bemerkt, dass „die Herren Professoren ziemlich abfällig von ihm reden“⁵³ und dass „natürlich alles partiisch gegen Humperdinck [ist]; er hätte einen Schüler u. kriegte 16 000 Mark u.s.w.“⁵⁴ Unter dieser Missstimmung hatte auch Weill zu leiden, da es ihm Aufführungsmöglichkeiten an der Hochschule verbaute.⁵⁵ Auf die Angriffe auf Humperdinck hin kam es zu einem von Weill verfassten Protestbrief seiner Kompositionsklasse an das Preußische Kultusministerium (siehe Abb. 4),

(Von Kurt Weill) An das Kultusministerium des Freistaates Preußen Berlin
In dem Brief der Lehrer- und Beamtschaft der akadem[ischen] Hochschule für Musik, dessen Inhalt den Studierenden gestern mitgeteilt wurde, befinden sich Äußerungen über unseren Lehrer Herrn Prof. H[umperdinck], gegen die wir hierdurch unseren schärfsten Protest einlegen. Wir blicken zu Herrn Prof. H[umperdinck] mit der Ehrfurcht auf, die einem Künstler von seinem Range zukommt wie wohl keinem Zweiten auf der Hochschule für Musik. Wir wissen nicht, ob einer der Abfasser dieses Briefs jemals Schüler unseres Meisters war, wir sind es seit mehreren Semestern und versichern, dass die Vorwürfe gegen ihn durchaus unbegründet sind, dass wir bei Herrn Prof. H[umperdinck] mindestens ebensoviel lernen wie bei jedem anderen Lehrer der heutigen Hochschule, daß die Äußerungen gegen ihn nur von einem Haß und einer Eifersucht zeugen, wie sie gegen jeden großen Mann durch kleine Geister geht

53 Kurt Weill an Hans Weill, Brief vom 9.5.1918, ebd., S. 148 f.

54 Kurt Weill an Hans Weill, Brief vom 15.5.1918, ebd., S. 152.

55 Vgl. Levitz, *Von der Provinz in die Stadt* (wie Anm. 45), S. 121.

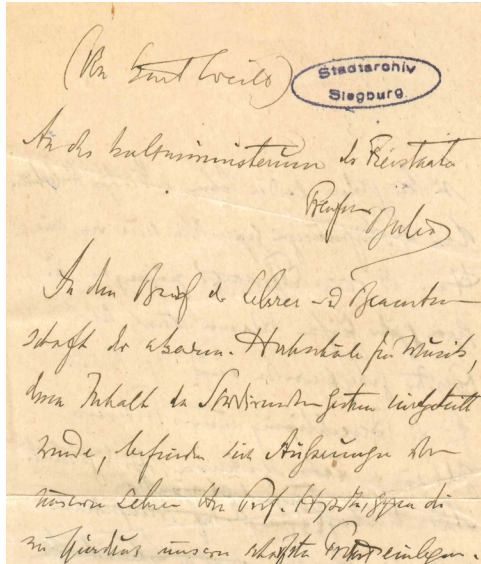


Abb. 4: Humperdincks eigenhändige Abschrift des Protestschreibens seiner Kompositionsklasse, erste Seite⁵⁶

worden sind. Ein Beweis für die Berechtigung unseres Protestes geht aus der Tatsache hervor, dass die gesamte Studentenschaft wegen der gehässigen Äußerungen gegen Prof. H[umperdinck] ihre Zustimmung zu dem Brief der Lehrerschaft verweigert hat.

([Zusatz von der Hand Wolfram Humperdincks:] Unterschrift:) Die Kompositionsklasse von Prof. H[umperdinck]⁵⁷

56 Stadtarchiv Siegburg, Bestand Humperdinck A 2.7.

57 Zit. nach Humperdincks Abschrift dieses Briefes (Stadtarchiv Siegburg, Bestand Humperdinck, A 2.7). Gemäß Humperdinck präferierte ein Teil der Studierenden für die Kretschmar-Nachfolge Koch, der andere Teil Humperdinck „als Modernen“. Erstere sandten das oben erwähnte gegen Humperdinck gerichtete Schreiben an den Kultusminister, gegen das sich Weill und die anderen Humperdinck-Schüler wie zitiert zur Wehr setzten, siehe Postkarte Humperdincks an Sohn Wolfram vom 28.1.1919 (Stadtarchiv Siegburg,

Zermürbt bekannte Humperdinck seinem Sohn gegenüber: „Eins weiß ich sicher, daß ich die Wahl zum Direktor in diesem Intrigennest nicht annehmen würde.“⁵⁸ Im Sommer 1920 wurde schließlich Franz Schreker Hochschuldirektor, Humperdinck erhielt die Kündigung.

Auf die Frage, was Weill bei Humperdinck gelernt hat, lässt sich – Weills eigenes Resümee konkretisierend, er habe sein erstes größeres Werk in durchaus befriedigender Weise geschrieben und vom Komponieren überhaupt eine Ahnung gekriegt (siehe Tabelle, Brief vom 19.7.1918) – folgendes Fazit ziehen:

1. Handwerk – vom Anlegen einer Skizze im Particell bis hin zur Gestaltung einer Fuge (siehe Briefe von Anfang Juni 1918 und vom 19.7.1918).
2. Kontrapunkt – ein Echo davon ist beispielsweise im Fugato-Mittelteil des Vorspiels zur *Dreigroschenoper* (1928) zu hören.
3. Opernkomposition – wenn auch vorwiegend als Beobachter der *Gaudeamus*-Fertigstellung (siehe dazu Abschnitt IV) sowie, ratsuchend, in der Erwägung eines eigenen Opernstoffs.

IV

Weill sollte später, in Amerika, berichten, dass er Humperdinck bei der Orchestrierung von *Gaudeamus* unterstützt habe.⁵⁹ Undenkbar oder un-

Bestand Humperdinck A 2.1.2). Später berichtete Weill, er habe Busoni befürwortet, den die Studentenschaft jedoch als Italiener ablehnte (siehe Louis M. Simon, „Up the Rungs from the Opera“, in: *The New York Times*, 13.4.1941, S. 2 f., hier S. 2).

58 Zit. nach Wolfram Humperdinck, *Engelbert Humperdinck* (wie Anm. 10), S. 325.

59 Vgl. [ohne Autorenangabe]: „Pensacola Wham“, in: *The New Yorker*, 10.6.1944, S. 14 f., hier S. 14. Der Wortlaut ist: „When he was eighteen, Weill went to Berlin and studied for a year under Humperdinck, whose last opera – rather a bad one, he remembers – he helped to orchestrate.“ Über Drew, *Kurt Weill* (wie Anm. 48), S. 374 und später beispielsweise Wolfgang Rathert („Kurt Weill: Streichquartette h-Moll und op. 8“, in: CD-Booklet zu Kurt Weill, *Complete String Quartets, Paul Hindemith, Minimax*, Leipziger Streichquartett, CD Musikproduktion Dabringhaus und Grimm MDG 3071071-2, Detmold 2001, vgl. S. 21–25, hier S. 22) oder Schebera (*Kurt Weill* (wie Anm. 46), S. 17) fand diese Information Eingang in die Weill-Literatur.

wahrscheinlich ist es nicht, dass Humperdinck – dem das Komponieren, wie viele Briefe und Tagebucheinträge zeigen, zu jener Zeit extrem schwer fiel, nur mit äußerstem Kraftaufwand gelang und zudem unter Streitigkeiten mit dem Librettisten Robert Misch litt – sich, angesichts des immer näher rückenden Uraufführungstermins (18.3.1919 in Darmstadt), für die *Gaudeamus*-Fertigstellung Hilfe holte und damit seinen mit Abstand fähigsten und begabtesten Schüler betraute.⁶⁰ Dabei könnte Weill jenen genauen Einblick in Humperdincks Kompositionsweise gewonnen haben, dessen Kenntnis in seinen Briefen immer wieder durchscheint.

Für eine solche Mitarbeit an der Orchestrierung von *Gaudeamus* gibt es neben Weills eigener Äußerung allerdings keinen weiteren Beleg – weder in der erhaltenen (allerdings möglicherweise nicht lückenlos überlieferten) Familienkorrespondenz Weills, die ja sehr ausgiebig über seine Studienzeit Auskunft gibt, noch in den Humperdinck-Quellen:

- Die handschriftliche Partitur⁶¹ zum ersten Akt von *Gaudeamus* wurde am 4. August 1917 vollendet, die zum (zuerst komponierten) zweiten Akt bereits am 31. Juli 1916. Es könnte sich also nur um den am 11. Dezember 1918 abgeschlossenen dritten Akt handeln.
- In Humperdincks Kalendernotizen wird eine Mitarbeit Weills nicht erwähnt. Die einzigen gelegentlichen Hinweise gelten einer Mitwirkung Wolframs, etwa: „Klavierauszug II. Akt durchgesehen mit W.“ (13.11.1918), „W.s Abschrift durchgesehen“ (23.11.1918), „Reinschrift und Abschrift W.s“ (14.12.1918). Die von Humperdinck in den Kalendernotizen verwendete Abkürzung „W.“ steht stets für seinen Sohn Wolfram, niemals für Weill, dessen Namen er immer ausschreibt.
- Die Partitur – in sauberer Handschrift, jedoch mit starken Korrekturen, Streichungen etc. – ist vollständig von Humperdinck geschrie-

60 Wolfram Humperdinck (wie Anm. 10, S. 252) berichtet dazu: „Obwohl er (Humperdinck, Anm. d. A.) [...] nie an Beispielen aus eigenen Werken zu lehren pflegte – das hätte schon seinem Geschmack nicht entsprochen –, zog er seine Schüler dennoch zur Mitarbeit an eigenem Schaffen heran (zu Klavierauszügen, Kopien der Kompositionsskizzen usw.), zumal wenn er ihnen damit wirtschaftlich aufhelfen konnte – von persönlichen Zuwendungen ganz abgesehen!“ Siehe auch Anm. 62.

61 Nachlass E. Humperdinck, Frankfurt/Main (wie Anm. 3), Mus. Hs. 1614.

ben. Bei den sehr seltenen Spuren anderer Hände handelt es sich in der Regel um nachgetragene Regieanweisungen (z. B. zweiter Aufzug, Partiturseiten 57, 68–70; dritter Akt, Partiturseite 46) und in einem Fall die Textierung eines zweifelsfrei von Humperdinck geschriebenen Chorsatzes (zweiter Akt, S. 59–60). Die Handschrift dieser Nachträge deutet jeweils auf Wolfram Humperdinck hin. Ein Sonderfall ist die Partiturseite 4 des zweiten Akts, die vollständig in anderer Handschrift beschrieben und – als letzte Seite eines vierseitigen Bogens, der ansonsten Humperdincks Handschrift trägt – auch nicht nachträglich als Korrektur eingelegt wurde. Möglicherweise handelt es sich hier um die Schrift einer der Töchter Humperdincks, keinesfalls um die Weills. (Humperdinck pflegte hin und wieder seine Familie für Schreibearbeiten einzuspannen.⁶²)

- Es gibt allerdings einen Fall, in dem Humperdinck eine Passage von fremder Hand in *Gaudeamus* übernahm: Im ersten Akt hatte er, als Einlage eines ‚Sängers vom Drachenfels‘, eine Orchesterfassung seines sehr populären Liedes *Am Rhein* (1902)⁶³ verfasst, die er jedoch durch eine aufwändigere Orchestrierung dieses Liedes von seiner Schülerin Mary Wurm ersetzte.⁶⁴ Dazu vermerkte er in seiner Partitur einen entsprechenden Hinweis. Die ‚Sänger vom Drachenfels‘-Episode einschließlich der Liedeinlage wurde jedoch später gestrichen und hat in die gedruckte Partitur und den Klavierauszug keinen Eingang gefunden.
- Die handschriftliche Partitur weist im zweiten und dritten Akt durchgehend Eintragungen zur Seiteneinteilung auf, anscheinend für den Notenstich gedacht. Im ersten Akt reichen diese Zeichen bis vor Ziffer 11. Danach war die autografe Partitur wegen starker Korrekturen

62 Vgl. Senta Josten-Humperdinck, *Kindheitserinnerungen*, Typoskript, o. O. 1941, Stadtarchiv Siegburg, Bestand Humperdinck E 7.2, S. 44: „Ich weiß noch, daß unter anderem das ‚Herbstlied‘ gesungen wurde, das nicht gedruckt war. Es wurde mit Orchesterbegleitung gesungen, und es fehlte an Instrumental-Stimmen. Ich erinnere mich, wie wir alle dasaßen und Stimmen abschrieben, vor allem Wolfram und Edith, aber ich war zu meiner Freude auch zugezogen.“ Siehe auch Anm. 60.

63 Siehe Abb. 1.

64 Nachlass E. Humperdinck, Frankfurt/Main (wie Anm. 3), Mus. Hs. 1614a.

als Stichvorlage nicht mehr brauchbar und musste augenscheinlich durch eine von Wolfram erstellte Abschrift, auf die sich Kalendernotizen vom 23. November und 14. Dezember 1918 beziehen könnten, ersetzt werden. Wolfram gab später an, dass er die Partitur „in Reinschrift gebracht“ habe.⁶⁵ Dies bedeutet, dass es für die übrigen, weitestgehend größten Teile der Partitur, einen Zwischenschritt, also eine etwaige von Weill angefertigte Partiturabschrift, nicht gab.

- Spuren der Handschrift Weills sind in der Partitur nicht festzustellen. Wenn es eine Assistentenrolle gab, so fiel diese Wolfram zu, der beispielsweise auch eine Abschrift der nachkomponierten Ouvertüre erstellte, die dann als Stichvorlage diente.

Weills am 20. September 1918 geäußerte Befürchtung, Humperdinck werde die Oper kaum bis zur Uraufführung ein halbes Jahr später, am 18. März 1919, fertigstellen, sollte sich in gewisser Weise bewahrheiten: Im Juni und Juli 1919 komponierte Humperdinck die Ouvertüre nach, die die bisherige kurze Einleitung zum ersten Akt wesentlich ausweitet und mit einem Konzertschluss endet, anstatt wie bisher bruchlos zur ersten Szene überzuleiten. Veröffentlicht wurde die Ouvertüre separat; die gedruckte Partitur enthält die ursprüngliche Einleitung. Möglicherweise steht diese Nachkomposition im Zusammenhang mit weiteren *Gaudeamus*-Premieren, etwa der von Sohn Wolfram in Rostock inszenierten Aufführung (26.10.1919). Auch in der autografen Partitur dieser Ouvertüre⁶⁶ finden sich keine Spuren einer Mitarbeit Weills.

David Drew hält die Mitwirkung Weills an der *Gaudeamus*-Orchestrierung für äußerst unwahrscheinlich und vermutet, dass es entweder bei der Wiedergabe von Weills Äußerungen im *New Yorker* ein Missverständnis gegeben habe oder dass Humperdinck Weill übungshalber Abschnitte aus *Gaudeamus* als Instrumentationsaufgabe überlassen habe.⁶⁷ Gesetzt aber den Fall, dass der ungenannte Autor in *The New Yorker* sich jedoch nicht

65 Wolfram Humperdinck, „Mecklenburger Tage Engelbert Humperdincks“, in: *Mecklenburgische Monatshefte. Zeitschrift zur Pflege heimatlicher Art und Kunst* 7 (1931), S. 454 ff., hier S. 454 (freundlicher Hinweis von Claudius Hille, Tübingen).

66 Nachlass E. Humperdinck, Frankfurt/Main (wie Anm. 3), Mus. Hs. 61.

67 Vgl. Drew, *Kurt Weill* (wie Anm. 48), S. 375.

irrte und den Inhalt seines Interviews mit Weill tatsächlich korrekt wiedergab, dann müssen Weills Erinnerungen ernst genommen werden und werfen ein neues Licht auf Humperdincks Arbeitsweise in seinen letzten Jahren.

Es kann und darf also nicht ausgeschlossen werden, dass Humperdinck unter Zeitnot Weill Particellentwürfe des dritten Akts zur Instrumentation gab und die Ergebnisse in seine Partitur übertrug, auch wenn es keinen weiteren Quellenbeleg dafür gibt. Dies müsste nach dem 20. September 1918 geschehen sein, als Weill schrieb: „Ich glaube kaum, daß er schon mit der Partitur fertig ist“, also keine Kenntnis über den aktuellen Stand der *Gaudeamus*-Partitur hatte, und vor dem 11. Dezember 1918, dem Datum des Partiturabschlusses. Diese Zeit deckt sich in auffallender Weise größtenteils mit einer mehrwöchigen Lücke in der Familienkorrespondenz (20.9. bis 8.11.1918), die das Fehlen brieflicher Äußerungen Weills zu einer eigenen *Gaudeamus*-Mitarbeit plausibel zu erklären vermag.

Neben den zu Eingang dieses Abschnitts dargelegten Umständen spricht für eine Mitwirkung Weills in der letzten Phase der *Gaudeamus*-Fertigstellung: Weill kannte Humperdincks *Gaudeamus* so genau, dass – erstens – sich seine eigenen ersten Opernüberlegungen in Kompositionstechnik und Sujet daran anlehnten, und dass – zweitens – er sich ein qualitatives Urteil über Humperdincks letzte Oper erlauben konnte („rather a bad one“⁶⁸). Es ist nämlich nicht bekannt, dass Weill eine *Gaudeamus*-Vorstellung besucht hatte, so dass er sein Urteil nur aufgrund von gründlicher Einsichtnahme in die Partitur gewonnen haben konnte.

V

Ist es ein Zufall, dass Engelbert Humperdinck, der bislang nicht als Kammermusiker hervorgetreten war (einige Gelegenheitsminiaturen und Frühwerke, darunter auch ein umfangreiches Klavierquintett, blieben unveröffentlicht), im September 1919 mit der Komposition eines Streichquartetts begann, das sein letztes größeres Werk werden sollte?⁶⁹ Humperdinck, der Weills außerordentliche Begabung und seine kompositorischen

68 Siehe Anm. 59.

69 Die Arbeit am Streichquartett zog sich über ein Jahr hin (September 1919 bis September 2020) und war von Schaffenskrisen, langen Pausen und Erschöpfung begleitet, wie die

Fähigkeiten zweifellos erkannte, hatte nach Abschluss seiner *Gaudeamus*-Komposition im Juli 1919 und nach seiner Arbeit als Lehrer an Weills Quartett offenbar Ambitionen bekommen, sich nun selbst der Streichquartettkomposition zu widmen, und zwar ohne dass ein Auftrag oder eine Aufführungsmöglichkeit in Sicht waren. Zu dieser Zeit komponierte seine Schülerin Mary Wurm ebenfalls ein Streichquartett. Jedenfalls ist das Grund genug, die in enger zeitlicher Nachbarschaft entstandenen Quartette Humperdincks und Weills einem vergleichenden Blick zu unterziehen.

Das h-Moll-Quartett Weills⁷⁰ wird im Allgemeinen als noch abhängig von traditionellen Stilvorgaben charakterisiert: es zeige „noch die natürlichen Tribute an verehrte musikalische Vorfahren (Mozart, Brahms, Reger). Ebenso sehr aber ist bereits eine neue chromatische Harmonie ausgeprägt, das Streichquartett trägt eindeutig alle Zeichen des Nach-Wagnerianismus.“⁷¹ Oder, wie Wolfgang Rathert schreibt:

So ist dieses insgesamt noch recht unausgewogene und zuviel „wollende“ Werk das Echo großer Vorbilder, die von Mozart (Hauptthema des ersten Satzes) über Mahler (naiver Volkston des Scherzos) bis hin zu Reger (krönendes, zugleich ‚behagliches‘ Fugato) reichen und in der mitunter recht diffusen Enharmonik die Raffinesse eines Richard Strauss zu kopieren suchen.⁷²

Die Chromatik⁷³ wird direkt zu Beginn des ersten Satzes greifbar, in dem halbsekundige Fortschreitungen in allen Stimmen vorherrschen. H-Moll

Kalendernotizen dokumentieren, in denen es beispielsweise heißt: 10.8.1920 „Skizze („toter Punkt!“)“, 4.9.1920 „Skizze (? Kein Fortschritt!) Misstimung [!]“ (Humperdinck, Kalendernotizen (wie Anm. 3)).

70 Kurt Weill, *String Quartet B Minor*, New York 1999, EAM 845.

71 Schebera, *Kurt Weill* (wie Anm. 46), S. 18.

72 Rathert, „Kurt Weill: Streichquartette“ (wie Anm. 59), S. 22 f.

73 Siehe auch Gunther Diehl, „... mich so zu geben, wie ich bin, und nichts gewollt modernes zu suchen ...“. Konturen einer Schaffensästhetik und ihre kompositorische Vermittlung im frühen Œuvre Kurt Weills“, in: *Musik-Konzepte* 101/102 (wie Anm. 49), S. 36–64, hier: 37–39.

als Grundtonart ist zwar im Hintergrund wirksam, jedoch verschleiert: In den ersten 15 Takten tritt es nur zweimal in Grundstellung auf (T. 4, T. 11), auf den leichten Taktzeiten, quasi im Vorübergehen, nur für ein Achtel oder Sechzehntel. Vier weitere Male erscheint h-Moll kurzzeitig als Umkehrung, also mit Terz oder Quinte im Bass. Kaum tangiert, wird es sofort wieder verlassen. Ein weiteres Mal kommt es schon nicht mehr in Reinform vor, sondern als H-Dur (T. 6). Harmonische Stabilität sieht anders aus.

Im Gegensatz dazu zeigt ein Blick auf den Beginn des Humperdinckschen Quartetts⁷⁴, dass C-Dur als Grundtonart niemals in Frage gestellt wird (T. 1–16). Es wird zudem erst einmal durch nah verwandte Akkorde stabilisiert, bevor ganz regulär die Dominante (T. 25) angesteuert wird. Harmonisch kommt es nicht so recht vom Fleck – für 1920 eigentlich unvorstellbar! –, und das größte Ereignis ist, dass das Seitenthema, nach dem unspektakulären Erreichen der Dominante, dann in deren Paralleltongart e-Moll erscheint (T. 31). Aber der scheinbar naheliegende Schluss, dass er hier rückschrittig im Verhältnis zum kompositorischen Stand seiner Zeit (übrigens auch zu seinem eigenen früheren Werk) schreibe, wäre dennoch voreilig, denn generell ist in Humperdincks Spätwerk eine Tendenz zur Vereinfachung der musikalischen Parameter zu beobachten, auch der Harmonik.⁷⁵

Von besonderem Interesse ist das Fugato, das das Finale bei Weill eröffnet und seine Entsprechung im zweiten Satz bei Humperdinck findet (siehe Abb. 5).



Abb. 5: Kurt Weill, *Streichquartett h-Moll*, Beginn der Fuge, 3. Satz, T. 64 f.⁷⁶

Trotz der auch hier vorliegenden Chromatik, erkennbar an den vielen Versetzungszeichen im Thema, die ein Nebeneinander von *fisis* und *fis*,

74 Stadtarchiv Siegburg, Bestand Humperdinck B 2.1.6 (WH 353).

75 Vgl. Annette Gerstner, *Die Klavierlieder Engelbert Humperdincks*, Kassel 1983, S. 170–176.

76 Weill, *String Quartet* (wie Anm. 70).

gis und *gis*, *his* und *h* auf engstem Raum erzwingen (es werden zehn der zwölf Töne der chromatischen Leiter verwendet), ist die Harmonik des Themas klar umrissen: H-Dur, cis-Moll, Fis-Dur. Die Themeneinsätze des Fugato sind ebenfalls abwechselnd und traditionell in H-Dur und Fis-Dur gehalten. Das Finale ist in harmonischer Hinsicht viel klarer als der erste oder dritte Satz gehalten; auch dies ist letztlich folgerichtig im Sinne eines Gegengewichts zu jenen Konflikten und Spannungen, die hier ganz in der Kontrapunktik ausgetragen werden.

Für Humperdinck allerdings sollte die Fuge eine ganz eigene Funktion innerhalb der Anlage seines Streichquartetts erlangen:

Hier soll sich meine Theorie der Dreisätzigkeit – in der Malerei Triptychon genannt – einmal praktisch als berechtigt erweisen; die üblichen beiden Mittelsätze – langsamer Satz und Scherzo – sind zu einem einzigen Mittelsatz verschmolzen, aber so, dass jeder von ihnen zu seinem Recht gelangt, was nur durch kontrapunktische Künste zu ermöglichen war.⁷⁷

Dieser zweite Satz ist sicherlich der gelungenste des gesamten Werkes und kann einen guten Eindruck von Humperdincks Meisterschaft vermitteln: in der fast orchestralen Farbigkeit der Instrumentierung ebenso wie in der Eingängigkeit der Melodik (nicht umsonst zeigte sich Humperdinck so sehr begeistert vom Fugenthema Weills, siehe Brief vom 19.7.1918), und schließlich in seiner Folgerichtigkeit: Das Schwanken des Fugenthemas zwischen F-Dur und f-Moll ist die logische Folge der vorausgehenden Des-Dur-Episode (dem Bereich „langsamer Satz“ zuzuordnen) – diese führt die Töne *as*, *des* und *es* ein, die nun, in der Fuge, das F-Dur des Anfangsthemas (dem Bereich „Scherzo“ zuzuordnen) zum Moll eintrüben.

Darüber hinaus wird nach der Fugenexposition ein Kontrapunkt aus der Des-Dur-Episode abgeleitet (Ziffer 14, Violine II, später auch in den übrigen Instrumenten). Und hier zeigt sich dann, wie Humperdinck seine oben genannten „kontrapunktischen Künste“ zur Verschmelzung zweier Sätze verstand: Die Sphären von Scherzo und langsamem Satz werden

77 Engelbert Humperdinck, *Brief an Wolfram Humperdinck vom 19.7.1920* (Stadtarchiv Siegburg, Bestand Humperdinck A2.1.2).

erst nacheinander vorgestellt, um anschließend ‚zugleich‘ zu erklingen, das heißt kontrapunktisch miteinander verknüpft zu werden. Das Fugenthema entspringt dem Scherzo, der Kontrapunkt dem langsamen Satz. Bereits im frühen Klavierquintett, fast ein halbes Jahrhundert zuvor, hatte Humperdinck dieses Modell zur Verschmelzung zweier Sätze zu einem Satz unter ausgiebiger Verwendung kontrapunktischer Techniken erprobt; dort wurden Scherzo und Finale miteinander verknüpft.

Der eigentliche Bezugspunkt für Humperdincks zweiten Satz ist jedoch weniger das Fugfinale bei Weill, sondern der vom Charakter her sehr ähnliche zweite Satz bei Weill, der dort die Scherzofunktion innehat. Tatsächlich gibt es auffällige Parallelen über den Charakter hinaus: den charakteristischen – bei Weill: übermäßigen – Quartauftakt, die Verwendung des pizzicato, die Skalengänge von Cello bzw. Bratsche. Ganz offensichtlich hat Weill hier als Inspiration für Humperdinck gedient. Die Fuge war für Weill – wenn auch auf Rat Bings hin – der Trick, um bei Humperdinck Kontrapunkt zu lernen. Allerdings liegen kontrapunktische Ansätze bereits in den vorausgehenden Sätzen vor: So entwickelt er im ersten Satz nacheinander drei Themen, von denen immer wieder Motive miteinander kombiniert werden und die am Ende dann auch alle zugleich zugleich erklingen. Derartige Kunststücke – und Weill sicherlich bekannt – sind beispielsweise von Bruckner (Schluss 8. Symphonie), Wagner (*Meistersinger*-Vorspiel), aber auch Humperdinck geläufig (Schluss *Hänsel und Gretel*-Ouvertüre).

Vor dem Hintergrund der Kontrapunktik in den ersten drei Sätzen erscheint das Fugato im Finale – auch wenn der Vorschlag dazu von Bing kam – nicht als ‚aus heiterem Himmel‘ gekommen, sondern vielmehr als logische Folge und Krönung des ganzen Quartetts. Und wer hätte dafür ein besserer Mentor sein können als der große Kontrapunktiker Engelbert Humperdinck, von dem ein besonderes Kabinettsstückchen aus einem Brief an Strauss zitiert sei:

Am Frei - tag A - bend komm' ich, mein lie - ber

Strauss! Auf Wie - der - seh'n!

Abb. 6: Humperdinck kombiniert hier den dreifachen Kontrapunkt des *Meistersinger*-Vorspiels mit dem *Don-Juan*-Hauptthema⁷⁸

Weills Streichquartett steht ganz auf dem Boden der Spätromantik, es folgt der tradierten viersätzigen Satzanlage und ist im ersten und dritten Satz harmonisch ambitionierter, wenn auch den Rahmen der Tonalität nicht verlassend. Es macht den Eindruck eines Sprungbrettes, das kompo-

78 Vgl. Engelbert Humperdinck, Brief an Richard Strauss vom 29.4.1890, in: Eva Humperdinck, *Der unbekannte Engelbert Humperdinck im Spiegel des Briefwechsels mit seinen Zunftgenossen*, Bd. I (1884–1893), Koblenz 2004, S. 64.

sitorische Mittel der Spätromantik als Basis souverän verarbeitet und das nunmehr zu ‚neuen Ufern‘ hin verlassen werden will.

Humperdincks Quartett dagegen gibt sich formal innovativer und ambitionierter, zugleich bleibt es in harmonischer Hinsicht mit voller Absicht weit hinter den stilistischen Entwicklungen seiner Zeit zurück: Es ist die wehmütige und melancholische Erinnerung an vergangene Zeiten, in denen es noch stabile Verhältnisse gab. Weills Werk des Aufbruchs steht Humperdincks Werk der Rückbesinnung gegenüber. Wo Weill nach vorne blickt, schaut Humperdinck zurück.

Wie in einem Brennspiegel vermag ein winziges Detail die Welten, die zwischen beiden Stücken liegen, zu versinnbildlichen: die Quarte im jeweils zweiten Satz. Bei Weill ist es eine kecke übermäßige Quarte, Humperdinck ‚bereinigt‘ sie – im wahrsten Sinne des Wortes – zur reinen Quarte. Fast wirkt es wie eine nachträgliche Korrektur Humperdincks im Quartett Weills.

Wolfram musste Engelbert immer wieder zur Weiterarbeit drängen, wohl ahnend, dass seinem Vater nicht mehr viel Zeit und Kraft bleiben würde – so am 9. Juni 1920, als die Arbeit nach dem ersten Satz zum Stocken kam: „Nur noch die flehende Bitte: Schiebe Dein Schaffen nicht auf! Schaffe, so lange Du noch schaffen kannst [...]!“⁷⁹, oder am 2. Juli 1920: „Nun aber schleunigst zu den anderen Sätzen! Du bist der Mitwelt noch viel schuldig [...] Schaffe, schaffe, so lang Du noch Kraft hast – es ist Deine Pflicht, da die Natur Dir diese herrliche Gabe verliehen: ‚Dein Erdenpensum[, Palestrina]!‘“⁷⁹

Die Schwierigkeit, Energie zur Vollendung seines Quartetts aufzubringen, hinterließ ihre Spuren im Werk: Der Satzsatz des mit knapp 20 Minuten ohnehin nicht sehr ausgedehnten Werks geriet unproportional kurz und griff hauptsächlich, wenn auch viel kunstvoller gearbeitet, auf das Finale des frühen Klavierquintetts von 1875 zurück.

„Ein bischen zu modern und grüblerisch“, „in der Durcharbeitung zu kompliziert“⁸⁰ – so befand Humperdinck über Weills Quartett. Ein biss-

79 Beide Briefe im Stadtarchiv Siegburg, Bestand Humperdinck A 1.1.2; Unterstreichungen aus Quelle übernommen.

80 Kurt Weill, Briefe an Hans Weill vom 12.7. und 15.5.1918, in: ders., *Briefe* (wie Anm. 1), S. 164 und 152.

chen heiter und unbeschwert, in der Durcharbeitung filigran – so lässt sich sein eigenes Quartett charakterisieren, das quasi einen Gegenentwurf zu dem Weills darstellt. Es war, inspiriert von der Arbeit mit Weill, das letzte Aufraffen eines alten, kranken und erschöpften Mannes, der kaum noch Kraft zum Komponieren fand und dieses Werk nur mit äußerster Anstrengung zu Ende hatte bringen können.

Dieser Aufsatz ist die schriftliche Fassung eines Vortrags, gehalten am 25.1.2019 bei den ENTDECKUNGEN XXI in Berlin. Besonderer Dank für ihre Unterstützung und Hinweise geht an Frau Dr. Kersting-Meuleman (Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt a.M., Musik- und Theaterabteilung), Herrn Prof. Dr. Wolfgang Rathert, Herrn Karl Sand (Deutsches Theater Berlin), Herrn Dr. Jürgen Schebera, Herrn Dave Stein (Kurt Weill Foundation, New York) und Herrn Claudius Hille. Dank gilt ferner den genannten Bibliotheken für die Erlaubnis, die Abbildungen verwenden zu dürfen.

Excerpt from Kurt Weill, String Quartet B Minor (EA 845): Used with kind permission of European American Music Corporation, agent for The Kurt Weill Foundation for Music, Inc.

Anna Fortunova

„Im innersten Herzen habe ich es [Deutschland] niemals verlassen!“¹: Zum „Inhalt“ der Zweiten Sinfonie Kurt Weills²

I. Einleitung

„Ich bin davon überzeugt, daß der Mensch immer etwas aus dem machen kann, was man aus ihm macht. Heute würde ich den Begriff Freiheit folgendermaßen definieren: Freiheit ist jene kleine Bewegung, die aus einem völlig gesellschaftlich bedingten Wesen einen Menschen macht, der nicht in allem das darstellt, was von seinem Bedingtheitsein herrührt“, so äußerte sich Jean-Paul Sartre in dem Interview *Itinerary of a Thought* (1969).³

Der Verweis auf Sartre in einem Kurt Weill gewidmeten Aufsatz mag überraschen, doch legitimieren ihn zumindest drei Argumente. Erstens gab es in den politischen Ansichten beider Persönlichkeiten Berührungspunkte, etwa darin, dass sie zum Nationalsozialismus und generell zu Diktaturen in Opposition standen. Von diesem Standpunkt aus gesehen

1 Kurt Weill im Interview mit Ole Winding, veröffentlicht am 21.6.1934 in *Aften-Avisen* (Kopenhagen) als „Kurt Weill im Exil. Berlingske politiske og Avertissements-Tidende“, zit. nach Ole Winding, „Kurt Weill im Exil“, in: Stephen Hinton und Jürgen Schebera (Hg.), *Kurt Weill: Musik und musikalisches Theater*, deutsch von Michael Zimmermann, Mainz 2000, S. 458–462, hier S. 462

2 „Inhalt“ ist ein von Weill im Zusammenhang mit der Sinfonie verwendeter Begriff. In diesem Beitrag wird der Terminus „Gehalt“ benutzt (s. u.).

3 Jean-Paul Sartre im Interview mit Perry Anderson u. a., in: Traugott König (Hg.), *Sartre über Sartre. Autobiographische Schriften*, Bd. 2, Reinbek bei Hamburg 1977, S. 144–166, hier S. 145. Deutsch von Leonhard Alfes (erstmalig: „Itinerary of a Thought“, in: *New Left Review*, November/Dezember 1969).

ist das Jahr der Aussage symptomatisch sowie die Tatsache, dass Sartre unterstreicht, er würde Freiheit „heute“ (1969) so deuten, das heißt nach seinen eigenen dramatischen und tragischen Welterfahrungen der vorausgegangenen Jahrzehnte. Zweitens reflektiert der Philosoph, wahrscheinlich ebenfalls von seinen eigenen Erfahrungen ausgehend, Phänomene wie innere und äußere Freiheit, die universellen Charakter haben und folglich auch für Weill gelten beziehungsweise galten. Drittens stellt die im Zentrum dieses Beitrags stehende Zweite Sinfonie einen Ausdruck der inneren Freiheit im Sartre'schen Sinne dar,⁴ also eine Antwort darauf, was Weill als Mensch und Künstler „aus dem machen [konnte], was man aus ihm gemacht hat[te]“.⁵ Bezüglich seiner Bühnenwerke wie *Dreigroschenoper* oder *Silbersee* dürften daran keine Zweifel bestehen, was bereits Weills Zeitgenossen offenkundig war.⁶ Ist es jedoch möglich, eine „reine musikalische Form“⁷ wie seine Zweite Sinfonie als eine künstlerische Aussage zu den politischen Ereignissen der Jahre 1932 bis 1933 in Deutschland zu interpretieren?

Die These, die es hier zu prüfen gilt, lautet: Das Wesen der sogenannten absoluten Musik erlaubte Weill nicht nur seine künstlerischen Ideen in einer nachvollziehbaren und klaren Form zu verwirklichen, sodass man sie verstehen und in Worte fassen kann, sondern auch sich selbst als einen vor den Nationalsozialisten nach Frankreich geflüchteten deutschen Exilanten jüdischer Herkunft zu schützen. Denn das Fehlen eines Titels und/oder eines zugrundeliegenden Textes wie bei einer sinfonischen Dichtung, einem Lied oder einer Oper gab ihm die Gelegenheit, im Programmheft

4 Alle im Rahmen dieses Beitrags vorgestellten Thesen und Schlussfolgerungen verstehen sich als Deutungsangebote.

5 Die Umstände von Weills Biografie, die die Entstehung der Sinfonie begleiteten, sind bereits gut erforscht. Siehe beispielsweise Jürgen Schebera, *Kurt Weill. Leben und Werk*, Leipzig 1984, Kapitel „1931–1932. Die letzten Jahre in Deutschland“ und „1933–1935. Exil in Frankreich“ (S. 143–183) und ebenfalls in diesem Beitrag genannte Aufsätze zu der Zweiten Sinfonie (s. u.).

6 Vgl. ebd., S. 143–168.

7 Kurt Weill, [„Über die Sinfonie Nr. 2“], in: *Programmheft des Concertgebouw Amsterdam*, 11.10.1934, zit. nach Nils Grosch u. a. (Hg.), *Kurt Weill-Studien* (= Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau 1), Stuttgart 1996, S. 200.

der Uraufführung⁸ zu schreiben: „Über den ‚Inhalt‘ des Werkes etwas zu sagen, ist mir nicht möglich, da es als reine musikalische Form konzipiert wurde.“⁹ Eine solche Aussage wäre im Falle eines musiktheatralischen Opus oder einer Komposition aus dem Programmmusikbereich natürlich nicht möglich gewesen.

Dieses Zitat Weills sowie sein ganzer Werkkommentar¹⁰ sind aus verständlichen Gründen fast in jedem der Sinfonie gewidmeten Text zu lesen,¹¹ doch werfen sie vielmehr Fragen auf, als dass sie den Gehalt¹² der Komposition erhellen. Beispielsweise:

-
- 8 Die Uraufführung fand am 11. Oktober 1934 im Concertgebouw Amsterdam unter der Leitung von Bruno Walter statt. Siehe dazu: Jürgen Schebera, „Amsterdam, 11. Oktober 1934: Einiges zur Uraufführung von Weills Sinfonie Nr. 2“, in: ebd., S. 109–118.
- 9 Weill, [„Über die Sinfonie Nr. 2“] (wie Anm. 7).
- 10 Siehe etwa weiter (ebd.): „Vielleicht ist das Wort einer Pariser Freundin richtig[,] die meint, wenn es ein Wort gäbe, das das Gegenteil von Pastorale ausdrückt, so wäre das der Titel der Musik. Ich weiß es nicht“.
- 11 Zuletzt Hartmut Hein, „(Durch-)Kreuzung von Traditionen. Zu Kurt Weills 2. Sinfonie“, in: Andreas Eichhorn (Hg.), *Kurt Weill und Frankreich* (= Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau 9), Münster 2014, S. 63–73, hier S. 69 f.
- 12 Unter dem künstlerischen Gehalt (Inhalt, Sinn) versteht die Autorin dieses Beitrags die in Form von künstlerischen Gestalten (etwa musikalischen Themen) ausgedrückten Ideen. Künstlerische Gestalten sind vieldimensionale Konglomerate: Auf der einen Seite drücken sie die wichtigsten emotionalen, psychologischen und geistigen (ethischen) Züge der Persönlichkeiten aus, die sie erschaffen haben, deren ästhetische Positionen, ihre Lebenserfahrung und andererseits sozialgeschichtliche Merkmale ihrer Zeiten und Kulturen. Außerdem finden in den künstlerischen Gestalten die von den zeitlichen und räumlichen Charakteristika unabhängig geltenden Marksteine der sozialen und der geistigen Geschichte der Menschheit ihr Abbild. Aus der logischen Interaktion von künstlerischen Gestalten entsteht die Dramaturgie eines Artefakts.
- Ausführlicher dazu siehe Anna Fortunova, „Erforschung musikalischen Gehalts: ein Plädoyer“, in: Dietrich Helms (Hg.), *Musik in Konfrontation und Vermittlung. Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2018 in Osnabrück*, Osnabrück 2020, S. 503–511 (=Osnabrücker Schriften zur Musikgeschichte 1), dies., „Zur Forschungsmethode“, in: *Russische Musikkultur im Berlin der Weimarer Republik. Eine multiperspektivische Analyse* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 105), Hildesheim 2019, S. 23–35; dies., „Einige Überlegungen zu den Grundlagen musikalischen Inhalts“, in: Annette Kreutziger-Herr u. a. (Hg.), *Wege – Festschrift für Susanne Rode-*

1. Was meinte der Künstler unter dem in Anführungsstriche gesetzten Wort „Inhalt“? Wenn es sich dabei um ein Sujet oder gar eine Art nacherzählbarer ‚Geschichte‘ handeln sollte, so gibt es essentielle Unterschiede zwischen einem ‚reinen‘ musikalischen Werk (das zu der so genannten absoluten Musik gehört) und Kompositionen aus anderen Bereichen. Das würde bedeuten, der Komponist hätte etwas zum „Inhalt“ von beispielsweise *Der Legende vom toten Soldaten* oder des *Aufstiegs und Fall der Stadt Mahagonny*, doch nicht zu dem der Zweiten Sinfonie sagen können.
2. Wenn mit „Inhalt“ künstlerische Ideen gemeint sind, so ist es prinzipiell denkbar, sie zu artikulieren, doch kann es sein, dass es *dem Komponisten selbst* aus verschiedenen Gründen nicht möglich ist. Zwei besonders nahe liegende seien hier genannt:
 - a. Der Komponist ist dazu (zum Zeitpunkt der Aussage) nicht imstande, weil die Ideen ihm selbst nicht bewusst sind oder weil er den Eindruck hat, er könne sie nicht adäquat verbalisieren.
 - b. Der Komponist lehnt es ab, etwa weil er es als eine zu weite Öffnung seiner privaten Sphäre empfindet oder er sonst mit negativen Folgen rechnen müsste.

Bezeichnenderweise gesteht Weill, dass er *sich selbst* nicht dazu in der Lage sieht, „über den ‚Inhalt‘ des Werkes etwas zu sagen“, das heißt, er behauptet nicht, es wäre prinzipiell unmöglich. Zwei Deutungen des Zitats, die einander ergänzen und plausibel erscheinen, könnten also lauten:

1. Die Sinfonie ist ein Werk aus dem Bereich der absoluten Musik und hat deswegen kein Sujet, von dem man sprechen könnte (im Sinne eines musiktheatralischen Stücks).
2. Versteht man unter dem künstlerischen Gehalt (Inhalt, Sinn) im Allgemeinen und dem musikalischen Gehalt insbesondere in Form von künstlerischen Gestalten verwirklichte Ideen, so hat auch „eine reine

Breymann (=Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 100), Hildesheim 2018, S. 541–553.

musikalische Form“ einen Gehalt. Doch den Gehalt seiner Zweiten Sinfonie wollte (oder konnte) Weill 1934 nicht publik machen. Auch seine späteren Kommentare dazu sind bis jetzt nicht bekannt.

Es sei an dieser Stelle noch erwähnt, dass Weill sich über die Sinfonie verbal nicht äußern musste, denn eine Antwort auf die Frage in Form eines Textes oder einer Aussage in einem Interview erfordert analytische Arbeit, die nicht zu den (primären) Tätigkeiten eines Komponisten gehört. Auch wenn er das hätte tun können oder wollen, wäre es unter den Umständen der Jahre 1933 bis 1934 für ihn gefährlich, ja sogar lebensgefährlich gewesen. Es ist folglich nicht auszuschließen, dass der Künstler darüber bewusst kein Wort verlieren wollte.

Doch ob dies bewusst oder unbewusst geschah, ist im Kontext der Fragestellung dieses Beitrags sekundär. Denn nicht seine Aussage, sondern nur die Musik selbst kann die Frage beantworten, ob Weill in der Zweiten Sinfonie die Situation der Jahre 1932 und 1933 in Deutschland reflektierte. Ein absolutes Musikwerk mit Blick auf die Umstände, unter denen die Sinfonie entstanden ist, war wahrscheinlich seine einzige Chance.

II. Zum Gehalt der Zweiten Sinfonie Weills

II.1. Interpretationen des Gehalts der Sinfonie in der Forschungsliteratur

Mehrmals haben Weill-Forscher darauf hingewiesen, dass der Gehalt der Sinfonie von den Ereignissen der Jahre 1932 bis 1933 in Deutschland und von der Exilsituation Weills getrennt nicht zu verstehen ist.

David Drew (1966):

Man könnte, wenn man so will, aus der Grundstimmung des Werkes ein Echo der düsteren Ereignisse der Jahre 1932–33 heraushören und somit den letzten Satz als einen mutigen Griff nach einer glücklichen Zukunft interpretieren.¹³

13 David Drew, „Vorwort“, in: Kurt Weill, *2. Sinfonie für Orchester (1933–1934)*, Mainz 1966, S. 6.

Jürgen Schebera (1984):

Mit Sicherheit flossen diese unmittelbaren Ereignisse der Jahre 1932 und 1933 in jene Partitur ein, an der Weill nun arbeitete. [...] Obwohl Weill sich stets geweigert hat, dieser Sinfonie ein Programm zuzuschreiben, so ist sie doch mit Sicherheit Reflexion des sensiblen Künstlers auf die Zeitergebnisse. Darauf deuten zumindest gewisse düstere und schmerzliche Töne hin, auch die sich gelegentlich einstellende Fiebrigkeit und Atemlosigkeit.¹⁴

Christian Kuhnt (1999):

[...] so sind doch Ereignisse der Entstehungszeit punktuell in das Werk eingeflossen. [...] Ebensowenig wie Beethoven [in seiner Sechsten Sinfonie] schuf Kurt Weill mit seiner Sinfonie ein musikalisches Gemälde. Im Unterschied zu Beethoven finden bei Weill aber keine Empfindungen des Genusses, sondern einer sich anbahnenden historischen Tragödie Ausdruck.¹⁵

Hartmut Hein (2014):

Als knappe Coda [des Beitrags] sei noch einmal das Spiel mit zwei musikalischen Versatzstücken erlaubt, zum einen mit dem klanggestischen Anfang der Sinfonie mit seinem Schicksal-verkündenden ‚Pochmotiv‘, der in der Literatur natürlich auf Beethovens Fünfte bezogen worden ist. Ich habe da eine andere Assoziation: Durchaus auch zu hören sein könnte nämlich eine Anspielung auf eine Anspielung auf eine ‚Totenfeier‘, nämlich den Beginn der Auferstehungssymphonie von Gustav Mahler [...]. Das gilt auch für die zweite musikalische Kreuzung in Klanggeste oder Idiom zwischen Weill und Mahler: Der Beginn des zweiten Satzes als ‚Cortège‘ und der Übergang zum Trauermarsch lässt sich nämlich auch mit einem zentralen Motiv des Schlussteils aus dem Lied von der Erde in Verbindung bringen [...]: Es handelt sich dabei um den Beginn des

14 Jürgen Schebera, *Kurt Weill. Leben und Werk*, Leipzig 1984, S. 175.

15 Christian Kuhnt, „Das Gegenteil von ‚Pastorale‘: Anmerkungen zu Kurt Weills 2. Sinfonie“, in: Friedrich Geiger und Thomas Schäfer (Hg.), *Exilmusik. Komposition während der NS-Zeit* (= Musik im „Dritten Reich“ und im Exil 3), Hamburg 1999, S. 315–329, hier S. 329.

Abschieds, und als eine solche permanente Abschiedsgeste bekommt der Satzbeginn und elegische Satz bei Weill einen viel weiteren musikalischen wie biographischen Bezug.¹⁶

Ergänzt sei, dass David Drew und Jürgen Schebera ihre Thesen nicht weiter ausführen, Christian Kuhnt sich bei seiner Argumentation auf die Analyse anderer Werke Weills stützt, während im Mittelpunkt des Beitrags Hartmut Heins eine Analyse der Forschungsliteratur über das Werk steht. Die Sekundärliteratur zu der Komposition gibt also einerseits wertvolle Impulse für die Erforschung ihres Gehalts, lässt jedoch auch Raum für weitere Reflexionen.¹⁷

II.2. Deutungsangebote zum Gehalt der Sinfonie

Wird die Frage nach dem künstlerischen Genre¹⁸ der Sinfonie gestellt, so lässt sie sich, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, als „Drama“ bezeichnen. Die Werkdramaturgie kann als ein Ausdruck des Konflikts zwischen einer negativ konnotierten „Masse“ (Weill, siehe unten) und positiv konnotierten menschlichen Individuen verstanden werden (charakteristisch in diesem Sinne ist die nächste hier angeführte Aussage Weills). Diese Masse wird als eine Gefahrenquelle dargestellt, auf welche die Individuen reagieren müssen. Ein autobiografischer Bezug, das heißt eine künstlerische (musikalische) Verwirklichung der Situation von Weill selbst und auch anderer Menschen in Deutschland nach der ‚Machtergreifung‘ der Nationalsozialisten, scheint hier naheliegend zu sein.

Laut dem dänischen Journalisten Ole Winding hat sich Weill zur Zeit

16 Hein, „(Durch-)Kreuzung von Traditionen“ (wie Anm. 11), hier S. 73.

17 Als eine wichtige Quelle zu formalen Aspekten der Sinfonie soll außerdem der Beitrag „Musical Language and Formal Design in Weill's Symphonies“ von Robert Bailey genannt werden (Kim H. Kowalke, Horst Edler (Hg.): *A Stranger Here Myself. Kurt Weill Studien* (= HASKALA. Wissenschaftliche Abhandlungen 8), Hildesheim 1993, S. 207–215).

18 Unter künstlerischem Genre versteht die Autorin nicht das vom Komponisten bezeichnete Genre eines Werks wie beispielsweise Sinfonie, Quartett, Etüde etc., sondern das Genre, das die Dramaturgie eines Werks bestimmt, etwa Drama, Parabel, lyrische Beichte, Gebet, Hymne, Requiem usw.

der Entstehung seiner zweiten Sinfonie zu den Beziehungen zwischen der „Masse“ und dem Individuum folgendermaßen geäußert:

[Paris], wo der Respekt für die persönliche Freiheit seinen Gipfelpunkt erreicht, ob es nun um den Klatsch oder um das Beifallklatschen geht, wo jeder, die Berühmtheit ebenso wie der Unbekannte, das Recht hat, frei herumzugehen, völlig Herr über seine Zeit und seine Gedanken, völlig befreit von der Masse mit ihren guten oder bösen Absichten!¹⁹

Im Kontext dieses Beitrags ist nicht die hier dargestellte Interpretation der Pariser Atmosphäre seitens Weills von primärer Bedeutung, sondern die Tatsache, dass er von einem Konflikt zwischen der „Masse“ und „jede[m]“ spricht, dessen „persönliche Freiheit“ bedroht werden kann. Der Hintergrund dürfte also auch den Menschen, die im Jahr 1934 das Interview lasen, klar gewesen sein: Aus dem Land, in dem „persönliche Freiheit“ keinen Wert mehr darstellte, ist der Künstler nach Paris geflüchtet, wo er sich diese Freiheit erhoffte.

Die Sphären des Negativen und des Positiven stehen sich in der Sinfonie antagonistisch gegenüber. Der hier verwirklichte Konflikt zwischen ihnen wird gleich in den ersten Tönen der Einleitung (des ‚Prologs‘ des ‚Dramas‘, T. 1–2) hörbar: Es erklingen in künstlerischen Formen verwirklichte Ausdrücke einer Bedrohung von außen (erste künstlerische Gestalt / erstes Element der Einleitung: Violinen und Klarinetten) und einer Reaktion von Individuen darauf (zweite künstlerische Gestalt / zweites Element der Einleitung: Violen, Violoncelli, Kontrabasse und Fagotte).²⁰ Die Beziehungen zwischen den künstlerischen Gestalten erinnern an solche in anderen Kompositionen, deren künstlerisches Genre ebenfalls als Drama interpretiert werden kann. In diesem Sinne setzt Weill europäische Musiktraditionen fort. Außer auf die in der Literatur mehrfach erwähnte

19 Winding, „Kurt Weill im Exil“ (wie Anm. 1), hier S. 460.

20 Alle Verweise auf die Partitur der Sinfonie nach Kurt Weill, 2. *Sinfonie für Orchester* (1933–1934), mit Vorwort von David Drew, Mainz 1966.

Die Partitur ist auf der Seite des Schott-Verlags online verfügbar: <https://de.schott-music.com/shop/pdfviewer/index/readfile/?idx=MTI5MMDM0&idy=129034>, Abruf am 24.10.2020.

5. Sinfonie Beethovens oder die Werke Mahlers sei auf Johann Sebastian Bachs Passacaglia für Orgel c-moll BWV 582 (T. 1–16), Wolfgang Amadeus Mozarts Fantasie KV 475 (T. 1–2) und Sonate KV 457 (T. 1–4) für Klavier, Ludwig van Beethovens Sonate für Klavier op. 31 Nr. 2 (T. 21–24), Giuseppe Verdis *La Forza del Destino* (Ouvertüre, T. 1–25) oder Johannes Brahms' Sonate für Klavier op. 5 (T. 7–16)²¹ hingewiesen.

Verschiedene Facetten des Positiven in der Sinfonie (Auswahl)

Unter den Zuständen, in denen sich die in der Sinfonie dargestellten Individuen befinden, sind folgende zu beobachten: leidend (1); eine wichtige Botschaft verkündend (2); unruhig, besorgt, verwirrt, erregt (3); von dem geliebten „Vaterland“ Abschied nehmend (4); in eine Falle geraten, aus der es keinen Ausweg gibt (5).

1. *Leidend* (1. Satz, zweites Element der Einleitung, T. 2–3 und 4–6, Fagotte, Violen, Violoncelli und Kontrabässe):²² Hier sind insbesondere die Melodik, der Rhythmus (einschließlich der Pausen) und die Dynamik charakteristisch. Elemente des polyphonen Dialogs (vgl. Melodielinien in den Partien des ersten Fagotts und der Violen mit solchen in den Partien des zweiten Fagotts, der Violoncelli und der Kontrabässe) im mittleren und tiefen Register verleihen der künstlerischen Gestalt eine Färbung der strengen, edlen Trauer, einer unmittelbaren, aber weit entfernt von jedem Hinweis auf eine nicht kontrollierbare Emotionalität, gegensätzlich zur Sentimentalität oder zur Hysterie.
2. *Eine wichtige Botschaft verkündend* (Einleitung, T. 9–19, Trompete solo): Hier sei die Vortragsbezeichnung *espr.* hervorgehoben, die für die Charakteristik des Positiven in der Sinfonie 76 mal benutzt wird.²³

21 Hier, wie in den 32 Klaviervariationen Beethovens WoO 80 (T. 1–8), erklingen beide Gestalten gleichzeitig in den Partien der linken und der rechten Hand.

22 Vgl. auch seufzende, klagende Intonationen in den Partien der Flöten und Oboen in der Z. 17 oder der Flöten in der Z. 49 (T. 1–8). Unter „Intonation“ versteht die Autorin einen einheitlichen Teil einer Phrase (manchmal auch eine ganze Phrase), ein grundlegendes Mittel des Ausdrucks von musikalischem Sinn.

23 Die Bezeichnung *espr.* steht 59 mal auf den 103 Partiturseiten, zudem findet sich 12 mal *dolce*, *espr./espr. dolce/dolce espr.* und 5 mal *molto espr.*

Eine mögliche Interpretation dieses Solos kann lauten: Hier kommt ein objektiver ‚Chronist‘ oder ein ‚Erzähler‘²⁴ auf die ‚Bühne‘, spricht zu Zuhörerinnen und Zuhörern im ‚Prolog‘ dieses ‚Dramas‘ und sagt dessen Beginn an (*Allegro Molto*, Exposition der Sonatenhauptsatzform, Z. 2).

Es entsteht der Eindruck, dass die Trompetenreplik keine Verwirklichung allein der zutiefst persönlichen Gefühle eines lyrischen Ichs ist (in diesem Kontext ist der zweite Satz charakteristisch, s. u.), sondern an viele Menschen gerichtet ist, da hier nicht nur Marschelemente, sondern auch die Klangfarbe einer Trompete die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Das Individuum, das die Botschaft verkündet, wird als ein tief denkendes und fühlendes gezeigt (die Bezeichnung *espr.*, eine Melodie mit Akzenten, im Umfang von *h* bis *a''*, mit punktiertem Rhythmus ohne Pausen mit längeren, teilweise viel längeren Notenwerten als im ersten Element der Einleitung, einer Charakteristik des Negativen, viel *legato*).

Das ‚Prolog‘-Thema erklingt in der Sinfonie nur einmal. Doch im dritten Satz werden die aus einem anderen musikalischen Material bestehenden Trompetenrepliken *espr.* als Ausdruck der nicht gebrochenen Menschlichkeit (Z. 66, T. 6–10; Z. 87, 88, 89, T. 1–3) der ersten, negativ konnotierten, künstlerischen Gestalt des Satzes entgegengesetzt (vgl. beispielsweise Z. 54, T. 5–6 und Z. 67, T. 1–3). Besonders hervorzuheben ist, dass die drei letzten dieser Repliken in der Coda erklingen, 27 Takte vor dem Schluss der Sinfonie (im Tempo *presto* bedeutet es, dass sie nur etwa zwei Minuten vor dem Ende dieses ca. 30-minütigen Werkes zu hören sind). Die Passage kann somit folgendermaßen interpretiert werden: Negative Kräfte sind zwar überlegen und haben in dem Werk das letzte Wort, konnten aber das Menschliche im Menschen nicht vernichten.

3. *Unruhig, besorgt, verwirrt, erregt*²⁵: Im Hauptsatzthema des *Allegro molto* verwirklicht Weill einen Zustand der menschlichen Besorgnis.

24 Ein autobiografischer Bezug, d. h., dass es sich bei diesem Solo um eine künstlerische Verwirklichung der Stimme Weills selbst handelt, kann auch hier nicht ausgeschlossen werden, scheint sogar sehr wahrscheinlich zu sein.

25 Vgl. beispielsweise auch die besorgt bzw. fragend klingenden Soli der Klarinette und der

Hier sind neben Intonation und Harmonie besonders der Rhythmus (siehe u. a. Z. 2, T. 1–7, in den Partien der Trompete und Posaune) und die Artikulation (Akzente) bemerkenswert (siehe Z. 2, T. 8–9). Im Laufe der Zeit wächst die Besorgnis (vgl. Dynamik und Orchestrierung beispielsweise in den Ziffern zwei und drei²⁶), die zwar nie zu offener Panik wird, aber doch Assoziationen mit einer Atmosphäre hervorruft, in der vom Grauen erfasste Menschen sich fragen, wie sie sich retten, wohin sie fliehen können (Durchführung, Z. 8–11; wiederholt am Ende des Satzes ab dem fünften Takt der Z. 37).

4. *Von dem geliebten „Vaterland“²⁷ Abschied nehmend*²⁸ (Z. 4,²⁹ *espr.*, Walzerthema, beginnend bei den Streichern, gespielt zunächst von den ersten Violinen, dann von Flöten und Klarinetten): Polyphone Elemente in hohem Register (vgl. etwa das Motiv in der Partie der Flöte: Z. 4, T. 8–10 und Z. 5, T. 1) des Walzerthemas deuten darauf hin, dass der Gegenstand der Liebe in Gefahr ist, dass man sich von ihm verabschieden muss. Blechbläser und Pauken, die in der Sinfonie, ebenfalls im Rahmen der Fortsetzung von europäischen Traditionen, oft für die Darstellung des Negativen eingesetzt werden (so in Z. 8), fehlen in diesem Thema komplett. Im Kontext des Werks, dessen künstlerisches Genre ein soziales Drama ist, scheint das Thema Liebe zum „Vaterland“ und nicht andere Facetten dieser Empfindung, etwa Verliebtheit, auszudrücken. Im Juni 1934 hat sich Weill verbal über seine Beziehungen zu Deutschland so geäußert:

Ich reiste ins Ausland ohne die geringste Bitterkeit und selbstverständlich auch voller Hoffnung, im Lauf der Zeit einmal zurückzukehren;

Flöte in der Z. 13 (T. 6–10), Motive der Flöten, der Oboen, der Klarinetten und der Hörner in der Z. 14 und in der Z. 15 (T. 1) oder den Ausdruck einer gespannten Erwartung in der Episode *Un poco tenuto*, Z. 16 (T. 5–10) und in der Z. 17 durch repetierende unaufhörliche Achtel in der Partie der Pauken *pp*.

26 *Piano* in den ersten sieben Takten der Z. 2, während Z. 3 auf *f* beginnt, ab T. 5: *ff*; keine Holzbläser in der Z. 2, volle Holzbläserbesetzung in der Z. 3, ab T. 5 auch volle Blechbläserbesetzung und Pauken.

27 Siehe das nächste Zitat Weills.

28 Vgl. das Zitat Hartmut Heins (Anm. 16).

29 In der Reprise wiederholt ab dem fünften T. der Z. 25 bis zum neunten Takt der Z. 27.

in jedem Fall aber in Gewißheit, daß mein Recht, das Vaterland zu lieben, ebenso groß ist wie das der gegenwärtigen deutschen Patrioten! Achthundert Jahre lang hat meine Familie gemäß ihren Fähigkeiten und ihrer Stellung dem Lande gedient, ich selbst hoffte auch, ihm zu dienen [...].³⁰

Doch wenn Weill hier von einer Hoffnung, „dem Vaterland zu dienen“, spricht, findet sich in der Sinfonie kein Hinweis auf ein solches Gefühl. Ein Grund könnte sein, dass es Deutschland, so wie er das kannte, nicht mehr gab, also konnte er ihm, auch wenn er das wollte, nicht mehr „dienen“.

Das mit dem Seitensatzthema verwandte Thema in der Coda des ersten Satzes (Z. 29, T. 10 bis Z. 35, T. 2, Klarinette solo, dann Trompeten, Klarinetten, Oboe solo) und das Hauptthema des zweiten Satzes können als Ausdruck derselben Liebe zu Deutschland, von dem das lyrische Ich Abschied nehmen muss, gedeutet werden (vgl. Z. 40, T. 8–10 und Z. 41, Solocello (*dolce espr.*) fortgesetzt von der Soloposaune (*espr., sempre tenuto*), dann von den Violinen (*dolce*). Insbesondere scheinen für die Erschaffung dieser künstlerischen Gestalt die Intonation, *legato*, Dynamik *p* und Episoden in Dur eine wichtige Rolle zu spielen. Bezeichnend ist, dass der Beginn dieses zutiefst persönlichen Themas in der Reprise des Satzes kurz vor dem Schluss wiederholt wird (Z. 51, T. 5–8, hier von Violinen und Flöten im hohen Register gespielt).

Logisch erscheint auch die künstlerische Verwirklichung der Empörung, des gerechten Zorns gegenüber denen, die Weills Heimat, so, wie er sie kannte und liebte, zerstörten, der Anprangerung³¹ und des Grams³². Charakteristisch für die Coda des zweiten Satzes sind unaufhörliche Paukenschläge, die das Thema (ab der Z. 52, T. 6, bis zum

30 Winding, „Kurt Weill im Exil“ (wie Anm. 1), hier S. 459.

31 Z. 43 und noch stärker in der Z. 45 (siehe etwa T. 3–10), insbesondere die drei Akkorde *tutti ff* in den Takten 5 bis 6 und in der Z. 46 (bis *a tempo*), wiederholt in der Reprise (Z. 49, T. 9–10, fortgesetzt in der Z. 50).

32 Z. 43 (T. 10), Z. 44, Z. 46 (T. 8–10), Z. 47, wiederholt in der Reprise in der Z. 50 (T. 6–10).

Ende des Satzes, zunächst Flöten *p dolce espr.*, dann Klarinetten *dolce espr.*, danach Hörner und Trompete *p dolce espr.*) begleiten und als eine der Heimat drohende Gefahr gedeutet werden können.

Im Zentrum des zweiten Satzes, in dem das Negative an sich fehlt und nur durch die ‚Augen‘ des lyrischen Ichs gezeigt wird, steht also das leidende, reflektierende, seine Heimat liebende und die, die sie zerstören, verachtende Individuum (wahrscheinlich vor allem ein künstlerischer Ausdruck der Gefühle des Komponisten selbst). Im Kontext der Dramaturgie der Sinfonie lässt sich ihr Mittelsatz so lesen: der Mensch ist sich dessen bewusst, in wessen Hände sein „Vaterland“ geriet und warum er von ihm Abschied nehmen muss.

5. *In eine Falle geraten, aus der es keinen Ausweg gibt* (die Tarantella im dritten Satz): Im letzten Satz scheint sich Weill im Gegensatz zum zweiten mit Schicksalen der Menschen auseinanderzusetzen, die in innerer Emigration lebten (vgl. die wichtige Rolle der Klangfarbe der Holzbläser im hohen Register, etwa der Piccoloflöte, die für eine Verwirklichung eines ‚falschen‘ Glanzes benutzt werden kann, primitive marschartige Motive, Harmonien und Rhythmen in der Episode *Alla marcia* etc.). Doch diese messerscharfe, vernichtende Groteske Weills richtet sich natürlich nicht gegen diese Menschen (man denke an die Essenz von Weills künstlerischen Ideen im Allgemeinen und konkret nochmals an das oben erwähnte Trompetenthema *espr.* kurz vor dem Schluss der Sinfonie), sondern gegen die Nationalsozialisten, die für die Katastrophe verantwortlich waren (s. u.).

Zwei Seiten derselben Medaille:

Grundlegende Qualitäten des Negativen in der Sinfonie

Eine essenzielle Besonderheit von Deutung der Gestalt des Negativen in dieser Sinfonie ist die folgende: Die „Masse“ wird zwar als gefährlich und mächtig,³³ doch das Wesen jedes ihrer Mitglieder als völlig nichtig darge-

33 Vgl. etwa das bedrohliche, unheilverkündende erste Element des Einleitungsthemas (Auftakt, T. 1 und Auftakt, T. 3 in den Partien der Violinen und Klarinetten). Angst-einflößend klingen u. a. folgende Episoden: Z. 8–9, *sf* in der Z.13; *tutti ff* in der Z. 22, T. 4–11, Z. 24, insbesondere *sf* in der Partie von Pauken in T. 9–10; Z. 25, T. 1,2; Z. 35 (*a tempo*); Z. 36 (insbesondere *tutti* ab T. 4); Z. 37–39. Bezeichnend ist die letzte Replik des

stellt. Davon, dass das lyrische Ich / der Komponist die Mitglieder dieser Masse, die er von ganzem Herzen verachtet,³⁴ absolut desillusioniert sieht, zeugt ihre groteske Charakteristik im ersten (Z. 12 und Z. 19) und dritten Satz: die primitive Polka (Z. 62, T. 5–10, Z.Z. 79–80) oder die bereits erwähnte Episode *Alla marcia*.

Es drängt sich die Assoziation auf, dass es die Nationalsozialisten sind, die Weill hier symbolisch als Zusammenschluss vieler kleiner, gleichzeitig aber, besonders in einer sehr großen Anzahl, gefährlicher Geschöpfe darstellt. Der Komponist kreiert die künstlerische Gestalt durch verschiedene Elemente des Musikausdrucks, zum Beispiel durch eine rhythmische Figur, unter anderem bestehend aus vier Zweiunddreißigsteln mit einem Akzent auf der ersten Zählzeit gleich im ersten Element der Einleitung, das in diesem Satzteil weiterhin eine wichtige Rolle spielt. Besonders deutlich wird der Charakter der dargestellten Protagonisten, wenn die Musik im *pianissimo* erklingt (so in den Takten 5–9).

Künstlerische Gestalten, die visuelle Merkmale von lebendigen Wesen ins Gedächtnis rufen, sind auch in der instrumentalen Musik keine Seltenheit. Erwähnt seien in diesem Zusammenhang Komponisten wie beispielsweise Mozart, Musorgskij oder Prokof'ev, die wie Weill in ihrer Kunst stark in theatralischen Kategorien dachten und deswegen intensiv im Bereich des Musiktheaters arbeiteten; vgl. etwa die *Bilder einer Ausstellung* Musorgskijs oder das Hauptsatzthema des ersten Satzes in der 7. Klaviersonate Prokof'evs op. 83 (1939–1942).³⁵ In dem Werk benutzt Prokof'ev für die frei assoziative, metaphorische Darstellung der Nationalsozialisten eine künstlerische Gestalt, die an Ratten denken lässt, wie man es sich beim Rezipieren der Zweiten Sinfonie Weills ebenfalls vorstellen kann.

Als ein weiteres Beispiel einer künstlerischen Gestalt, in der essenzielle Züge des Nationalsozialismus verwirklicht wurden, kann der Conféren-

ersten Satzes *ff* in der Partie der Pauken, die als Hinweis darauf gedeutet werden kann, dass die negative Kraft sich endgültig befestigt hat.

34 Vgl. beispielsweise die in der Anm. 25 erwähnten Episoden der Sinfonie.

35 Vgl. Sergej Prokof'ev, Klaviersonate Nr. 7 op. 83, https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/0/09/IMSLP153496-PMLP04495-Prokofiev_-_Piano_Sonata_No._7,_op._83.pdf, Abruf am 3.3.2021.

cier aus dem Film *CABARET* von Bob Fosse (1972) genannt werden. Diese Assoziation mit der grotesken Darstellung des Negativen in der Sinfonie kann auch dadurch legitimiert werden, als das Musical *Cabaret* (1966, Musik: John Kander, Liedtexte von Fred Ebb, in der Rolle von Fräulein Scheider war Lotte Lenya zu sehen), welches als Vorlage zu dem Film diente, seinerseits von Weill inspiriert wurde.³⁶

Doch das Negative wird in der Sinfonie ebenfalls in seinen verschiedenen Facetten gezeigt. So wird nicht nur sein der Verachtung würdiger Kern unterstrichen, sondern auch die andere Seite der Medaille: seine Grausamkeit als Kraft, die unerbittlich wächst (vgl. etwa den Beginn des dritten Satzes bis Z. 55³⁷ mit der Kulmination der Episode *Alla marcia*,³⁸ dem ersten Abschnitt der Coda³⁹ oder dem Schluss des Werkes).⁴⁰

III. Schluss

Der Neurologe und Philosoph Viktor Frankl war wie Weill ein Opfer des Nationalsozialismus jüdischer Herkunft. Er musste Schlimmstes durchstehen und setzte sich mit den Grenzen der menschlichen Freiheit unter extremsten Umständen auseinander.⁴¹ Frankl definiert Kunst als einen

36 Vgl.: „Das Musical *Cabaret* von Kander und Ebb war eine ungewöhnliche Kombination aus Broadway-Musical und Weimarer-Republik-Kabarett im Geist von Bertolt Brecht und Kurt Weill“ (Maria Lord und John Snelson, *Geschichte der Musik*, München 2008, S. 82).

37 Violinen *p con sord.*, Klarinette und Oboe *p*, Akkorde in den Z. 55 und 56 – *mf*; dichtere Faktur.

38 Z. 75, T. 10, Z. 76–78.

39 Presto, Z. 83, T. 6–10, *tutti ff*, Z.Z. 84 und 85.

40 Ab dem fünften T. der Z. 89.

41 Der Wissenschaftler und seine Frau Tilly Grosser, die er im Dezember 1941 heiratete, wurden 1942 zu einer Abtreibung gezwungen und dann zusammen mit Frankls Eltern nach Theresienstadt deportiert. Sein Vater starb nach einem halben Jahr an Erschöpfung, die Mutter, der Bruder und dessen Frau wurden in Auschwitz, die Frau in Bergen-Belsen ermordet. Er selbst überlebte in Theresienstadt, Auschwitz und Türkheim (Nebenlager von Dachau) und wurde am 27. April von US-Truppen befreit (vgl. die Informationen auf der Webseite des Viktor Frankl Instituts, <https://www.viktorfrankl.org/biographie.html>, Abruf am 24.10.2020).

Bereich des menschlichen Tuns, der ohne Freiheit im Sinne der anfangs zitierten Aussage Sartres nicht denkbar ist. „Kunst“, schrieb er 1975, „ist nicht nur nicht ‚lenkbar‘, sondern sie ist auch nicht ablenkbar – sie läßt sich nicht ablenken von dem, was sie wahrnimmt“.⁴² Diese „Nichtlenkbarkeit“ und „Nichtablenkbarkeit“ gehört zu den wichtigsten Merkmalen auch der Kunst Kurt Weills,⁴³ wobei die Zweite Sinfonie von diesem Standpunkt aus gesehen keine Ausnahme darstellt. Eine wissenschaftliche oder künstlerische Beschäftigung mit solchen Werken kann natürlich nie abgeschlossen werden, doch unabhängig von Zeit und Ort von primärer Bedeutung sein. Wenn dieser Beitrag einen Anstoß für weitere Auseinandersetzungen mit der Sinfonie, mit dem Schaffen Weills und generell mit dem Gehalt von Musik geben konnte, so wäre sein Ziel erfüllt.⁴⁴

42 Viktor E. Frankl, „Kunst“, in: ders., *Der Mensch vor der Frage nach dem Sinn. Eine Auswahl aus dem Gesamtwerk*, München 2015, S. 179.

43 „Die Nichtlenkbarkeit“ und „Nichtablenkbarkeit“ Weills zeigte sich in seinen sozialkritischen Schlüsselwerken wie *Der Dreigroschenoper* (1928), dem *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) oder *Dem Silbersee* (1932–1933). Trotz der auch für den Komponisten persönlich gefährlichen Situation Ende der 1920er–Anfang der 1930er Jahre konnten ihn die Nationalsozialisten weder „lenken“ noch von der Realität, die er wahrnahm und in der Kunst verwirklichte, „ablenken“. Vgl.: „Die Premiere von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* am 9. März 1930 in Leipzig geriet zum größten Theaterskandal der Weimarer Republik und reflektierte damit das drastisch verschlechterte wirtschaftliche und politische Klima, in dem die NSDAP mittlerweile als starke politische Kraft agierte. Aufgrund des Skandals stornierten einige Häuser ihre Annahmen der Oper; in Frankfurt a.M. kam es im Okt. 1930 zu gezielten Störaktionen der Nationalsozialisten. Hatte Weill bereits mit seinen Einaktern den Unmut konservativer Kritiker auf sich gezogen und antisemitische Stimmungsmache erfahren müssen, so deutete sich nun das Schwinden seiner Existenzgrundlage an“. Doch es hielt den Künstler nicht auf: Er komponierte *Die Bürgschaft* (1931–1932), *Den Silbersee* und als nächstes großes Werk die Zweite Sinfonie. Die Orchesterkomposition wurde, wie oben erwähnt, bereits im Exil erschaffen, nachdem Weill am 21. März 1933, „von Freunden von einer möglichen Verhaftung gewarnt“, aus Deutschland geflohen war (Beide Zitate: Juchem, Elmar: „Weill, Kurt, Biographie“ in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2007, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28777>, Abruf am 24.10.2020).

44 Die Autorin dankt herzlich der Pianistin, Pädagogin und Musikforscherin Natalija Vladimirova (Nižnij Novgorod) für die Diskussionen über die Sinfonie sowie Prof. Martin

Brauß (Hannover) und Dr. Wolfgang Fink (Berlin/Seoul) für die wertvollen Hinweise nach der Lektüre des Textes.

Werner Grünzweig

Eduard Erdmann und die Musik am Bauhaus

Am 29. Oktober 1926 schrieb Walter Gropius auf dem auch heute noch überaus modern anmutenden offiziellen Briefpapier des Bauhauses, das die universelle Kleinschreibung in der deutschen Sprache feiert, folgenden Brief an den damals 30-jährigen Pianisten Eduard Erdmann:

nach mannigfaltigen querschlägen in weimar ist unser bauhaus-phönix erneut aus der asche hervorgeblüht, in vergrössertem und verbessertem mass als dies früher der fall war. wir haben uns einen umfangreichen institutsneubau und unsere wohnungen unseren wünschen entsprechend bauen können. die eröffnung der gesamten neubaukomplexe soll am 3., 4. und 5. XII. d. jrs. stattfinden. wir laden dazu die prominenten und die behörden aus ganz deutschland ein, auch alle grossen zeitungen werden vertreter entsenden. die presseführung findet am freitag, den 3. XII. statt. abends findet im hause des bürgermeisters in dessau, der das ehemalige palais oppenheim von messel bewohnt, ein abend statt, zu dem alle künstler, wichtige persönlichkeiten und die presse geladen sind. ich möchte nun heute die grosse bitte an sie richten, ob sie dem bauhaus die ehre erweisen und an diesem abend im messelhaus ein konzert für uns geben würden. freilich ist unsere bitte sehr unbescheiden, denn unsere freude an musik ist vorläufig noch grösser, als unsere mittel. wir wären deshalb kaum in der lage, ein würdiges honorar zu zahlen. über die reise für sie und ihre frau und selbstverständlich den aufenthalt hinaus werden unsere kräfte nicht reichen. aber vielleicht tun sie uns doch diese liebe an. wir hätten die allergrösste freude, sie endlich wieder einmal in unserer mitte zu sehen

und hören zu dürfen. Ihr abend bei uns in weimar ist bei uns allen noch in lebendiger erinnerung. [...]¹

Nach Erdmanns Zusage und der Übermittlung des Programms schrieb Gropius am 10. November 1926 ein weiteres Mal an Erdmann:

ich habe mich herzlich über ihren brief gefreut und dass nun die gelegenheit kommt, wo wir sie endlich wieder einmal hören dürfen. wir sind gern mit ihren vorschlägen einverstanden und sind ihnen herzlich dankbar für ihre zusage. ich habe nur noch eine bitte: ich glaube, dass bei der vorliegenden gelegenheit das programm etwas zu lang sein wird. der abend spielt sich, wie ich wohl schon schrieb, im messelhaus, das vom bürgermeister bewohnt wird und sehr repräsentabel ist, ab. am sonntag spielte dort vor dem kreise des bauhauses adolf busch und serkin. an dem abend des 3. dezember werden zugegen sein: die meister des bauhauses, vertreter der studierenden, einige wichtige persönlichkeiten der stadt und der umgebung und die gesamte zur einweihung geladene deutsche presse. der rahmen ist also mehr ein gesellschaftlicher, wie der eines öffentlichen konzertes. diese form haben wir bei unseren veranstaltungen mit erfolg jetzt immer gewählt. ich kann nun nicht beurteilen, wie lange ihr programm dauert, glaube aber, dass bei dieser gelegenheit die volle länge eines konzertes etwas zu viel bedeuten würde. deshalb bitte ich sie mich nicht misszuverstehen, wenn ich vorschlage, dass sie nur 3 stücke an diesem abend spielen. wird das möglich sein? in dem saal im messelhaus steht ein guter bechstein flügel zur verfügung. ich hoffe bestimmt, dass ihre gattin mitkommen wird. sie werden hier allerhand zu sehen bekommen, was im letzten jahr entstanden ist und ich glaube, dass interessante menschen von ausserhalb bei dieser gelegenheit uns besuchen werden.²

Was Erdmann genau spielen und welchen Programmpunkt er eventuell streichen sollte, war Gropius entweder grundsätzlich egal, oder er stellte

-
- 1 Walter Gropius, *Brief an Eduard Erdmann*, 29.10.1926, Akademie der Künste, Berlin, Eduard-Erdmann-Archiv 338.
 - 2 Walter Gropius, *Brief an Eduard Erdmann*, 10.11.1926, Akademie der Künste, Berlin, Eduard-Erdmann-Archiv 338.

der direktor
das bauhaus in dessau

dessau mauerstraße 36 fernruf 2696 kreisspark. dessau 2634 ● postcheck magdeburg 13701

herrn
eduard erdmann
berlin
keiserallee 219/220

ihre zeichen

ihre nachricht vom

unsere zeichen

tag

g/st

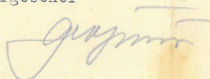
29.X.26

betreff

lieber verehrter herr erdmann !

nach den mannigfaltigen querschlägen in weimer ist unser bauhaus-phönix erneut aus der asche hervorgeblüht, in vergrössertem und verbessertem masse als dies früher der fall war. wir haben uns einen umfangreichen institutsneubau und unsere wohnungen unseren wunschen entsprechend bauen können. die eröffnung der gesamen neubaukomplexe soll am 3. 4. und 5. XII. d. jrs. stattfinden. wir laden dazu die prominenten und die behörden aus ganz deutschland ein, auch alle grossen zeitungen werden vertreter entsenden. die pressführung findet am freitag, den 3. XII. statt. abends findet im hause des bürgermeisters in dessau, der des ehemalige paris oppenheim von messel bewohnt, ein abend statt, zu dem alle künstler, wichtige persönlichkeiten und die presse geladen sind. ich möchte nun heute die grosse bitte an sie richten, ob sie dem bauhaus die ehre erweisen und an diesem abend im messelhaus ein konzert für uns geben würden. freilich ist unsere bitte sehr unbescheiden, denn unsere freude an musik ist vorläufig noch grösser, als unsere mittel. wir wären deshalb kaum in der lage, ein würdiges honorar zu zahlen. über die reise für sie und ihre frau und selbstverständlich den aufenthalt hinaus werden unsere kräfte nicht reichen. aber vielleicht tun sie uns doch diese liebe an. wir hätten die allergrösste freude, sie endlich wieder einmal in unserer mitte zu sehen und hören zu dürfen. ihr abend bei uns in weimer ist bei uns allen noch in lebendiger erinnerung.

ich bitte um einen herzlichen gruss an ihre gattin und begrüsse sie als ihr sehr ergebener



10.25.1000
die n 4
bayer

wir schreiben alles klein, denn wir sparen damit zeit
zußerdem: warum 2 alfbete, wenn eins dasselbe erreicht?
warum groß schreiben, wenn man nicht groß sprechen kann?

Abb. 1: Walter Gropius, Brief an Eduard Erdmann, 29.10.1926 (wie Anm. 1)

diese Frage zurück, weil ihm der Auftritt Erdmanns an sich wichtiger war. Dabei spielte Erdmann ein wohlüberlegtes Programm, das dem Anlass ebenso gemäß war wie es kein typisches Programm für das geputzte Parkett darstellte, keine repräsentative Musik zum gesellschaftlichen Anlass: Modest Musorgskijs *Bilder einer Ausstellung*, was natürlich wunderbar zum Anlass passte, auch weil es in Musorgskijs Stück um Bilder eines Künstlers nach dem Geschmack der Bauhäusler geht, der gleichzeitig Maler, Architekt und Bühnenbildner war. Der zweite Programmpunkt war Artur Schnabels für Pianisten wie Zuhörer gleichermaßen anspruchsvolle fünfteilige Klaviersonate aus dem Jahr 1923, die Erdmann im Repertoire hatte, weil er sie ein Jahr zuvor auf dem Kammermusikfest der IGNM in Venedig uraufgeführt hatte. Schnabels freitonale, mitunter fast aggressiv die Hörer anpackende Komposition war völlig unbekannt und Musorgskijs im Original schroffen Stücke waren zu der Zeit in Klavierabenden ebenfalls wenig verbreitet – man spielte lieber die leichter konsumierbaren Bearbeitungen für Orchester von Rimskij-Korsakov und Ravel. Unter Erdmanns Pranken wurde aus dem Zyklus wohl ein existenzialistischer Kampf mit der Kunst schlechthin, wie man ihn auch noch viel später, in einer Aufnahme des Stücks aus dem Jahr 1952 hören kann. Erdmann erkannte in Musorgskij einen völlig eigenständigen und radikal gesinnten Komponisten, was in damaligen Avantgardekreisen eine neue Sichtweise darstellte.

Als Gropius seinen Brief schrieb, war es erst drei Jahre her, dass er die Demontage seiner Schule in Weimar miterleben musste; von daher ist es mehr als verständlich, dass er auf den bürgerlichen Symbolwert des Klavierabends setzte, sein Projekt von einem anerkannten und gleichzeitig als exzentrisch geltenden Pianisten unterstützen lassen wollte und insbesondere am repräsentativen Charakter des Abends interessiert war. Darüber hinaus war Erdmann ein besonderer Typ des umfassend gelehrten Künstlers und galt somit als interessanter Gesprächspartner für Gropius und zahlreiche weitere Bauhauskünstler.

Aber wenn wir auf die These vom Wandel vom Expressionismus zur Neuen Sachlichkeit zu sprechen kommen wollen, dann können wir für die Musik im Umfeld des Bauhauses keine klare neue Linie erkennen. Das wäre wohl auch nicht im Sinne von Gropius gewesen, der an seinem Hause gerne Gegensätzliches unter einen Hut zu bringen suchte. So gab es

interessanterweise schon früh, früher als eine solche Spaltung von einem eingeweihten Publikum wahrgenommen werden konnte, Bauhauskünstler, die Arnold Schönberg, und solche, die Josef Matthias Hauer favorisierten. Hauer war der eigentliche Erfinder der Zwölftonmusik, oder besser, wie er sich selbst nannte, ihr „Entdecker“. Während für Schönberg die Zwölftonreihe, ihre Transpositionen, retrograde Formen und Umkehrungen lediglich ein Reservoir an Tonhöhen einer neuen polyphonen Musik darstellte, die sich um den „vertikalen“ Zusammenklang nicht mehr bekümmerte, während die formale und thematische Arbeit wieder zu einer traditionalistischen Ausdrucksästhetik zurückkehrte, drehte sich bei Hauer das Primat der Musik vom Komponisten zum Hörer. Die Zwölftontechnik bedeutete für Hauer mehr als einen individuellen Schöpferakt; vielmehr repräsentierte sie die aller Schöpfung innewohnenden Gesetze, die er lediglich hörbar gemacht habe. Den Übergang von den ersten Experimenten mit Zwölftonmusik um 1921 zum ausgereiften, fast automatisierten „Zwölftonspiel“, dessen Herstellung er als einfach bezeichnete, während man ein Leben lang dafür benötigte, es adäquat hören zu lernen, vollzog er in den 1930er Jahren.

Bevor ich auf Erdmann zurückkomme, lassen Sie mich die Situation am Bauhaus in den 1920er Jahren beschreiben: Beide bereits erwähnten Zwölftonprotagonisten, Schönberg und Hauer, hatten Unterstützer am Bauhaus, wobei Hauer interessanterweise in Johannes Itten im Kreis der Meister einen besonders starken Fürsprecher besaß. Itten hatte 1916 in Wien eine Kunstschule eröffnet. In Wien begegnete er Hauer und, vermittelt durch Alma Mahler, auch Gropius. Zwischen Itten und Hauer kam es zu einem intensiven Austausch, weil sie den Entsprechungen der abstrakten bildnerischen Kunst zur *athematischen Musik*, nicht einfach nur zur *nichttonalen Musik*, nachspürten.

Hauers Musik ist bis heute weitgehend unbekannt geblieben, aber es ist unterdessen möglich, sie adäquat kennenzulernen. Niemand Geringerer als der Pianist Herbert Henck hat Ende der 1990er Jahre eine wunderbare Einspielung von Hauers Klavierwerken aufgenommen, die man jedem Musikinteressierten ans Herz legen möchte.³ Die überzeugendsten Stücke

3 Josef Matthias Hauer, *Klavierwerke*, Herbert Henck (Piano), WERGO Mainz 1997, WER 6609-2.

stammen aus Hauers zwölftönigen *Klavierstücken mit Überschriften nach Worten von Friedrich Hölderlin* op. 25. Der Pianist notierte in seinem Arbeitstagebuch, dass er „von dem Wohllaut und der weichen Harmonik, die sich aus dem Zusammenfließen der melodischen Linien ergaben und vielerorts (besonders auffällig in den Schlußwendungen) so bruchlos in dem vertrauten Dur-Moll-Idiom aufgingen“, so verblüfft war, dass er „die Zwölftonreihen probeweise abzählte.“⁴ Ich möchte noch ergänzen, dass etwa das Stück „Ihr Wälder schön an der Seite am grünen Abhang gemalt“ eine wirkliche Besonderheit darstellt, weil es an ein „Lied ohne Worte“ erinnert und eine Kantilene hervorbringt, ohne dass diese einen thematischen Charakter hätte und dieses Thema (wie etwa bei Schönberg) nach alter Sitte verarbeitet würde.

Thematische Ausdruckscharaktere sind nur noch in Spuren auszumachen; dazu kommt noch, dass Henck diese Spuren deutlich hervorarbeitet, was dem Hörer heute völlig legitim erscheint. Hauer hat erst ab 1940 auf *sämtliche* Ausdruckscharaktere verzichtet. Bis zu seinem Lebensende im Jahr 1959 entstanden über 1.000 sogenannte *Zwölftonspiele*, die weder individuelle Titel noch Opusnummern mehr trugen. Hier verzichtete Hauer auf sämtliche Vortragsbezeichnungen (Lautstärkeangaben, Tempovorschriften, Artikulation), um von vornherein jeden individuellen Ausdruck zu vermeiden.

Übrigens existiert eine bemerkenswerte Parallele zu Schönberg, der zu eigenen Liedervertonungen bemerkte, dass er die Texte, die er vertonte, oft gar nicht richtig kannte, sondern, „berauscht vom Anfangsklang der ersten Textworte“, seine Lieder komponierte. Als er Tage danach nachforschte, was der poetische Inhalt des geschriebenen Liedes sei, stellte er zu seinem Erstaunen fest, dass er dem Dichter voll und ganz gerecht geworden sei.⁵ Bei Hauer ist genau diese Arbeitsweise radikal und völlig überzeugend eingelöst.

Wenn man sich Hauers Musik anhört, die anders ist als alles, was man aus dieser Zeit kennt, muss man bedauern, dass es nicht bereits in der Weimarer Zeit des Bauhauses zu einer Verpflichtung Hauers an die

4 Die Zitate Hencks stammen aus dem Booklet zur genannten CD (siehe Anm. 3).

5 Arnold Schönberg, „Das Verhältnis zum Text“, in: *Der blaue Reiter*, hg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, München 1912, S. 27–33, hier S. 32.

Kunstschule gekommen ist. Denn seine Wirkung auf bildende Künstler war zeitlebens bemerkenswert: Itten beispielsweise publizierte 1930 eine Schrift mit dem Untertitel „Beiträge zum Kontrapunkt in der Bildenden Kunst“, und Hauer stand in seinen späteren Jahren in engem Kontakt zum Maler Herbert Boeckl und zum Bildhauer Fritz Wotruba. Eine Verpflichtung ans Bauhaus hätte sowohl für das Bauhaus als auch für Hauer Bedeutung gehabt: Das Bauhaus hätte vielleicht eine eigenständige musikalische Physiognomie ausgeprägt, die es tatsächlich niemals gewann, und Hauer, der lebenslange Einzelgänger, hätte ein ihm adäquates Forum gefunden.

Warum es letztendlich doch nicht zu einer Verpflichtung Hauers ans Bauhaus gekommen ist, mag nicht nur an der inhaltlichen Opposition der Schönberg-Anhänger gelegen haben, sondern auch an Gropius' Dünkel, einen krassen Außenseiter des Betriebs einzubinden, der von den Konservativen ebenso abgelehnt wurde wie von den erklärten Musik-Avantgardisten, die sich streng auf Schönberg beriefen (Schönberg selbst war allerdings meist viel offener als seine Anhänger).

Was immer man über das Thema „Musik am Bauhaus“ hören mag, habe ich so meine Zweifel: Ein ganz unverstelltes Beispiel für Art und Zweck der Musik in diesem Bereich mögen frühe am Bauhaus realisierte experimentelle Filme wie die REFLEKTORISCHEN FARBLICHTSPIELE von Kurt Schwertfeger aus dem Jahr 1922 sein, die man 1967 mit Musik rekonstruiert hat. Ich gehe davon aus, dass diese Musik in etwa derjenigen entsprechen werden wird, die einst original dazu erklang. Es handelte sich um eher primitive, monotone rhythmische Klaviercluster, teilweise mit einfachen Präparationen des Instruments, damit es noch perkussiver wirkte. (Heute wäre man an Klänge aus dem „Orff-Schulwerk“ erinnert.) Zwar hat Hindemith Musik für mechanische Orgel für die Aufführung des *Triadischen Balletts* in Donaueschingen 1926 komponiert, aber er war ebenso wenig wie Hauer offiziell mit dem Bauhaus verbunden. Hindemiths Musik zu Oskar Schlemmers Ballett ist übrigens zum großen Teil verlorengegangen.

Ich habe auch deswegen etwas ausführlicher über Hauer gesprochen, weil an ihm der Wandel zu einer wie immer auch gearteten „sachlichen“ Musik demonstriert werden kann. Bei Erdmann kann man diese Entwicklung zu einer weniger im Individuellen verankerten Kunst auch feststellen, aber sie ist gebrochener, widersprüchlicher, weniger konsequent. Ich finde es sehr bedauerlich, dass Erdmann, soweit wir wissen, niemals

Musik Hauers gespielt hat, obwohl er, zumindest für sein Privatvergnügen, sehr viel damals neue Musik durchging. Dass er ihn überhaupt nicht kannte, erscheint mir jedoch unwahrscheinlich, weil der Dirigent Hermann Scherchen, der mit Erdmann befreundet war, Hauer sehr schätzte, Hauers Orchesterwerke dirigierte und auch einige dieser Werke ins Programm seines „Ars Viva“-Verlags aufnahm.

Erdmann hatte eine doppelte Ausbildung genossen, als Komponist bei Heinz Tiessen und als Pianist bei Conrad Ansorge. Er wurde in der Öffentlichkeit ab 1919/20 schlagartig durch mehrere öffentliche Anlässe bekannt, als Pianist mit einem von Hermann Scherchen veranstalteten „Abend zeitgenössischer Musik“, wo Erdmann Schönbergs Klavierstücke op. 19, Bergs Klaviersonate op. 1 und seine eigenen Klavierstücke op. 6 spielte, in einem weiteren Klavierabend dann Uraufführungen von Werken Busonis, Bartóks, Hans Jürgen von der Wenses usw. Als Komponist mit seiner Symphonie Nr. 1 am *Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins* 1920 in Weimar; schließlich als Musikschriftsteller mit vielbeachteten Aufsätzen über moderne Klaviermusik und Schönbergs Lieder (beide in Hermann Scherchens neu gegründeter Zeitschrift *Melos*). Außerdem wurde er in derselben Zeitschrift als Komponist durch die Veröffentlichung seines Liedes *Es gilt fast mehr*, op. 11 Nr. 2, auf einen Text Christian Morgensterns vorgestellt, die mit der Zeitschrift als Notenbeilage verbreitet wurde. Erdmann war mit einem Mal eine weitung bekannte Persönlichkeit, die vielfach an der Entwicklung der neuesten Musik teilhatte.⁶

Jedoch war Erdmann nicht gewillt, Schönberg über die expressionistische Phase hinaus weiter zu folgen, nämlich in die Zwölftonperiode, die er wohl als gekünstelt und restaurativ empfand, während sich das große Publikum noch an der ungewohnten Klanglichkeit in Schönbergs Musik rieb. Schönbergs Opus 19 empfand Erdmann als Musik radikaler Reduktion, deren äußere klangliche Erscheinung keinen Selbstzweck im Sinne der Klangschönheit und des artistischen Raffinements verfolgte, sondern nur noch den reinen Schöpferwillen ausdrückte.

6 Zum kompositorischen Werk Eduard Erdmanns siehe Christof Bitter und Manfred Schösser (Hg.), *Begegnungen mit Eduard Erdmann*, Darmstadt 1968, S. 131–166.

Erdmann behielt diese aus dem Jahr 1911 stammenden Stücke durchgehend im Repertoire, und so haben wir aus dem Jahr 1946 eine NDR-Aufnahme dieses Werks, die auf der CD-Beilage des Buches Erdmann und Nolde veröffentlicht ist.⁷

Die späteren, zwölftönigen Werke Schönbergs interessierten Erdmann jedoch nicht mehr, die Fünf Klavierstücke op. 23 von 1920 und die Suite op. 25 von 1923, die die Schönbergianer so intensiv studierten, um herauszufinden, wie Schönberg die ihnen nur angedeutete neue Reihentechnik einsetzte.⁸ Als Komponist blieb Erdmann dagegen einem freitonalen Idiom verbunden wie sich an seinen Klavierstücken op. 6 gut abhören lässt.⁹

Als Pianist ging Erdmann jedoch bald gänzlich neue Wege und spielte, wie schon erwähnt, mehrere Stücke seines Freundes und Pianistenkollegen Artur Schnabel, darunter ein Klavierkonzert aus Schnabels Jugend und eine Tanzsuite mit modernen Tänzen der Zeit sowie Werke seines Freundes Ernst Krenek. Auch teilte er mit Schnabel die damals noch seltene Liebe für die großen posthumen Sonaten Schuberts und war an vorbachischer Musik interessiert, die praktisch niemand im Konzert spielte. (Ein Stück des englischen Virginalisten William Byrd aus der Sammlung *My Ladye Nevells Booke* in Erdmanns Interpretation ist ebenfalls auf der erwähnten CD-Beilage enthalten.)

Was Erdmanns Beschäftigung mit dem Repertoire des 18. und 19. Jahrhunderts anbelangt, ist auch hier eine Versachlichung der Herangehensweise zu beobachten: Erdmann räumte gründlich mit der Vorstellung auf, dass der Interpret den gespielten Stücken seine persönliche Sicht aufzudrücken hätte; der Interpret finde sich vielmehr in der Rolle eines Experimentators, der so lange an einer Komposition unterschiedliche Herangehensweisen ausprobieren, bis das Stück, bildlich gesprochen, zu sich selbst gekommen sei.

Was Erdmann mit dem Bauhaus verband, war sein Interesse am Gebrauchswert von Musik, der für ihn im Gegensatz zu einer hohepriesterlichen Attitüde gegenüber der Kunst steht, in der sich einige Kritiker

7 Vgl. Beilage zu Volker Scherliess, *Erdmann und Nolde*, Neukirchen 2009.

8 Siehe etwa Werner Grünzweig, *Ahnung und Wissen, Geist und Form: Alban Berg als Musikschriftsteller und Analytiker der Musik Arnold Schönbergs*, Wien 2000, S. 284 ff.

9 Vgl. ebd.

seiner Zeit gefielen. So kannte Erdmann auch keine Berührungsängste gegenüber der Unterhaltungsmusik seiner Zeit und verfasste selbst nicht nur eine Operette, sondern auch Klavierstücke mit zeittypischen Tanzrhythmen wie etwa einen Foxtrott aus dem Jahr 1923, den er 1928 selbst eingespielt hat.¹⁰

10 Vgl. ebd.

Joachim Lucchesi

„Schleuder und Harfe“

Musik bei Alfred Kerr:

vom *Krämerspiegel* zum *Chronoplan*

Alfred Kerr, einer der wichtigen, wenn nicht ‚der‘ wichtigste Theaterkritiker des Deutschen Kaiserreichs und der Weimarer Republik, galt nicht wenigen als der gefürchtetste und meist gehasste. Viele Leser seiner Zeitungsglossen und Streitschriften dagegen schätzten ihn – vor allem seiner spöttisch-scharfzüngigen Verrisse wegen, die, gepaart mit hohem Kunstanspruch, zugleich einen beträchtlichen Unterhaltungswert besaßen. Hermann Sudermann dazu: „Er nährt die schadenfrohe Lachlust der Menge, und diese Lachlust nährt ihn.“¹ Gelächter, Schadenfreude und Amüsement auf der einen Seite – tiefe Verletztheit, Rachsucht und gerichtliche Fehden auf der anderen.

Doch wie meist ist auch dieses überlieferte Bild nicht stimmig. Kerr war in den Äußerungen trotz seines berüchtigten Spottes ernsthaft, dem Gegenstand seiner Kritik zugewandt, von offenem, mutigem Bekenntnis für die als durchsetzenswert beurteilte Kunst. Er blieb unabhängig statt parteien- und cliquengeprägt, er protegierte auch nicht bei gleicher jüdischer Herkunft des von ihm Beurteilten. Mit all dem brachte er einen neuen Ton, ja eine neue Haltung in das Metier der Kunstkritik – das ist sein bleibender Verdienst.

Auf den ersten Blick scheint Kerr eher konservativ geprägt – sein unterschiedenes Eintreten für Ibsen, Schnitzler oder Gerhart Hauptmann mag

1 Zit. nach Deborah Vietor-Engländer, *Alfred Kerr. Die Biographie*, Reinbek 2016, S. 136. Auch zu den nachfolgenden, Kerrs Biographie betreffenden Passagen sei dieses Werk als weiterführende Quelle empfohlen.

den Eindruck bestärken. Doch wird dabei manchmal übersehen, dass er ‚mit der Zeit ging‘, den Expressionismus für sich entdeckte, Ernst Toller förderte, Piscator schätzte, die neuen Russenfilme, Lenin, die russische Revolution und das noch junge gesellschaftliche Versuchsmodell UdSSR bewunderte.

Eher beiläufig ist Kerrs Verhältnis zur Musik bislang betrachtet worden. Musikalisch ausgebildet, das anspruchsvolle Klavierspiel beherrschend und als gern gesehener Klavierbegleiter bei privaten Liederabenden auftretend, schätzte man ihn in den Berliner Salons des Kaiserreichs und der Weimarer Republik. Freundschaftlich verbunden war er Richard Strauss, für den er Liedtexte und Libretti schrieb. Doch all dies währte nur bis zum Katastrophenjahr 1933, dem Beginn seines Exils, in das der 65-jährige Kerr binnen Stunden hineingeschleudert wurde und das seine letzten 15 Lebensjahre von Grund auf veränderte.

Da die „Entdeckungen“ Teil des Dessauer Kurt Weill Fests sind, könnte die naheliegende Vermutung entstehen, dass das hier gewählte Thema sich auf Kerrs Besprechung der *Dreigroschenoper* und den berühmten Plagiatsvorwurf gegenüber Bertolt Brecht fokussiert. Doch dieser viel beschriebene Eklat von 1929 verdeckt zumeist, dass er eine Vorgeschichte besaß, die bis in den Sommer des Jahres 1918 zurückreichte. Damals hatte der 20-jährige Brecht zu dem von ihm bewunderten und mehr als doppelt so alten Theaterkritiker Kontakt aufgenommen und ihm sein frisch fertiggestelltes Stück *Baal* zugeschickt. Eine Antwort blieb Kerr ihm schuldig – doch sein Schweigen verletzte Brecht. Seit jener Zeit setzten sich Kerrs kritische bis vernichtende Besprechungen des Brecht-Theaters fort bis zum Ende der Weimarer Republik – freilich nicht ohne positive, ernst gemeinte Ausnahmen: Kerr schätzte den Lyriker Brecht sehr, erhoffte sich aber von ihm eine andere Dramatik. Dass er mit Brechts eigenwilliger Kunst des Zitierens oder – wie der Kritiker es sah – der frechen Aneignung geistigen Eigentums anderer, in heftige Polemik geriet, ist bekannt. Weniger bekannt ist, dass Kerr schon vor der *Dreigroschenoper* aufsehenerregende Plagiatsvorwürfe gegen andere Künstler erhoben hatte, etwa 1904 – also lange vor Brecht – gegen Siegfried Jacobsohn. Doch auch Kerr hatte die öffentliche Anprangerung geistigen Diebstahls keineswegs als Erster praktiziert. Er stand bereits in der Tradition derartiger Polemiken, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts immer wieder aufflammten.

Kurt Weill, der mit seiner Musik der *Dreigroschenoper* zum weltumspannenden Erfolg verholfen hatte, hatte der Kritiker erstaunlicherweise nicht im Visier. Der Komponist habe die *Dreigroschenoper* laut Kerr „lieblich vertont, ja sehr fein in der Grobheit, mit Jazz und Kitsch und Orgelharmonium und Leierkasten.“² Kerr blieb bei ihrer Theatergeschichte schreibenden Uraufführung im August 1928 erstaunlich moderat und war entgegen seiner sonstigen Volten gegen Brecht sehr angetan: „Und man hat, ohne viel zu rechten, einen prachtvollen Abend.“³

Auch in seinem nachfolgenden Plagiatsvorwurf vom 3. Mai 1929 im *Berliner Tageblatt*, betitelt mit „Brechts Copyright“, sprach er wiederum von Weills „ausgespart-lockender Musik“⁴, konzentrierte sich jetzt aber darauf, mit den von ihm ungewohnt spät bemerkten Parallelen zu Karl Ammers Villon-Übersetzung einen Todesstoß gegen Brecht zu führen – was ihm, wie wir im Nachhinein wissen, gründlich misslang.

Alfred Kerr (mit bürgerlichem Namen Alfred Kempner) stammt aus dem gutsituierten jüdischen Breslauer Bürgertum; sein Vater ist Weinhändler. 1867 geboren, schließt Kerr 1893 seinen Bildungsweg mit einer Promotion in Germanistik an der Universität Halle ab; er wählt als Dissertationsthema den 1801 veröffentlichten Roman *Godwi* von Clemens Brentano, der ebenfalls in Halle studiert hatte.

Seit seiner Kindheit erhält Kerr Klavierunterricht. Er ist bald ein versierter Spieler, der im Breslauer Haus die Lieder seiner Schwester begleitet oder später auf privaten Liederabenden in Berliner Salons musiziert. Schumann, Beethoven, Hugo Wolf, Mozart, Bach und Mahler werden im Zusammenhang mit Konzertbesuchen und eigenem Musizieren genannt. Junge zeitgenössische Komponisten sind dagegen deutlich in der Unterzahl. Auffällig ist in seinem späteren Kritiker-Leben, dass er Literatur und Sprechtheater als seine berufliche Domäne ansieht, jedoch Musiktheater und Konzert den Kollegen der Musikkritik überlässt – ein Joachim Kaiser beispielsweise, der beide Bereiche souverän beherrschte, ist aus ihm nicht geworden.

2 *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente*, hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt/Main 1960, S. 199.

3 Ebd., S. 200.

4 Ebd., S. 202.

Seit 1917, dem vorletzten Jahr in seiner Funktion als Musikdirektor der Berliner Hofoper *Unter den Linden*, war Richard Strauss mit dem drei Jahre jüngeren Kerr befreundet. Begegnet waren sie sich schon früher, wohl bei den glanzvollen Gesellschaften, die Felix und Lili Deutsch in ihrer Spandauer Villa gaben und zu denen namhafte Vertreter aus Wissenschaft, Wirtschaft, aus Hochfinanz, Regierungskreisen und den Künsten kamen. Strauss wohnte sogar zeitweilig bei Felix Deutsch, dem Industriellen und Mitbegründer der AEG. Vor allem dessen Ehefrau Lili, die eine enge Beziehung zu Walther Rathenau bis zu dessen Ermordung pflegte, war der gesellschaftliche Mittel- und Anziehungspunkt.

Der in eine künstlerische Zusammenarbeit führende freundschaftliche Umgang zwischen Kerr und Strauss hat eine zwölfjährige Vorgeschichte – vorerst noch ohne Kerr: 1906 hatte Strauss in Berlin 6 *Lieder* op. 56 für Gesang und Klavier nach Texten von Goethe, Heine, Conrad Ferdinand Meyer und Karl Henckell komponiert, die im selben Jahr der alteingesessene Berliner Musikverlag Bote & Bock herausbrachte. Damit war der Vertrag zwischen dem Komponisten und dem Verlag zur Hälfte erfüllt – sechs weitere Lieder waren noch verabredet.

Szenenwechsel: 1903 gehörte Strauss neben den Komponisten Hans Sommer und Friedrich Rösch zu den Initiatoren der „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer“. Geleitet wurde sie von den Vorständen Engelbert Humperdinck, Georg Schumann (dem Direktor der Berliner Singakademie) und eben von Richard Strauss. Die Genossenschaft hatte es sich zur vornehmlichen Aufgabe gemacht, die urheberrechtlichen und damit verbundenen finanziellen Interessen der Komponisten gegenüber den Verlegern durchzusetzen. Diese wiederum gründeten in einer kampfbestimmten Gegenposition 1915 die „GEMA“, die „Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte“, wie sie sich damals noch nannte. Zu ihr gehörte auch Kommerzienrat Hugo Bock, der Alleineigentümer des Musikverlags Bote & Bock. Strauss auf der Gegenseite war verärgert; es kam zum Streit, als der Verlag Jahr um Jahr die Lieferung der restlichen sechs Lieder anmahnte, deren Herausgabe Strauss jedoch verweigerte. Somit stand 1918 eine gerichtliche Auseinandersetzung ins Haus.

Im Vorfeld dieser Auseinandersetzung wandte sich Strauss an Kerr mit der Bitte, ihm einige spöttische und zum Vertonen geeignete Gedichte zu schreiben, mit denen man die deutschen Musikverleger düpiieren könne.

Kerr, der witziges Wortspiel nebst Verballhornung von Namen brillant beherrschte, sagte gerne zu und lieferte im März 1918 zwölf Liedtexte. Zwei Monate später hatte sie Strauss für Gesang und Klavier vertont und sandte den später benannten Zyklus *Krämerspiegel* unter dem etwas weniger provokanten Titel *Die Händler und die Kunst* als op. 66 an den Verlag Bote & Bock – damit seine Vertragsverpflichtung als juristisch erfüllt ansehend. Doch im Verlag reagierte man vorhersehbar beleidigt, sandte die Noten umgehend an den Komponisten zurück und ging vor Gericht. In seinem Urteil bestimmte das Berliner Amtsgericht, dass Strauss sechs ‚richtige‘ Lieder an den Verlag zu liefern habe. Dies erfolgte dann durch die 6 *Lieder* op. 67, mit denen sich der Verlag zufrieden gab. Doch für Kerr hatten sich die nicht unbedingt kunstvollen, aber spöttischen und bissigen Verse zum *Krämerspiegel* gelohnt, denn Strauss bot ihm einen Honoraranteil von 5.000 Mark an und informierte ihn brieflich im Juni 1920: „Der *Krämerspiegel* erscheint demnächst in einem vornehmen Bibliophilerverlag mit prächtigen Radierungen. Ich hoffe, Sie sind damit einverstanden. Die Sache aber bitte geheim zu halten, da die Auflage verkauft sein muß, bevor die Verleger es erfahren u. eine Beschlagnahme erwirken.“⁵ So erschien der *Krämerspiegel*, den aus verständlichen Gründen zunächst kein Musikverlag anrühren wollte, 1921 als bibliophiler Notendruck mit einer Auflage von 120 Exemplaren im Berliner Paul Cassirer Verlag.

So war der Liederzyklus *Krämerspiegel* entstanden, der nur ein Ziel hatte: die deutschen Musikverlage in ihrem kapitalistisch-kalten Profitstreben bloßzustellen. Nur ein Musikverlag konnte aufatmen, denn Strauss wollte sich – nun im umgekehrten Gewinnstreben – den goldenen Ast nicht absägen, auf dem er inzwischen saß. Dieser ‚Ast‘ war sein Hauptverleger, der in Berlin gegründete Adolph Fürstner Musikverlag, in dem die pekuniär einträglichen Bühnenwerke von Strauss erschienen waren – ein schonender Umgang schien dem Komponisten angeraten.⁶

Die ersten sieben Lieder des *Krämerspiegels* nehmen sich – unverhohlen bis zur Kenntlichkeit – die einzelnen Musikverlage vor, die restlichen fünf thematisieren die von Strauss vielfach gestaltete Künstlerproblematik.

5 Zit. nach Rahel E. Feilchenfeldt und Thomas Raff (Hg.), *Ein Fest der Künste: Paul Cassirer. Der Kunsthändler als Verleger*, München 2006, S. 328.

6 Vgl. hierzu Walter Werbeck (Hg.), *Richard Strauss Handbuch*, Stuttgart 2014, S. 342 f.

Beispielhaft sei hier das Lied Nr. 7 betrachtet. In ihm wird der ‚feindliche‘ Verlag schnell beim Namen genannt. Das Ganze ist in der Tat eine sprichwörtliche Kampfansage, welche auf den im Frühjahr 1918 noch erbittert tobenden Ersten Weltkrieg Bezug nimmt. Kerr parodiert den Tonfall der hemdsärmelig-brutalen Spottverse auf den Feind, mit denen die deutschen Soldaten 1914 an die Front geschickt wurden. Als Todfeinde sind auch Großbritannien mitsamt Schottland ausgemacht, und sogleich gerät der Verlagsleiter und -eigentümer Dr. Ludwig Strecker mit ins makabre Spiel, welcher unter Verballhornung des Verlags- und Nachnamens ein mittelalterliches Folterinstrument zur Anwendung bringt. Strauss fügt als Nachspiel im Klavierpart eine muntere Ecosaise hinzu, also einen ‚schottischen‘ Rundtanz, der „sehr rasch und schalkhaft“ zu spielen ist:

Unser Feind ist, großer Gott,
Wie der Brite so der Schott.
Manchen hat er unentwegt
Auf das Streckbrett hingelegt.
Täglich wird er kecker,
O du Strecker.⁷

Der *Krämerspiegel*, der wohl erst im November 1925 vor einer privaten Gesellschaft im Berliner Grandhotel „Kaiserhof“ zur Uraufführung gelangte, hatte Folgen für die weitere Zusammenarbeit: „Als Richard Strauss“ – so erinnert sich Kerr noch im Exil – „diese bezaubernde Musik geschaffen hatte [...], bat er mich, ihm die Dichtung für ein humorhaftes Opernwerk zu schreiben. Er schlug den Gegenstand vor: ‚Peregrin‘. [...] Während ich schrieb, bat mich Strauss um zweierlei. Erstens: der putzige Held, das Irrlicht Peregrin, sollte nach seinem Wunsch ein ‚reisender Bolschewik‘ sein.

7 Zit. nach Vietor-Engländer, *Alfred Kerr* (wie Anm. 1), S. 306. Am 11. Juni 1949 wurden im Nordwestdeutschen Rundfunk aus Anlass des 85. Geburtstags von Richard Strauss sieben der 12 Lieder aus dem *Krämerspiegel* gesendet. Der Robert Lienau Musikverlag und der Gebrüder Reinecke Verlag beschwerten sich danach umgehend beim Sender, weil ausgerechnet die Lieder 5 und 6 fehlten, in denen beide Verlage namentlich (und damit werbewirksam) an den Pranger gestellt werden. – So können sich die Zeiten ändern. Kerr, falls er noch am Leben gewesen wäre, hätte es vermutlich knapper kommentiert: Tempora mutantur.

Das lag mir nicht; ich wollte diese Verspottung auf keinen Fall!⁸ Strauss reagierte auf Kerrs Ablehnung und schlug nun vor, die Figur des Peregrin nach einem lebenden Komponisten zu modellieren: Hans Pfitzner. „Auf ihn“, schreibt Kerr, „hatte der Meister eine Galle. Ich weiß nicht, warum. [...] Die Oper ist nie fertig geworden – weil es der Text nicht wurde. Leider lag die Schuld an mir. Über einige Hemmnisse kam ich nicht weg.“⁹

1920 heiratete Kerr in zweiter Ehe Julia Weismann, die er ein Jahr zuvor bei einem Ostseeaufenthalt kennengelernt hatte. Mit ihr bekam er seine zwei Kinder Michael und Judith Kerr, die später weithin bekannte Buchautorin. Julia war zum Zeitpunkt ihres Kennenlernens 21 Jahre alt und somit 30 Jahre jünger als Kerr. Als Tochter des preußischen Staatssekretärs Robert Weismann studierte sie damals in Berlin fünf Semester Mathematik, aber auch Musik und Komposition bei Wilhelm Klatte, der am Sternschen Konservatorium in Berlin Musiktheorie unterrichtete. Kerr nannte sie in seinen Briefen scherzhaft das „Mozartle“.

Kurz nach der Hochzeit teilte er Strauss seinerseits einen Opernplan mit, nämlich: „eine Handlung in einem Zukunftsland mit allen technischen Erfindungen, Flugwundern, Verjüngungskuren usw., kurz: ein Märchen mit komischer Perspektive; halb heiter, halb menschlich-ernst, sehr geschaffen für Musik.“¹⁰ Der Titel sollte „Chronoplan“ lauten; auch Strauss war als eine Figur innerhalb der Opernhandlung vorgesehen. Aus diesem gemeinsamen Vorhaben wurde nichts, aber eine andere Konstellation lag zum Greifen nahe: Kerr hatte in seiner Julia eine Komponistin zur Frau, die sich für das Opernmetier stark interessierte. Zudem hatte sie bereits ihre erste Oper *Die schöne Lau* nach Eduard Mörikes Kunstmärchen *Die Historie von der schönen Lau* (1873) komponiert, die im Mai 1929 am Staatstheater Schwerin uraufgeführt und im selben Jahr auch über den Berliner Rundfunk ausgestrahlt wurde.

Es lag auf der Hand, dass sich das Ehepaar nun selber an die Ausarbeitung des Stoffes machte. Innerhalb von zwei Jahren lag die Oper fast fertig

8 Alfred Kerr, *Werke in Einzelbänden*. Band IV: *Sucher und Selige, Moralisten und Büßer. Literarische Ermittlungen*, hg. von Margret Rühle und Deborah Vietor-Engländer, Frankfurt/Main 2009, S. 264 f.

9 Ebd., S. 265 f.

10 Vietor-Engländer, *Alfred Kerr* (wie Anm. 1), S. 308.

vor. Beide hatten nahezu simultan an ihr gearbeitet, da Julia das frisch Geschriebene sofort vertonte. Die Fertigstellung der Oper war für Anfang 1933 geplant – doch der 30. Januar 1933 und die überstürzte Flucht der Kerrs ins Exil unterbrachen deren Vollendung.

Wovon handelt das Opernlibretto?

Albert Einstein (Bariton) empfängt bei einer Abendgesellschaft in seinem Landhaus in Caputh an der Havel bei Berlin Bernard Shaw, Gerhart Hauptmann, Richard Strauss, Max Liebermann, eine Journalistin und einen namenlosen Kritiker (Kerr selbst?); er lädt die Anwesenden ein zu einem Flug in seiner neuesten Erfindung, dem Chronoplan. Der Chronoplan fliegt schneller als Licht in die Vergangenheit. Liebermann lehnt ab, er möchte nicht in die Scheiterhaufenzeit nach Spanien geraten. Hauptmann lehnt ebenfalls ab, er fürchtet, im Dreißigjährigen Krieg an die Gegenwarts-kriege erinnert zu werden. Richard Strauss möchte lieber Skat spielen als der wirklichen Salomé begegnen. Shaw wiederum möchte die heilige Johanna kennenlernen, die Journalistin Dante, Shakespeare und Ibsen interviewen, und der Kritiker willigt aus Lust am Wagnis ein. Im zweiten Teil lernten die Chronoplanflieger, um 1800, den 17-jährigen Studenten Byron kennen, der in seinem Jahrhundert bleiben möchte und von Einstein mit dem Chronoplan dann zurückgeschickt wird. Das Schlussbild spielt wieder 1929.¹¹

Kerr schrieb über das Opernprojekt, dass es „leider unaufgeführt“ sei, „obschon glänzend begutachtet. Gründe: 1) anspruchsvolles, großes Orchester; 2) die Hauptgestalt ist Einstein, der eine Prospero-Rolle spielt; neben Shaw – der mir bereits erlaubt hat, ihn singend auf die Bühne zu bringen. Die Musik ist eine gute Vereinigung von fortgeschrittener heutiger Kunst und umrissener Melodie.“¹²

Glücklicherweise konnte das Werk ins Exil gerettet und vor der Vernichtung bewahrt werden; zudem veröffentlichte Kerr ein Exposé der Oper 1936 im dritten Heft der Moskauer Exilzeitschrift *Das Wort*.¹³

11 Ebd., S. 440.

12 Ebd., S. 441.

13 Ebd., S. 693, Anm. 275.

Während der schweren Jahre des Exils in der Schweiz, in Frankreich und England war jedoch an einen Abschluss der Oper nicht zu denken. Julia Kerr kam nicht mehr zum Komponieren – auch ihr geliebter Blüthner-Flügel blieb bei der Flucht der Familie mitsamt dem Hausrat zurück und musste später aus finanzieller Not in Deutschland verkauft werden. Während des Exils blieb für Julia Kerr keine andere Möglichkeit, als schlecht bezahlte Sekretariatsarbeiten anzunehmen. Besser wurde es, als sie 1947 als Dolmetscherin bei den Nürnberger Kriegsverbrecherprozessen arbeiten konnte, dies gelang ihr mit Hilfe des stellvertretenden Chefanklägers Robert Kempner, der ein entfernter Verwandter ihres Mannes war. Zwar wurde nun auch das Opernprojekt von den Eheleuten wieder aufgenommen, aber Kerrs krankheitsbedingter Freitod im Oktober 1948 unterbrach die Arbeit.

Doch dann berichtete das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* am 19. März 1949 unter dem Titel *Einstein fliegt rückwärts*¹⁴ über „eine improvisierte Welt-Uraufführung“¹⁵, die der Nordwestdeutsche Rundfunk aus Anlass von Einsteins 70. Geburtstag in seinem Nachtprogramm arrangiert hatte. Unter der Anwesenheit von Studiogästen, darunter auch Julia Kerr, wurden erstmals Hörproben aus der *Chronoplan*-Oper in einer Live-Sendung gegeben.¹⁶ Doch seien die Gäste „mit vergebungsheischendem Achselzucken“¹⁷ empfangen worden, denn für die Aufführung, so ließ man wissen, „stehe leider nur ein einziges Klavier zur Verfügung. Das heißt: zwei Schlagzeuger mit ihrem Geräuschapparat hatte man von der Musikabteilung noch losgeeist. Mehr aber war nicht zu erhalten, da das Sinfonie-Orchester des NWDR mitten in den Aufnahmen für die Sendung der ‚Meistersinger‘ steckte. Den Nachteil dieser permanenten Rivalität hatten die Hörer und Julia Kerr“ – sie „saß bei der Aufnahme im

14 *Der Spiegel* 3/12 (1949), 19.3.1949, S. 25-26.

15 Ebd., S. 25.

16 Nach einer am 23.11.2019 an den Autor erfolgten Auskunft aus dem Unternehmensarchiv des WDR Köln liegt ein Mitschnitt dieser Sendung nicht vor. Frau Bettina Kuhlmann, der für ihre Recherche zu danken ist, wies darauf hin, dass damals Live-Sendungen ohnehin kaum aufgezeichnet wurden – nicht zuletzt aus Gründen des sparsamen Umgangs mit teurem Bandmaterial.

17 *Der Spiegel* (wie Anm. 14), S. 25.

Parkett und war leicht enttäuscht. Die Partitur der fertiggestellten zwei Akte – der dritte Akt ist erst skizziert – sieht ein großes Sinfonieorchester vor. In der Aufführung mit Klavier und Schlagzeug wirkte das Ganze nur wie eine Klangskizze.¹⁸ Die Komponistin, so ließ *Der Spiegel* weiter wissen, hoffte nun auf die Reaktion der Opernbühnen; denn damals, vor 1933, hatte bereits die Berliner Staatsoper Interesse für das noch unfertige Werk gezeigt. Alfred Kerrs Libretto, das aus „filmisch geschnittenen Hörbilder[n]“ bestehen soll, sei eine „magisch-mystische Konstruktion, ein ‚seiltänzerisches Schweben zwischen empfindsamer Romantik und der eiskalten Nüchternheit des technischen Zeitalters.“¹⁹

Drei Jahre später kam es zu einer wichtigen Zäsur nach der langen, von geschichtlichen Katastrophen und privater Not geprägten Aufführungsgeschichte. Der Bayerische Rundfunk in München nahm am 28. Mai 1952 im Rahmen einer eigenen Studioproduktion die etwa einstündige Oper im Kongresssaal des Deutschen Museums auf. Bei der im Archiv des Bayerischen Rundfunks erhaltenen Aufnahme²⁰ spielten die Münchner Philharmoniker unter Hans Altmann; als Sängerinnen und Sänger hatte man u. a. Karl Ostertag (Tenor), Karl Schmitt-Walter (Bariton), Margaret Kissling-Rothärmel (Sopran) und Renate Gebel (Alt) verpflichtet. Nach der Produktion verging allerdings über ein halbes Jahr, ehe *Der Chronoplan* als ‚echte‘ radiophone Welt-Uraufführung am 5. Dezember 1952 ab 22:35 Uhr ausgestrahlt werden konnte; Wiederholungen dieser Sendung erfolgten am 20. Januar 1953 ab 23:10 Uhr und am 23. Februar 1953 ab 22:40 Uhr. Nun war die Musik Julia Kerrs erstmals in der originalen Orchesterfassung zu hören; zudem lag die Oper in ihrer kompletten dreiaktigen Form als ‚Gesamtaufnahme‘ vor, da die Komponistin den bei der 1949er Aufführung im NWDR noch skizziert vorliegenden dritten Akt vollendet hatte.

18 Ebd.

19 Ebd., S. 26.

20 Nach der am 23.11.2019 an den Autor erfolgten Auskunft der ‚HA Archive, Musikdokumentation, Recherche‘ beim Bayerischen Rundfunk München ist die Aufnahme des *Chronoplans* unter der Signatur DK015990 W01 (DIG) AUDIO Stereo archiviert. Frau Martina Bulla sei an dieser Stelle für ihre Recherchen gedankt.

Die Wochenzeitung *DIE ZEIT* hatte unter der Überschrift *Funk für Anspruchsvolle* in einer kurzen Nachricht über das Ereignis berichtet: „Montag, 23. Februar 1953, 22.40 aus München: Eine überraschende und verlockende Finesse: eine Oper, deren Libretto kein geringerer als Alfred Kerr geschrieben und zu dem Julia Kerr die Musik komponiert hat. Sie heißt ‚Der Chronoplan‘, es spielen die Münchener Philharmoniker, es singt die Singgemeinschaft Rudolf Lamy mit Solisten, unter denen der Name Karl Schmitt-Walter herausragt.“²¹

Im Alfred-Kerr-Archiv der Berliner Akademie der Künste befinden sich das Libretto, der Klavierauszug und die Partitur im ungedruckten Zustand – zusammen mit noch weiteren Materialien.²² Somit ist es möglich zu prüfen, ob das Werk für eine bis heute noch ausstehende, durch Nationalsozialismus, Flucht, und Exil verhinderte szenische Uraufführung auf der Opernbühne erschlossen werden kann. Dies wäre nicht nur ein deutliches Zeichen des ehrenden Gedenkens an Alfred und Julia Kerr, sondern auch die längst fällige Wiederentdeckung eines bis heute unbekanntes Opernwerks der Weimarer Republik, das sich Zeitgeschichte von 1929 zum Fokus amüsant-hintersinniger Betrachtungen gewählt hat.

21 *DIE ZEIT*, 8 (1953), 19.2.1953. Zit. nach: <https://www.zeit.de/1953/08/funk-fuer-anspruchsvolle/seite-4> (Abruf am 1.9.2020).

22 Siehe Archiv der Akademie der Künste, <https://archiv.adk.de/bigobjekt/4021>, Sucheingabe: „Chronoplan“ (Abruf am 1.9.2020).

Andreas Eichhorn

**„...Leonard Bernstein ist derjenige,
der Weill am nächsten steht.“
Leonard Bernstein und Kurt Weill**

The Threepenny Opera: Brandeis 1952

In der Rezeptionsgeschichte der *Dreigroschenoper* markiert der 14. Juni 1952 ein wichtiges Datum. An diesem Tag wurde das Werk in einer konzertanten Fassung als *Threepenny Opera* in englischer Sprache an der University of Brandeis im neubauten Adolph Ullmann Amphitheater vor annähernd 5.000 Zuschauern aufgeführt. Die englische Fassung hatte der Komponist Marc Blitzstein erstellt, der seinerseits in dieser Aufführung als Erzähler mitwirkte. Als ein enger Freund Bernsteins und Bewunderer Kurt Weills bildet er gewissermaßen die Brückenfigur zwischen Weill und Bernstein, der diese denkwürdige Aufführung leitete. In der Rolle der Seeräuber-Jenny war Weills Frau Lotte Lenya zu sehen.

Während der Song „Mack the Knife“ mit freundlichem Applaus aufgenommen wurde, reagierte das Publikum auf Lenyas Vortrag von „Pirate Jenny“ mit Enthusiasmus. Das Werk erklang in der originalen Instrumentation mit einer Ausnahme: Harmonium und Bandoneon wurden durch eine elektrische Orgel ersetzt, und einige der Songs wurden für Lenya um bis zu einer kleinen Terz tiefer transponiert.

★

Unter den Zuhörern dieser legendären Aufführung befand sich auch Hans Heinsheimer, eine weitere Verbindung zwischen Weill und Bernstein.¹

1 Hans W. Heinsheimer, *Schönste Grüße an Aida*, München 1969, S. 252 f.

Heinsheimer war eine Schlüsselfigur in der Musikszene der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er hatte lange die Bühnenabteilung der Universal Edition in Wien geleitet, arbeitete ab 1938 bei Boosey & Hawkes, um ab 1947 die Leitung des amerikanischen Musikverlags G. Schirmer zu übernehmen. Zu Heinsheimers verlegerisch betreuten Klienten gehörten u. a. Alban Berg, Ernst Krenek, Béla Bartók, Samuel Barber, Aaron Copland und eben auch Kurt Weill und Leonard Bernstein.

Lotte Lenya erinnerte sich an die besondere Atmosphäre dieser Aufführung:

What a marvellous sight, looking out of the window during the rehearsal and seeing the students sitting around listening, some even singing the „Moritat“ already. I don't think I will ever hear the music played as beautifully as when Lenny did it. It was so magical und effortless.²

Die von Bernstein geleitete Welturaufführung der *Dreigroschenoper* in der Textfassung von Marc Blitzstein wurde von der Presse freundlich aufgenommen und blieb nicht ohne Folgen. Lenyas Hoffnung aber, dass der Erfolg der Aufführung in Brandeis zu einer Broadway Produktion führen könnte, erfüllte sich nicht. Immerhin kam es zwei Jahre später zu einer sehr erfolgreichen Aufführung in einem off-Broadway-Theater. Am 10. März war die erste Aufführung der *Threepenny Opera* im Theatre de Lys zu sehen, wo das Werk bis 1960 insgesamt 2.611 mal über die Bühne lief. Grundsätzlich kann die Bedeutung der von Bernstein geleiteten Welturaufführung der *Threepenny Opera* in der Adaption durch Marc Blitzstein darin gesehen werden, dass sie die Entdeckung des „europäischen“ Weill in den USA einleitete.

Das „Festival of the Creative Arts“ im Kontext

Im Herbst 1951 wurde Leonard Bernstein zum Professor of Music an der drei Jahre zuvor gegründeten University of Brandeis berufen. Im Sommer 1952 veranstaltete er dort erstmals ein viertägiges „Festival of the Crea-

2 Bruce D. McClung und Paul R. Laird, „Musical sophistication on Broadway: Kurt Weill and Leonard Bernstein“, in: William A. Everett und Paul R. Laird (Hg.), *The Cambridge*

tive Arts“, für das eigens ein zentraler Veranstaltungsort aus dem Boden gestampft wurde. Für dieses kunstübergreifende Festival konnten nicht nur namhafte Künstler verpflichtet werden wie etwa der Tänzer Merce Cunningham, die Jazzmusiker Miles Davis und Lenny Tristano, der Dichter Carlos Williams und Aaron Copland, sondern auch Historiker, Kunstwissenschaftler und Kritiker. Abgehalten wurden Diskussionsforen zum Stand der Künste: Musik, Tanz, bildende Kunst, Literatur, Film. Es gab verschiedene Konzerte, Theateraufführungen, Workshops. Zwei Tage vor der Aufführung der *Threepenny Opera* hob Bernstein auf diesem Festival auch seinen Operneinakter *Trouble in Tahiti* aus der Taufe. Die mit dem Festival verbundene Intention formuliert Bernstein im Vorwort des Programmheftes folgendermaßen:

This is a moment of inquiry for the whole world: a moment when civilization looks at itself appraisingly, seeking a key to the future. In this spirit we shall examine the creative arts during our four-day Festival – examine them by performance, by asking questions, by the answers we receive. We cannot pretend to wisdom; but through performance we can provoke thought and free discussion; through discussing we can learn; and through learning we can rediscover our culture and ourselves.³

Kunst also nicht nur als Spiegel der gesellschaftlich-kulturellen Verfassung, sondern auch als Mittel der Selbsterkenntnis, der Selbstkritik und auch als Wegweiser in eine humanere Zukunft. An dieser aufklärerischen Rolle von Kunst hat Bernstein ein Leben lang festgehalten und in dieser Haltung berührt sich seine Kunstauffassung mit der Weills.

Die Valenz dieses kleinen Paragraphen und insbesondere die Bedeutung der Formulierung „free discussion“ werden deutlich, wenn man sich den historischen Kontext des Festivals vergegenwärtigt. Es herrschte der Kalte Krieg, die USA waren in Korea involviert, das Wettrüsten mit der

Companion to the Musical, Cambridge u.a. ³2017, S. 230–243, hier S. 230, <https://doi.org/10.1017/9781316335468.012>, Abruf am 1.9.2020.

3 Leonard Bernstein, *Statement re Brandeis Creative Arts Festival, 1952 April 23*, Library of Congress, Music Division, Box/Folder 72/15, <https://www.loc.gov/item/musbernstein.100020044/>, Abruf am 1.9.2020

Sowjetunion beschleunigte sich, und 1952 testeten die USA erstmals die Wasserstoffbombe. Die alten Feindbilder: Deutschland, Japan und der Faschismus waren passé, das neue Feindbild der USA hieß Kommunismus. Und das auch innenpolitisch. Ab 1948 machte sich landesweit eine Furcht vor sogenannten kommunistischen Elementen breit, die kommunistische Partei und deren Sympathisanten wurden verfolgt. Diese Phase der amerikanischen Geschichte verbindet sich vor allem mit dem Namen des Senators McCarthy, der eine Hetzjagd veranstaltete und ein System der Gesinnungskontrolle ausbaute, von dem hauptsächlich Künstler, Intellektuelle und Beamte betroffen waren. Ab 1952 befand sich die McCarthy-Ära auf dem Höhepunkt. Gefürchtet waren die Anhörungen durch den Untersuchungsausschuss, die auch öffentlich übertragen wurden, und dazu führten, dass einige Künstler sich gegenseitig denunzierten.

Auch Bernstein, der anders als Marc Blitzstein kein Kommunist war, aber aus seiner links-liberalen Gesinnung kein Hehl machte, geriet ins Visier des FBI und wurde bespitzelt. Über ihn wurde eine Akte angelegt, die fast 600 Seiten umfasste.

1953 wurde ihm sogar die Verlängerung seines Passes nur aufgrund eines Affidavits gewährt, in dem er schwor, niemals Kommunist gewesen zu sein.

Zwei Jahre vor seinem Tod legte Bernstein noch einmal ein weithin beachtetes Bekenntnis seiner politisch-weltanschaulichen Haltung ab. Mit einem Artikel, der im Oktober 1988 in der *New York Times* unter dem Titel „I am a Liberal and Proud of it“ erschien.⁴ Damit mischte sich Bernstein in den damaligen Präsidentschaftswahlkampf ein. Bernstein unterstützte den demokratischen Präsidentschaftskandidaten Michael Dukakis gegen die Bush-Administration und damit gegen den drohenden neokonservativen Turn der amerikanischen Politik. In diesem Artikel erinnert Bernstein auch an die McCarthy-Ära und äußert die Ansicht, dass die Vereinigten Staaten in dieser Zeit einer Tyrannis sehr nahe gewesen wären.

All das verdeutlicht, dass das Festival in Brandeis tatsächlich so etwas wie ein Idyll war: eine Insel des freien Denkens und des künstlerischen

4 Leonard Bernstein, „I am a Liberal and Proud of it“, in: *New York Times*, 30.10.1988, Section 4, S. 25. Ein Digitalisat des Artikels findet sich unter: <https://www.nytimes.com/1988/10/30/opinion/im-a-liberal-and-proud-of-it.html>, Abruf am 1.9.2020.

Experiments inmitten eines geistig vergifteten Klimas. Und offenbar nur in einem solchen experimentellen Rahmen war die Aufführung eines so kapitalismuskritischen Werkes wie *Die Dreigroschenoper* in den USA zu dieser Zeit möglich gewesen.

★

Seit 1935 lebte Kurt Weill in den USA. Zu seinen Projekten gehörte auch die Suche nach einem Autor für eine englische/amerikanische Adaption der *Dreigroschenoper*, ein Werk, das zwar in den USA nicht ganz unbekannt war, vor allem über die in den USA wenig erfolgreiche Filmversion von Pabst (1931). Wenige Interessierte, wie z. B. George Gershwin, kannten auch die frühe Telefunkenaufnahme von 1930. Auch die Erstaufführung am Broadway 1933 erlebte nur 11 Folgeaufführungen. Weill führte den Grund für die mangelnde Resonanz des Werkes in den USA auf eine fehlende adäquate Übersetzung zurück. Im September 1949 bot sich Marc Blitzstein an, eine englische Adaption zu erstellen. Blitzstein verehrte Weill. Er legte ihm als Arbeitsprobe eine Version der „Seeräuberjenny“ vor, die Weill begeisterte. Weill beauftragte Blitzstein mit der Übersetzung, deren Vollendung er dann jedoch nicht mehr erlebte.

Mit der von Lotte Lenya autorisierten Übersetzung sollte das Werk in die amerikanische Öffentlichkeit finden. Das scheiterte zunächst: Anfang 1952 kündigte die New York City Opera für die bevorstehende Spielzeit eine Aufführung der *Threepenny Opera* an, die kurzfristig verschoben und schließlich ganz fallengelassen wurde. Antikommunistische Stimmen hatten sich erhoben, und man fürchtete, Probleme mit dem House Committee on Unamerican Activities zu bekommen.

Dies war der Anlass für Marc Blitzstein, stattdessen eine Konzertversion für Bernstein zu arrangieren, die auf dem Festival in Brandeis zur Aufführung kommen sollte.

Die Dreigroschenoper und Trouble in Tahiti

Auf dem Festival wurde neben zwei Tanztheaterwerken (Strawinskys *Les Noces*, Schaeffers *Symphonie pour un homme seul*) und der *Threepenny Opera* noch eine weitere Oper aufgeführt: Bernsteins *Trouble in Tahiti*. Beide Opern verbindet, dass sie gesellschaftliche Zustände reflektieren

und kritisieren. Sie tun das aber auf unterschiedliche Weise. Während die *Dreigroschenoper* durchaus anarchische Züge zeigt, indem sie die bürgerliche Moral als heuchlerisch entlarvt und die Veränderung der wirtschaftlichen Verhältnisse fordert, steht bei Bernstein auch die Brüchigkeit der bürgerlichen Welt im Fokus, jedoch ohne dezidierte politische Stoßrichtung.

Trouble in Tahiti ist eine einaktige Kammeroper. Text und Musik stammen von Bernstein. Das Werk trägt alle Signaturen einer Zeitoper, da ein soziales Zeitphänomen der 1950er Jahre thematisiert wird: *Trouble in Tahiti* – ein Werk mit unverkennbar autobiographischer Tönung – beleuchtet die Lebenswelt eines Ehepaares, das in der von Wohlstand, aber auch von Konformität geprägten, bürgerlichen Welt der Suburbs lebt.

Die von der McCarthy-Ära geprägten fünfziger Jahre hat der Politikwissenschaftler Barry Seldes⁵ als ein amerikanisches Biedermeier beschrieben. Sie sind gekennzeichnet von einer prosperierenden amerikanischen Gesellschaft, einer neuen Mittelklasse, deren Orientierungshorizont von Familie, Arbeit, Pflege des eigenen Körpers, Genuß von Komfort und Unterhaltung bestimmt wird. Man ist unpolitisch: Von Einmischung in die Welt der Politik, zu der auch Zensur und Geheimpolizei gehören, wird abgesehen.

Trouble in Tahiti ist genau in dieser privaten Welt des amerikanischen Biedermeier angesiedelt. Es ist ein sozialkritisches, aber alles andere als ein politisch radikales Werk. Im Mittelpunkt stehen die Risse unter der glatten Oberfläche dieser scheinbar so wohlgeordneten, heilen, wirtschaftlich abgesicherten Welt einer bürgerlichen Kleinfamilie. Brechts in der *Dreigroschenoper* („Ballade vom angenehmen Leben“) ausgesprochene, provokative Formel „Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm“ wird bei Bernstein in der Weise hinterfragt, dass Prosperität allein keine Garantie für Lebensglück bildet. Das Ehepaar – Sam und Dinah – hat sich aus den Augen verloren, Entfremdungsprozesse haben die beiden voneinander entfernt, sie gehen ihre eigenen Wege, reden und leben aneinander vorbei. Beide haben die Situation, unter der sie leiden, erkannt. Der von Dinah gewünschte Zustand von Harmonie, Frieden und Achtsamkeit

5 Barry Seldes, *Leonard Bernstein. The Political Life of an American Musician*, Berkeley u. a. 2009, S. 52 ff.

erscheint ihr als Traumvision. Die dritte Szene zeigt Dinah beim Psychiater, dem sie einen Traum erzählt: Sie befindet sich in einem trostlosen, verwilderten Garten, den zu verlassen ihr nicht gelingt. Da hört sie plötzlich eine Stimme, die sie in einen anderen Garten einlädt, einen Garten, in dem Harmonie, Frieden und Achtsamkeit herrschen. Die Oper aber lässt offen, ob beide in der Realität wieder zueinander finden. Dieses Ende *in suspenso* folgt Bernsteins Devise: „Kunstwerke beantworten keine Fragen: Sie verursachen sie; und ihre wesentliche Bedeutung liegt im Spannungsfeld der widersprüchlichen Antwortmöglichkeiten.“⁶

Mit der *Dreigroschenoper* und *Trouble in Tahiti* präsentierte sich Bernstein als Dirigent und als Komponist. Die Kluft, die die beiden Werke in ihrer Sichtweise auf gesellschaftliche Verhältnisse trennt, durchzieht auch die Persönlichkeit Bernsteins. Auf dem Podium, als Dirigent, und jenseits des Podiums, als Privatmann, konnte sich Bernstein durchaus politisch kämpferisch und parteilich geben. Aber als Komponist äußerte er sich zurückhaltender. Gewiss, die meisten seiner Werke sind Weltanschauungsmusik. Eine Agitprop-Haltung aber, wie etwa Marc Blitzstein, hat er nie an den Tag gelegt. So sehr er die kompositorische Subtilität von Blitzsteins Musik schätzte, zu seiner einseitigen ideologischen Fixierung ging er mit taktvoll abgefederter Kritik auf Distanz:

Er war musikalisch subtil und anspruchsvoll. Er hat eben bloß alles in den Dienst des proletarischen Zuhörers und Zuschauers gestellt, das war seine Berufung. Und er hat nicht lange genug gelebt, um sie in befriedigender Weise zu vollenden.⁷

Engagierte Musik im Sinne einer politisch-funktionalen Musik hat Bernstein nicht geschrieben, wohl aber dokumentieren viele seiner Werke ein subjektives politisch-soziales Engagement. Dabei geht Bernstein immer von konkreten Zeitbezügen aus, versucht aber diese ins Allgemeinmenschliche zu transformieren. Was Bernstein von Kompositionen grundsätzlich behauptete und seinen Schülern vermittelte, dass musikalische Werke

6 Leonard Bernstein, *Erkenntnisse. Beobachtungen aus fünfzig Jahren*, Hamburg 1983, S. 151.

7 Studs Terkel, *Studs meets music. Studs Terkel im Gespräch mit großen Musikern des 20. Jahrhunderts*, München 2006, S. 96–104.

nämlich als „Zeitkapseln“ („time capsule“⁸) ihren sozialen und politischen Kontext reflektierten, trifft auch auf Bernsteins eigene Werke zu, ja, ist das Zentrum von Bernsteins Poetik. Dies drückt sich auch in Bernsteins Gedanken der Kommunikation aus: Musik sollte sich eben nicht von ihrem Umfeld isolieren, sondern sich durch eine spezifische Expressivität auszeichnen, die nicht nur den Kontakt zum Hörer herstellt, sondern die Hörer zu einer Gemeinschaft verbindet.

Diese ästhetische Prämisse bestimmte Bernsteins Entscheidung, spezifische kompositorische Verfahrensweisen zu favorisieren: Beispielsweise die Wahl zeitnaher Stoffe, das grundsätzliche Festhalten an der Tonalität, die Einbindung von Alltagssprache, der Stilpluralismus, die Überwindung der Gegensätze von Hoch- und Alltagskultur, von ernster Musik und Unterhaltungsmusik, die Verbindung von Musik und Szene. Und im Musiktheater erkannte Bernstein die musikalische Gattung, in der sich seine Vorstellung von musikalischer Universalität am besten verwirklichen ließe.

Lady in the Dark

1956, also ein Jahr vor der *West Side Story*, stellte Bernstein in seiner Fernsehsendung zur American Musical Comedy Überlegungen zu einer spezifischen amerikanischen Musiktheatergattung an, die die Seriosität der Oper mit der Popularität des Musicals verbinden sollte. Als wichtige Stationen auf dem Weg zu einer solchen Broadway-Oper nennt Bernstein neben Blitzsteins *And the Cradle will Rock* und Gershwins *Porgy and Bess* auch Kurt Weills *Lady in the Dark*.⁹ Dass Bernstein 1956 gerade *Lady in the Dark* (1941) anführt, obgleich sich *Street Scene* von 1947 als das jüngere Werk an dieser Stelle als Beispiel durchaus angeboten hätte, hat möglicherweise zwei Gründe. Zweifellos war es zunächst vor allem der Stoff des von Moss Hart stammenden Buches, der Bernstein besonders ansprach, denn *Lady in the Dark* greift ein damals populäres, auch Bernstein

8 Barry Seldes, *Leonard Bernstein. The Political Life of an American Musician*, Berkeley u.a. 2009, S. 151.

9 Leonard Bernstein, „Das amerikanische Musical“, in: ders., *Freude an der Musik*, München 1963, S. 163.

interessierendes Thema auf und kann durchaus als Rezeptions-Dokument der Freud'schen Psychoanalyse in den USA angesehen werden: Im Mittelpunkt der Handlung steht die Herausgeberin eines renommierten Modemagazins, Lis Elliott. Sie steckt in einer tiefen persönlichen Krise. Unsicherheit und Angst bringen das Selbstbild der erfolgreichen Geschäftsfrau mächtig ins Wanken. In ihrer Verzweiflung begibt sie sich in Behandlung eines Psychoanalytikers und durchlebt in insgesamt drei Traumsequenzen die Abgründe ihres Unterbewusstseins. Die Krise entpuppt sich schließlich als ein unverarbeitetes Kindheitstrauma. Weill hat die Form seines Musicals als eine Abfolge dreier miniaturhafter Operneinakter beschrieben, von denen jeder eine Traumsequenz darstellt. (Auch in Bernsteins Werk *Trouble in Tahiti* sollte eine kurze psychoanalytische Traumszene Eingang finden.) Außerdem ist nachgewiesen, dass Bernstein das Werk aus eigener Anschauung kannte. Nach dem Besuch einer Aufführung am 14. März 1943 schrieb er an Aaron Copland noch in der gleichen Nacht: „Saw Lady in the Dark tonight & and loved it, especially seeing it with David Oppenheim.“¹⁰ Bernstein war die psychoanalytische Traumdeutung sehr vertraut. Er selbst begann einen eigenen traumanalytisch gestützten Prozess der Selbsterkundung unmittelbar im Anschluss an sein Universitätsstudium bei einer Psychologin namens Marketa Morris, die er auch „Die Frau“ nannte und die der mit ihm eng befreundete Klarinettist David Oppenheim gleichfalls konsultierte. Beide, Oppenheim und Bernstein, tauschten sich über ihre psychologische Behandlung intensiv aus. Bernstein hat diese Art der psychologischen Behandlung lebenslang fortgesetzt.

Neben dem stofflichen Interesse könnte es aber auch die musikalisch-kompositorische Anlage von *Lady in the Dark* gewesen sein, die Bernstein gerade im Jahr 1956 – er befand sich mitten in der Komposition von *West*

10 Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, New Haven 2014, Nr. 133, S. 114. Bernstein und Oppenheim hatten sich im Sommer 1942, also wenige Monate zuvor, in Tanglewood kennengelernt und angefreundet. Oppenheim ist auch der Widmungsträger von Bernsteins 1942 komponierter Klarinettensonate. Unter Bernsteins Leitung des New York City Symphony Orchestra (1945–1947) wirkte er dort als Klarinettist. Siehe zu Oppenheims weiterer Karriere: Paul R. Laird und Hsun Lin, *Historical Dictionary of Leonard Bernstein*, Lanham u. a. 2019, S. 199.

Side Story – persönlich als besonders anregend empfunden haben könnte. Denn mit *Lady in the Dark* hat Weill etwas realisiert, was man als sein poetisches Credo¹¹ ansehen könnte, nämlich dass die Musik integraler Teil der Handlung wird und sich die Charaktere durch die Musik entfalten. In der Tat breitet Weill in diesem Werk ein komplexes Netz von motivischen Beziehungen aus, die die Handlung dramatisch vorantreiben. Kernmotiv ist das melodische Fragment von „My ship“, einem Kindheitslied der Protagonistin, das ganz zu Beginn des Musicals gesummt erklingt, als schemenhafte Erinnerung an einen Traum der vorangegangenen Nacht. Bekanntlich sollte die leitmotivische Arbeit gerade in Bernsteins *West Side Story* zu einer besonderen Qualität des Werks werden, wobei in diesem Falle auch der Anfang (Prolog) als Keimzelle der weiteren musikalisch-motivischen Entwicklung fungiert. Wie auch *Lady in the Dark*, beginnt *West Side Story* nicht mit einer traditionellen Ouvertüre, sondern mit einer ersten Szene, die bereits Teil der Handlung ist und zugleich auch das motivische Material exponiert, also eine Doppelfunktion besitzt.

Bernstein und Alan Jay Lerner

1956, das Jahr, in dem Bernstein seinen Fernsehvortrag über das amerikanische Musical hielt, war auch das Jahr der Uraufführung eines der bedeutendsten Broadway-Musicals aller Zeiten: Frederick Loewes *My Fair Lady*, das insgesamt sechs Jahre lief und dabei 2.717 Aufführungen erlebte. (Nebenbei bemerkt: Dieses Werk greift, vermittelt über George Bernard Shaws Schauspiel, den Pygmalion-Stoff auf, der auch in Weills *One Touch of Venus* von 1943 präsent ist.)

Buch und Text von *My Fair Lady* stammten von Alan Jay Lerner, der mit Loewe eines der erfolgreichsten Musicalgespanne der Nachkriegszeit bildete.

Lerner, wie Bernstein im Jahr 1918 geboren, war neben Heinsheimer und Blitzstein eine weitere Brückenfigur, die Bernstein mit Weill verband. Lerner lebte übrigens, wie auch Weill, in Rockland County, beide waren unmittelbare Nachbarn. Als Buchautor von Weills Musical *Love Life* hatte

11 Kurt Weill, *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften*, hg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera, Mainz 2000, S. 180.

er mit ihm 1948 zusammengearbeitet, fast 30 Jahre später (1976) taten sich Lerner und Bernstein für das Musical *1600 Pennsylvania Avenue* zusammen. Dieses Werk, sein letztes Werk für den Broadway, war Bernsteins niederschmetterndstes Erlebnis als Komponist: ein einziges Debakel.¹² Nach sieben Aufführungen wurde die Show abgesetzt. *Love Life* erging es etwas besser und erzielte mit 252 Aufführungen immerhin einen Achtungserfolg. Regie führte damals übrigens Elia Kazan, für dessen Film *ON THE WATERFRONT* (1954) Bernstein die Musik schreiben sollte.

Beide Autorengespanne Weill/Lerner und Bernstein/Lerner waren also nicht erfolgreich gewesen, wobei sich die enttäuschenden Reaktionen der Öffentlichkeit auf die beiden Produktionen gleichen: Gelobt wurde durchweg die Musik, der Autor des Buches dagegen kritisiert. Die Gemeinsamkeiten der beiden Werke lassen sich fortführen, denn sie gründen auf dem gleichen formalen Konzept, das im Falle von *Love Life* als innovativ gerühmt wurde und dazu führte, dass dieses Werk gemeinhin als das erste Concept-Musical gilt. Das wesentliche Charakteristikum eines Concept-Musicals ist eine nicht lineare Erzählstruktur. Entfaltet wird nicht eine Erzählung, sondern im Mittelpunkt steht ein Thema, das von einzelnen Handlungsstationen eingekreist wird, die ihrerseits wiederum durch Nummern unterbrochen werden, die die Handlung kommentieren. Nicht ganz zu Unrecht wird Bertolt Brecht als einer der Bezugspunkte des Concept-Musicals angesehen. Thema von *Love Life* ist die Chronik der Ehe des Paares Sam und Susan Cooper in Amerika, dargestellt in den einzelnen Phasen der amerikanischen Geschichte von 1791 bis 1948. Unterbrochen werden die einzelnen Stationen von Vaudevilles, die die eheliche Verbindung in ihrem Auf und Ab in Beziehung zur amerikanischen Geschichte kommentieren.

In der gleichen Weise – episodentypisch und nicht linear – ist *1600 Pennsylvania Avenue*¹³ angelegt. Das Werk schildert die Geschichte des Weißen Hauses in den ersten hundert Jahren am Beispiel der Geschichten seiner Bewohner: den jeweiligen Präsidentenpaaren und dreier Generationen

12 Jamie Bernstein hat diesen für Bernstein und seine Familie einschneidenden Misserfolg in ihren Memoiren ausführlich dargestellt (vgl. Jamie Bernstein, *Famous Father Girl. A Memoir of Growing Up Bernstein*, New York 2018, S. 179–185).

13 Der Titel bezieht sich auf die Adresse des Weißen Hauses in Washington.

afro-amerikanischer Hausangestellter. Damit gab es im Unterschied zu *Love Life* schon zwei Handlungsgeschehen, die parallel liefen. Schließlich entschied man sich, noch eine dritte dramaturgische Ebene einzuführen, indem man als Rahmenhandlung die Proben zu eben jenem Musical einfügte, die die eigentliche Handlung unterbrechen und kommentieren sollten. Das Werk entwickelte sich aufgrund dieser Komplexität zu einem dramaturgischen Monstrum: Die Idee des Konzepts hatte über die Bühnenwirksamkeit gesiegt. Hinzu kommt, dass beide Werke ein relativ melancholischer Grundzug auszeichnet, da es Lerner auch darum ging, die Brüchigkeit des amerikanischen Traumes zu verdeutlichen. Im Falle von *1600 Pennsylvania Avenue* steht dahinter die Erfahrung der Watergate Affaire und die Besorgnis über den Niedergang der amerikanischen Demokratie, die Lerner und Bernstein damals bewegte.

Der Weill-Biograph Ronald Taylor¹⁴ hat bezüglich *Love Life* darauf hingewiesen, dass Leners Konzept mit seinen Zeitbrüchen, seinen Rückblenden, den realistischen und surrealistischen Szenen durch und durch filmisch gedacht ist. Stephen Hinton formulierte daran anschließend: „*Love Life* represents the birth of the concept musical out of the spirit of cinema.“¹⁵ Diesen Gedanken könnte man auch auf Bernsteins letztes Musical übertragen, da die Schichtungen verschiedener Handlungsebenen sich filmisch leichter als auf der Bühne realisieren lassen. Möglicherweise ist das Scheitern des Werkes darin zu sehen, dass Lerner und Bernstein für ihre angestrebten szenischen Ambitionen schlicht das falsche Medium gewählt hatten. (Nach dem Tod Bernsteins hat man das Werk zu einer aufführungspraktisch leichter handhabbaren *White House Cantata* (1997) zusammengefasst, um wenigstens die Musik zu retten.) Interessant ist, dass es mit *THE BUTLER* (2013) tatsächlich ein Film ist, der viele Jahre später thematisch an *1600 Pennsylvania Avenue* anknüpfen sollte.

14 Ronald Taylor, *Kurt Weill. Composer in a Divided World*, London u. a. 1993, S. 312.

15 Stephen Hinton, *Weill's Musical Theater. Stages of Reform*, Berkeley u. a. 2012, S. 421.

Mittler

Ob Bernstein wirklich „jede Note von Kurt Weill kannte“¹⁶, wie es Lotte Lenya formulierte, bleibe dahingestellt. Nachweislich kannte er drei Werke: *Die Dreigroschenoper*, die er nach eigener Aussage über die Telefunkenaufnahme aus dem Jahr 1930 zuerst kennengelernt und dann 1952 in Brandeis selbst einstudiert und dirigiert hat; *Lady in the Dark* sowie die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, über die er sich intensiv mit Marc Blitzstein austauschte, als dieser an einer englischen Adaption arbeitete. Persönlich ist Bernstein Weill sehr wahrscheinlich nicht begegnet, aber er hat mit einigen Personen zusammengearbeitet, die Weill gekannt hatten. Neben Heinsheimer, Blitzstein, Kazan, Lenya und Lerner wäre auch David Putterman zu nennen. Putterman, Kantor an der New Yorker Park Avenue Synagogue, war bemüht, jüdische und nichtjüdische Komponisten zur Komposition zeitgenössischer liturgischer Synagogen-Musik anzuregen. 1951 veröffentlichte er unter dem Titel *Synagogue Music by Contemporary Composers* eine Anthologie von ihm in Auftrag gegebener Werke, in der auch Bernstein mit *Hashkivenu* und Weill mit *Kiddush* vertreten sind. Beide Werke wurden in zwei aufeinanderfolgenden Jahren in der Park Avenue Synagogue mit Putterman als Sänger (Tenor) uraufgeführt (*Hashkivenu*: 11. Mai 1945; *Kiddush*: 10. Mai 1946).¹⁷

Von allen Personen, über die Bernstein mit Weill verbunden war, hatte Blitzstein den prägendsten Einfluss. In einem Geleitwort für eine Weill-Ausstellung im Lincoln-Center im Jahr 1976 schrieb Bernstein:

But my knowledge of the man (whom I never really came to know because of his tragically early death) is based largely on long talks about him with Marc Blitzstein, who knew him well, adored him, and was deeply influenced by his extraordinary personal musical language. Through Marc I came to feel that I knew Kurt Weill, his drives, his courage, his foibles and his great humanity. At one point I became so intensely involved with Marc's translation of Mahagonny (alas incompleated) that I felt I was ac-

16 Vgl. McClung und Laird, „Musical sophistication on Broadway“ (wie Anm. 2), S. 231.

17 David Drew, *Kurt Weill. A Handbook*, Berkeley u. a. 1987, S. 355; Jack Gottlieb, *Leonard Bernstein. A Complete Catalogue of His Works*, New York 1988, S. 38.

tually in the presence of the master. That feeling has never rubbed off; and to this day whenever I hear Weill's works I feel that I am listening to the music of a dear and intimate friend.¹⁸

Auch Lenya betonte schon 1962 in einem Interview mit David Beams die große Nähe der beiden Komponisten, indem sie Bernstein als unmittelbaren Nachfolger Weills sieht: „And he is the one who took up after Weill's death. I think Leonard Bernstein is the closest to Kurt Weill.“¹⁹

Affinitäten

Die an dieser Stelle naheliegende Frage nach einem möglichen Einfluss von Weill auf Leonard Bernstein sei an dieser Stelle ausgeklammert, weil sie nur spekulativ zu beantworten ist. Bemerkenswert aber ist die Dichte der Entsprechungen und Gemeinsamkeiten, die die Poetiken der beiden Komponisten aufweisen. Beide sahen sich vor allem als Bühnenkomponisten, ein Metier, das sie in einer bestimmten Phase ihrer kompositorischen Entwicklung für sich erkannt hatten. Weill datierte seine Erweckung zum Musiktheaterkomponisten ins Jahr 1922, das Jahr in dem er sein Ballett *Zaubernacht* schrieb: „Erst als ich spürte, daß meine Musik die Gespanntheit szenischer Vorgänge enthält, wandte ich mich der Bühne zu. Ich schrieb für eine russische Truppe im Theater am Kurfürstendamm die Pantomime *Zaubernacht*.“²⁰ Bernstein schrieb im Jahr 1948 – zu dieser Zeit lagen schon zwei Ballette (*Fancy Free*, *Facsimile*) und das Musical *On the Town* vor – Folgendes: „Eines habe ich allerdings schon erkannt: ich habe echte Affinität zur Bühnenmusik. Die meisten meiner Kompositionen waren in irgendeiner Art fürs Theater bestimmt, und die meisten der übrigen ruhen auf einem unverkennbar dramatischen Fundament. [...] Wohin das führen wird, weiß ich noch nicht.“²¹

18 Leonard Bernstein, „A Gift from Heaven“, in: Henry Marx (Hg.), *Weill-Lenya*, New York 1976 [ohne Seitenangabe].

19 Zit. nach McClung und Laird, „Musical sophistication on Broadway“ (wie Anm. 2), S. 231.

20 Weill, *Musik und musikalisches Theater* (wie Anm. 11), S. 46.

21 Leonard Bernstein, „Glosse“ [1948], in: ders., *Erkenntnisse* (wie Anm. 6), S. 59.

Beide Komponisten bekannten sich dazu, dass für ihre Kreativität außermusikalische Impulse wesentlich sind. Für Weill war es der Text²², von dem er sagte, dass er seine kreative Phantasie beflügele. Werke wie die drei Sinfonien und die *Serenade*, die alle textinspiert sind, belegen, dass es Bernstein ebenso erging. Bei seiner *Mass* wird exemplarisch deutlich, dass sich bei Bernstein darüber hinaus Textinspiration mit einem Denken in theatralischen Kategorien verbindet, das Bernstein für sein Schaffen als konstitutiv erachtete (und im Übrigen dazu führt, dass die Gattungsgrenzen durchlässig werden): „Sollte man mir das ‚Theatralische‘ in einem symphonischen Werk vorwerfen, so bekenne ich mich gerne schuldig. Ich habe nämlich den festen Verdacht, daß jedes Werk, das ich schreibe, für welches Medium auch immer, in Wirklichkeit in irgendeiner Weise Theatermusik ist.“²³

Weill und Bernstein sahen als Adressaten ihrer Musik die Menschen ihrer Gegenwart. So äußerte Bernstein 1982 einmal in einem Interview: „Ich komponiere, um möglichst nah an die Menschen heranzukommen, um eindringlich und persönlich zu einer Vielzahl von Menschen sprechen zu können, was anders so nicht möglich wäre.“ Und die Forderungen, die Weill bereits in den 1920er Jahren in Abgrenzung zur Musik des 19. Jahrhunderts mit dem Design eines modernen Musiktheaters verband, nämlich „die Grenzen zwischen Kunstmusik und Verbrauchsmusik anzunähern“, „eine Musik zu schaffen, die auch das Bedürfnis breiterer Bevölkerungsschichten zu befriedigen vermag, ohne ihre künstlerische Substanz aufzugeben“, „die Musik an die Menge heranzuführen“²⁴ sowie Weills Ideal eines Musiktheaters, das seine „Stoffe aus dem Geschehen der Gegenwart entnimmt“²⁵ weisen eine hohe Affinität zu Bernsteins Poetik auf. Auch Weills auf ein inklusives Musikverständnis hindeutendes State-

22 Am 27. Juni 1919 schrieb Weill an seinen Bruder Hanns: „Eine Dichtung brauche ich, um meine Phantasie in Schwung zu bringen; meine Phantasie ist kein Vogel, sondern ein Flugzeug.“ (Lys Symonette und Elmar Juchem, *Kurt Weill. Briefe an die Familie* (1914–1950), Stuttgart 2000, S. 234.)

23 Zitiert aus dem CD-Booklet zu *Bernstein conducts Bernstein*, Deutsche Grammophon 469-829-2, S. 46.

24 Weill, *Musik und musikalisches Theater* (wie Anm. 11), S. 92 f.

25 Ebd., S. 98.

ment „Ich habe niemals den Unterschied zwischen ‚ernster‘ und ‚leichter‘ Musik anerkannt. Es gibt nur gute und schlechte Musik“²⁶ findet eine Entsprechung bei Bernstein: „You can’t use the word ‚good‘ to describe just one kind of music. There’s good Handel und good Bob Dylan [...]“²⁷

1948, also im gleichen Jahr, in dem Bernstein erstmals in Deutschland an der Staatsoper München als Dirigent auftrat, formulierte er den Wunsch, eine spezifisch amerikanische Oper zu schreiben. Die entscheidenden Kriterien für ihn waren damals, dass dieses Genre Popularität und kompositorischen Anspruch miteinander verbinden sollte: „Wenn ich aber je imstande sein sollte, eine wirklich berührende amerikanische Oper zu komponieren, die jeder Amerikaner zu verstehen vermag und die dennoch ein ernstzunehmendes Musikwerk ist – dann werde ich ein glücklicher Mensch sein.“²⁸ Mit diesem Vorsatz stand er nicht allein da. Wie Aaron Copland bereits 1941 in seinem Buch *Our New Music* feststellte, war dies ein unter den Komponisten Amerikas nicht nur weitverbreitetes, sondern bereits seit vielen Jahren bestehendes Bedürfnis, das auch im Zusammenhang mit der Emanzipation von europäischen Traditionen zu sehen ist.²⁹ So erstaunt es nicht, dass auch Weill unmittelbar nach seiner Ankunft in den USA vom Traum einer amerikanischen Oper affiziert wurde. Weill war fest entschlossen, seine Karriere als Komponist fortzusetzen. Eine pädagogische Tätigkeit an einer amerikanischen Ausbildungsinstitution oder die Komposition für den Film in Hollywood schloss er für sich aus. So nahm er sich vor, am Broadway Fuß zu fassen. Der Broadway verkörperte für ihn eine lebendige, originelle, populäre Musikkultur, die ihm nahelag, die einem Komponisten Verdienstmöglichkeiten bot und die für ihn innovatives Potenzial barg: Zwischen den Polen der konventionellen Oper und der musikalischen Komödie des Broadway wollte er im Kontext der Broadway-Kultur ein neues Genre des musikalischen Theaters kreieren: die amerikanische Oper. Wie auch Bernstein

26 Ebd., S. 489.

27 Jack Gottlieb (Hg.), *Leonard Bernstein’s Young People’s Concerts*, Pompton Plains 2005, S. 104.

28 Bernstein, „Glosse“ [1948] (wie Anm. 19), S. 59.

29 Vgl. Aaron Copland, *Our New Music. Leading Composers in Europe and America*, New York u. a. 1941, S. 187.

ging es Weill darum, dabei Qualität und Popularität zu vereinen. Mit seiner Broadway Opera *Street Scene* glaubte er, dieses Vorhaben realisiert zu haben. Weill schreibt 1947:

Als ich 1935 in diesem Land ankam, begann ein weiterer Traum von mir Besitz zu ergreifen: der Traum einer amerikanischen Oper. [...] Gleichzeitig wurde mir bewußt, daß sich eine solche Entwicklung nur am Broadway vollziehen konnte, da der Broadway das lebendige Theater dieses Landes verkörpert, und eine amerikanische Oper, wie sie mir vorschwebt, sollte Teil des lebendigen Theaters sein. Sie sollte, wie die Produkte anderer Opern-Zivilisationen, große Teile des Publikums ansprechen und sollte alle nötigen Bestandteile einer ‚guten‘ Show haben.³⁰

Bernstein und Weill teilten ihren Enthusiasmus für die künstlerischen Möglichkeiten des Broadway, zum Ort für anspruchsvolle Bühnenwerke zu werden. 1942 bemerkte Weill gegenüber dem Musikschriftsteller Artur Holde³¹, der übrigens zur gleichen Zeit auch die künstlerische Entwicklung von Leonard Bernstein aufmerksam verfolgte:

Was mich am amerikanischen Theater so anzieht, ist die Tatsache, daß es viel stärker zum Publikum spricht, als das je in Deutschland der Fall war. Überraschenderweise ist das Broadway Publikum neuen Versuchen im Theater viel mehr zugänglich als ein europäisches.³²

Bei Bernstein aber, der ja länger lebte als Weill und daher die Entwicklung des Broadway weiterverfolgen konnte, legte sich diese Euphorie mit der Zeit. Angesichts einer Dominanz der kommerziellen Zwänge wandte er sich resigniert vom Broadway ab. Jamie Bernstein schreibt:

He told me that when he started writing for Broadway in the 1940s, he was convinced that musicals were the genre of the future, that they would

30 Weill, *Musik und musikalisches Theater* (wie Anm. 11), S. 183.

31 Artur Holde ist auch der Autor der ersten deutschsprachigen Bernstein-Monographie: *Leonard Bernstein*, Berlin 1961.

32 Weill, *Musik und musikalisches Theater* (wie Anm. 11), S. 499.

develop into a rich and sophisticated art, like opera. He was bitterly disappointed, he said, that somewhere along the line, musicals had stopped evolving in some crucial way. The great exception, of course, was his kid collaborator on *West Side Story*, Steve Sondheim, whose shows were steadily transforming what was possible in Broadway theater. But apart from Steve, my father said, Broadway remained mostly silly, safe and essentially mass entertainment. The money came from the box office, so you had to please the crowd, he explained.³³

Dass Bernstein mit einem so anspruchsvoll konzipierten Werk wie *1600 Pennsylvania Avenue* 1976 nach langer Abstinenz dennoch an den Broadway zurückkehren wollte, ist demnach als ein von vornherein zum Scheitern verurteilter, fast provokativ erscheinender Versuch zu deuten, eine sozialkritische Botschaft mit einem künstlerischen Statement gegen die Praxis des Broadway zu verbinden.

Bernstein begründete seine Leidenschaft für das Erklären und Belehren gelegentlich mit seinem „old rabbinical instinct“³⁴ und spielt dabei auf seine jüdische Herkunft an, auf die er stolz war. Sowohl Bernstein als auch Weill konnten auf eine jüdische Familientradition verweisen, die von Rabbinern und Schriftgelehrten geprägt war. Bei der Familie Weill ist sogar eine Rabbiner-Linie nachweisbar, die bis ins 14. Jahrhundert zurückreicht. Beide Komponisten genossen eine jüdische Erziehung und wuchsen mit der hebräischen Musiktradition auf: Bernstein hat darauf hingewiesen, wie sehr ihn die Musik in der Bostoner Mishkan-Tefila-Synagoge, insbesondere der Gesang des Kantors Isadore Glickstein, fasziniert hatte, während Weill in einer Kantorenfamilie aufwuchs: Sein Vater war Kantor an der Synagoge in Dessau, hatte selbst Synagogen-Gesänge komponiert und legte Wert darauf, dass sich auch sein Sohn diese Musiktradition aneignete. Beide Komponisten reflektierten in mehreren Werken ihr jüdisches Erbe kompositorisch: Bernstein in zwei liturgischen Kompositionen (*Hashkivenu*, 1945; *Yidgal*, 1950), in den Sinfonien *Jeremiah* (1942) und *Kaddish* (1963) und in seinem Ballett *Dybbuk* (1974); Weill in seinen frühen Liedkompositionen „Mi Addir“ (1913), „Gebet“ (1915)

33 J. Bernstein, *Famous Father Girl* (wie Anm. 12), S. 179 f.

34 Jane Fliegel, *Bernstein Remembered*, New York 1961, S. 62.

und *Ofrahs Lieder* (1916, nach Texten von Jehuda Halevi) sowie später in *Kiddush* (1946). Als er 1934 an dem Bibeldrama *The Eternal Road* arbeitete, aktivierte Weill die musikalischen Erfahrungen seiner Kindheit, um daraus Material für die Komposition zu schöpfen. Angesichts der Fülle an hebräischen Melodien, die ihm dabei spontan einfielen – er spricht von über 200 Liedern –, dürfte ihm auch schlagartig bewusst geworden sein, wie intensiv er in seiner Kindheit von der Synagogalmusik geprägt worden war.³⁵

Einig waren sich Bernstein und Weill auch darin, dass das Musiktheater nicht nur ein breites Publikum ansprechen und Themen der Gegenwart aufgreifen sollte, sondern auch sozialkritisch sein müsse. Bernstein beschrieb seinen idealen Künstler, den er ironisch als einen „altmodischen“ bezeichnete, „als ein sozial orientiertes Gewissen Besizende[n], der die Gesellschaft zugleich liebt, als auch ihr unbestechlicher Kritiker ist: also, natürlich, ein halsstarrig Radikaler.“³⁶ Auch für Weill war der soziale Reflex ein unverzichtbares Ingrediens des Musiktheaters, wobei er aber vor einseitiger politischer Parteinahme warnt und damit etwas anspricht, was Bernstein an seinem Freund Blitzstein kritisiert hatte:

Ich glaube mehr denn je, daß die Oper, wenn sie denn nicht nur vom rein musikalischen Standpunkt her bedeutsam sein soll, eine soziale Botschaft vermitteln muß. Mit „sozial“ meine ich nicht „Propaganda“ jener Art, die zu künstlerischem Schaden führt, wie ihn jene sowjetischen Komponisten erleiden mußten, die noch bis vor ein, zwei Jahren ihre Libretti einem bestimmten antibourgeoisen Programm dienstbar zu machen hatten. Ich denke die Oper kann romantisch sein, voll intensiver Gefühle, und sie kann dennoch bestimmte Mängel unserer sozialen Beziehungen reflektieren.³⁷

35 Weill, *Musik und musikalisches Theater* (wie Anm. 11), S. 481.

36 Leonard Bernstein, „Über altmodische Künstler“ [1961], in: ders., *Erkenntnisse* (wie Anm. 6), S. 200.

37 Weill, *Musik und musikalisches Theater* (wie Anm. 11), S.485.

Tanglewood 1988

Bernsteins vorletzte ‚Begegnung‘ mit Weill war auch eine Begegnung mit sich selbst. Dass sich im Jahr 1988 unter den Gästen der großen Geburtstagsgala anlässlich seines 70. Geburtstages in Tanglewood auch der längst verstorbene Komponist von *Lady in the Dark* befand, ist Bernsteins Freund Stephen Sondheim zu verdanken, der ein Geburtstagsständchen der besonderen Art arrangierte. Sondheim spielte dabei humorvoll auf die Universalität Bernsteins an, und auf die Tatsache, dass sich Bernstein nicht auf ein Metier festlegen (lassen) wollte. Sondheim unterlegte dafür den Song „The Saga of Jenny“³⁸ aus *Lady in the Dark* mit einem neuen Text, eine klassische Kontrafaktur also. Im Titel brauchte Sondheim nur einen Buchstaben auszutauschen: Aus „The Saga of Jenny“ wurde „The Saga of Lenny“. Der Beginn der ersten Strophe lautete:

There once was a boy named Lenny
Whose talents were varied and many
So many that he was inclined
Never to make up his mind [...]

Der Song, der von dem Pianisten Paul Ford und Schauspielerin Lauren Bacall (1924–2014) vorgetragen wurde, war darüber hinaus ein musikalischer Mix von Weill und Bernstein, da Sondheim die einzelnen Strophen mit musikalischen Zitaten aus Bernsteins erfolgreichsten Shows verknüpfte (*On the Town*, *Wonderful Town*, *West Side Story*).

★

38 In *Lady of the Dark* steht die „Saga of Jenny“ im Mittelpunkt der 3. Traumscene. Die Protagonistin Liza Elliott, die im wirklichen Leben unter dem Problem der Entscheidungsunfähigkeit leidet, hält im Traum ein mitreißendes Plädoyer, in dem sie die Nachteile übertriebener Entscheidungsfreudigkeit am Beispiel eines Mädchens Namens Jenny schildert.

Die 3 Penny Opera am Broadway 1989

Bernsteins letzte Überlegungen zu Weill fallen ins Jahr 1989. Während eines Interviews, das der amerikanische Redakteur, Schriftsteller und Kritiker Jonathan Cott am 20. November 1989 mit Bernstein in dessen Landhaus in Connecticut führen durfte, kam die Sprache auch auf John Dexters Inszenierung der *Dreigroschenoper* im New Yorker Lunt-Fontanne Theatre, die Bernstein wenige Tage zuvor gesehen hatte.³⁹ Bernsteins Urteil über diese Aufführung fiel kritisch aus. Während sich jedoch die allgemeine Kritik an der Besetzung der Rolle des Macheath mit dem Sänger Sting festmachte, der im Kontext des gesamten Ensembles als stimmliche Fehlbesetzung beurteilt wurde, kehrte Bernstein die kritische Perspektive um und machte sich zum Anwalt einer Weill-Tradition, die ihm bekanntlich über Lotte Lenya aus erster Hand vertraut war. Bernstein monierte allgemein den kulinarischen Zug der Inszenierung und die offen zur Schau getragenen Starallüren der Sänger. Dexter habe die ganze Aufführung darauf ausgerichtet, dem Publikum zu „gefallen“: „Jeder Song hörte damit auf, dass sich die Darsteller in Positur warfen, mit einer Miene, die sagte: Jetzt den Spot auf mich, und dann kann der Applaus losgehen.“⁴⁰ Eine solche Anbiederung an das Publikum sei aber mit der epischen Grundidee der *Dreigroschenoper* unvereinbar:

So viele dieser Nummern sind von etwas geprägt, was Brecht den Verfremdungseffekt nannte. Wie bei dem Ende von Peachums Lied „Von der Unzulänglichkeit“ – Da-di-da *dam dam*. Fertig. Man versucht nicht, die Zuneigung des Publikums zu gewinnen, man nimmt niemanden an der Hand, man macht einfach das, was man macht. Man sagt: Das ist das Stück, wir sind die Darsteller, das haben wir zu sagen – Sie bezahlen, um es zu sehen, okay, und wenn es Ihnen nicht gefällt, gehen Sie nach Hause. Wie die beiden letzten Akkorde der 1. Sinfonie von Sibelius – es gibt kein Ende, keinen Gutenachtgruß.⁴¹

39 Die *Dreigroschenoper* war dort vom 5. November bis zum 31. Dezember zu sehen und erlebte insgesamt 65 Aufführungen.

40 Jonathan Cott, *Leonard Bernstein. Kein Tag ohne Musik*, München 2012, S. 39.

41 Ebd., S. 38 f.

Und in diesem Zusammenhang kritisierte er nicht die Stimme von Sting, „dem die Rolle des Macheath auf den Leib geschneidert“ sei, sondern die opernhafte Stimme „um ihn herum“. Die *Dreigroschenoper*, so Bernstein weiter, verlange keine „große Gesangkunst“, sondern sollte „von Leuten gemacht werden, die eher Amateure sind, wie Lotte Lenya [...], die diese Songs auf eine halb professionelle Weise sang, ohne Vibrato, so rau, dass das Berlin der Zwanzigerjahre wiederzuerkennen war.“⁴² Dass die von Bernstein favorisierte Stimmästhetik ein Teilmoment des ursprünglichen Werkkonzepts der *Dreigroschenoper* ist, belegt folgende Äußerung Kurt Weills aus dem Jahr 1929:

Dieses Zurückgehen auf eine primitive Opernform brachte eine weitgehende Vereinfachung der musikalischen Sprache mit sich. Es galt eine Musik zu schreiben, die von Schauspielern, also von musikalischen Laien gesungen werden kann. Aber was zunächst eine Beschränkung schien, erwies sich im Laufe der Arbeit als eine ungeheure Bereicherung. Erst die Durchführung einer faßbaren, sinnfälligen Melodik ermöglichte das, was in der *Dreigroschenoper* gelungen ist, die Schaffung eines neuen Genres des musikalischen Theaters.⁴³

42 Ebd., S. 39 f.

43 Weill, *Musik und musikalisches Theater* (wie Anm. 11), S. 74.

Jürgen Schebera

Kurt Weill als Medienpionier der 1920er Jahre

Deutschland zwischen 1918 und 1933 – in die Geschichte eingegangen als Weimarer Republik –, das waren 15 Jahre einer politischen und geistigen Entwicklung, die mit dem Sturz in die faschistische Diktatur ihr jähes Ende fanden. Rasante technische Innovation prägte die Zeit, die Künste gelangten zu hoher Blüte. Vor allem die Produkte einer blühenden Unterhaltungsindustrie aber waren es, die jene Periode bis heute in einen Hauch nostalgischer Verklärung hüllen, der mit der Bezeichnung Goldene Zwanziger Jahre seinen Ausdruck fand. Freilich hält dieses Epitheton keiner genaueren Betrachtung stand. Es fasst weder die gesamte Zeitperiode – waren es doch höchstens die fünf Jahre von Mitte 1924 bis Mitte 1929, in denen die Entwicklung Deutschlands relativ krisenfrei verlief –, noch trifft sie die Realität des Weimarer Staates.

Unsere diesjährigen „Entdeckungen“ widmen sich dem Thema „Metropolis Berlin: Die ‚schöne neue Welt‘ der Medien“ – und damit einem prägenden Phänomen der Weimarer Jahre, der Entstehung neuer technischer Massenmedien. An die Seite von Buch und Presse sowie der erst wenige Jahrzehnte existierenden, sich durch maßgebliche technische Weiterentwicklung alsbald kräftig mausernden Medien Schellackplatte und Film trat nun als absolutes Novum der Rundfunk. Zu seinen ersten ernsthaften künstlerischen Begleitern, theoretisch wie praktisch, gehörte Kurt Weill. Guter Grund also, im Folgenden einen Blick auf diese wenig bekannte Seite im Schaffen des Komponisten zu werfen.

Die Geburtsstunde des öffentlichen Rundfunks in Deutschland schlug am 29. Oktober 1923 im Dachgeschoss des Berliner Vox-Hauses, Potsdamer Straße 4. Von dort aus ging an diesem Abend die „Radiostunde Berlin“ (bald darauf in „Funkstunde“ umbenannt) erstmals auf Sendung, mit der Ansage: „Achtung! Hier Sendestelle Berlin Voxhaus Welle 400. Wir

teilen mit, dass die Berliner Sendestelle Voxhaus heute mit dem Unterhaltungsrundfunk beginnt.¹ Zu diesem Zeitpunkt gab es in Berlin gerade einmal 200 Empfangsgeräte, von einem Massenmedium konnte also noch gar keine Rede sein. Doch die Entwicklung dahin vollzog sich in beeindruckendem Tempo. Ende 1925 waren bereits 600.000 Radiogeräte verkauft, neben der Funkstunde Berlin hatten acht weitere Sendeanstalten² den Betrieb aufgenommen, darunter auch die Mitteldeutsche Rundfunk AG Leipzig (Mirag), wo 1926 das erste deutsche Rundfunksinfonieorchester etabliert wurde. Radio war mehr und mehr en vogue, wie nicht zuletzt ein Schlager von Mitte 1925 demonstriert, mit dem flott gereimten Titel „Die schöne Adrienne hat eine Hochantenne“.³

Nach Erfindung des elektrischen Mikrofons verfügte der Rundfunk zu dieser Zeit bereits über zusätzliche klangliche Möglichkeiten, was seine Verbreitung weiter kräftig steigerte. Die Statistik für das Jahr 1930 zählte dann bereits drei Millionen Empfangsgeräte in Deutschland.

Damit war nun auch erstmals die massenweise Verbreitung von Musik möglich, oder, wie Walter Benjamin es ausgedrückt hat, das Kunstwerk Musik war endgültig im Zeitalter seiner „technischen Reproduzierbarkeit“ angelangt.⁴ Welche Konsequenzen hatte das für die musikalische Produktion? Hatte es überhaupt Konsequenzen? Nur sehr wenige Kom-

1 Zit. nach Joachim-Felix Leonhard (Hg.), *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*, München 1997, Bd. 1, S. 23.

2 Siehe das Verzeichnis der Sendegesellschaften, ebd., S. 30.

3 Text: Theodor Waldau, Musik: Hermann Leopoldi. Erste Strophe: „Wo man geht, wo man sitzt und steht, ist vom Radio heut' nur die Red'. Vom Kellerloch bis hoch zur Mansard' ist alles drin vernarrt. | Manche Maid, wenn schon Schlafenszeit, steigt ins Bettchen empfangsbereit. Und sie genießt mit dem Ohr ihren Lieblingstenor, horizontal - ideal: | (Refrain) Die schöne Adrienne, tschingdarassa rassa rassa Radio, hat eine Hochantenne. Aus aller Herren Ländern empfängt sie von den Sendern.“ – Ein Rerecording der Schellackeinspielung von Juni 1925 findet sich auf der CD „Schlager ums Radio“, Edition Berliner Musenkinder 05413, 2004.

4 Walter Benjamins bedeutende, bis in die Gegenwart nachwirkende Schrift *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* entstand 1935 im Pariser Exil. Siehe u. a. den kommentierten Druck in Walter Benjamin, *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 16, Frankfurt/Main 2013.

ponisten stellten sich damals diese Frage. In Deutschland waren es vor allem Kurt Weill und Paul Hindemith.

Der 24-jährige Weill begann im November 1924, zunächst wohl aus finanziellen Gründen, seine Tätigkeit als regelmäßiger Mitarbeiter der Wochenzeitschrift *Der deutsche Rundfunk. Rundschau und Programm für alle Funk-Teilnehmer*. Doch bald nahm er diese neue Aufgabe sehr ernst: Bis Mitte 1928 erschienen aus seiner Feder wöchentlich zwei umfangreiche Beiträge – eine Vorschau auf die musikalischen Höhepunkte der kommenden Programmwoche sowie eine Rückschau auf die vorangegangene Woche.⁵ Dazu kamen diverse Aufsätze zur musikalischen Produktion des Rundfunks sowie zu soziologischen Fragen des neuen Mediums. Ab August 1928, mit Beginn der Endproben zur *Dreigroschenoper*-Uraufführung, nahm die Quantität der Beiträge ab, im Mai 1929 beendete der Komponist die Mitarbeit an der Zeitschrift.

Werfen wir nun einen cursorischen Blick auf Weills Überlegungen zum Thema Rundfunk und Musik. Zu Beginn seiner Tätigkeit widmet er sich intensiv der Oper im Funk. Zunächst aus technischen Gründen als „Sendespiel“ allein im Studio produziert, ermöglichten die elektrischen Mikrofone ab Frühjahr 1925 auch die Live-Übertragung aus diversen deutschen Opernhäusern. Anlässlich der ersten Übertragung aus der Berliner Staatsoper schreibt Weill im März 1925:

Die *Carmen*-Aufführung in der vorigen Woche bedeutete wieder einen Erfolg der deutschen Funktechnik: sie war gleichzeitig in Berlin, Hamburg, Bremen und Hannover zu hören. In dieser Fähigkeit, irgendwelche Darbietungen dem Publikum eines ganz entfernten Ortes zugänglich zu machen, liegt vielleicht die schönste und wichtigste Errungenschaft des gesamten Rundfunkwesens [...]. Auch ergeben sich aus dieser Übertragung einige nicht zu unterschätzende Vorteile für die Entwicklung der Oper und der Operntheater; denn eine gewisse Vernachlässigung der stimmlichen Vorzüge der Sänger zugunsten ihrer schauspielerischen Leistung,

5 Ein Verzeichnis sämtlicher Weill-Beiträge für die Zeitschrift *Der deutsche Rundfunk*, erarbeitet von Elmar Juchem, findet sich in Kurt Weill, *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften*, hg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera, Mainz 2000, S. 412–434.

die sich eingebürgert hat, erreicht damit ihr Ende. Eine Operaufführung, die Hunderttausende nur durch das Ohr aufnehmen, erfordert hervorragend geschulte Stimmen, eine vollendete musikalische Ausdrucksfähigkeit und deutliche Textbehandlung. Eine Steigerung der Ansprüche in diesem Sinne kann für die Oper nur Gutes bedeuten.⁶

Einen Monat später, im April 1925, legt der Komponist erstmals den Finger auf eine bis heute aktuelle Wunde der Massenmedien: die Nivellierung der Programme.

Wir geben zu, daß es sehr schwer ist, zwischen der Durchführung künstlerischer Ideen und den scheinbar notwendigen Zugeständnissen an den Geschmack der Menge den richtigen Mittelweg zu finden. Vielleicht aber ist die Verfolgung einer künstlerischen Geschmacksrichtung viel wertvoller und fruchtbringender als dieses Hin- und Herpendeln zwischen Philharmonie und Café Vaterland. Der Rundfunk hätte die Mittel, diese Pionierarbeit zu leisten, wenn er sich ganz rückhaltlos, ohne Konzessionen, zur Kunst bekennen würde, wenn er mit neuen Mitteln auch neue Taten vollbringt.⁷

Eine schöne Utopie, schon damals. Gleich noch eine Utopie formuliert Weill zwei Wochen später:

Eine so umwälzend neue Institution wie der Rundfunk erfordert auch eine ganz neue Einstellung in künstlerischen und kulturwirtschaftlichen Fragen. Daß der Konzertbetrieb, wie er jetzt besteht, nicht genug gesellschaftsbildende Kraft mehr besitzt, um in dieser Art noch lange zu existieren, ist feststehende Tatsache. Vielleicht – vielleicht! – könnte der Rundfunk einen Teil dieses Betriebes ersetzen, vielleicht könnten die breiten Massen, denen der Rundfunk gehört, die Basis für einen Musikbetrieb bilden.⁸

6 *Der deutsche Rundfunk* 3/9 (1925), 28.2.1925, zit. nach Weill, *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 5), S. 228.

7 *Der deutsche Rundfunk* 3/15 (1925), 12.4.1925, zit. nach ebd., S. 238.

8 *Der deutsche Rundfunk* 3/17 (1925), 26.4.1925, zit. nach ebd., S. 240 f.

Zwei Monate später, im Juni 1925, widmete Weill diesem Thema einen speziellen Aufsatz mit dem Titel „Stellung des Rundfunks innerhalb des Musiklebens“. Dort lesen wir:

Der Berliner Musikbetrieb war schon seit mehreren Jahren zu einem Zustand ausgeartet, der allen bittere Sorgen bereiten mußte, denen die Musik eine heilige Sache ist. [...] Die Konzertsäle stehen jedem Dilettantismus offen, der von den nötigen Summen der Konzertdirektionen gestützt wird. Die gesamte junge musikalische Produktion, soweit sie nicht zufällig in Mode ist, wirkt auf diese Veranstalter wie ein rotes Tuch, daher hat man das Publikum so mit Klassikern übersättigt, daß auch die nicht mehr ziehen. [...] In diese Situation hinein wurde der Rundfunk geboren. [...] Es ist mit ziemlicher Gewißheit vorauszusagen, daß der Rundfunk einen ganz bestimmten Teil dessen, was heute in den Konzertsälen vorgeht, allein für sich in Anspruch nehmen wird.⁹

Die „junge musikalische Produktion“, sprich: Neue Musik, lag dem Komponisten natürlich besonders am Herzen. Am 14. Dezember 1925 fand in der Berliner Staatsoper die Uraufführung von Alban Bergs *Wozzeck* statt. Weill besuchte die zweite Vorstellung und schrieb danach:

Wie wir hören, bestand in leitenden Kreisen der Funkstunde die Absicht, die Oper ‚Wozzeck‘ von Alban Berg auf den Berliner Sender zu übertragen. [...] Man mag zu dieser Musik stehen, wie man wolle [...]. Diese Aufführung [...] ist seit Jahren das stärkste Ereignis im Berliner Musikleben. Darum [...] sollte man den Rundfunkhörern diesen ‚Wozzeck‘ nicht vorenthalten. Viele, die sich in den Haß gegen alles Neue hineinbohren, werden schimpfen; aber viele, die vorurteilsloser sind, werden dankbar sein, ein Werk zu hören, das für die musikalische Entwicklung der letzten 20 Jahre so kennzeichnend ist.¹⁰

Weills Appell blieb freilich folgenlos, die Funkstunde Berlin verzichtete am Ende auf eine Übertragung der Oper.

9 *Der deutsche Rundfunk* 3/25 (1925), 21.6.1925, zit. nach ebd., S. 263 f.

10 *Der deutsche Rundfunk* 3/52 (1925), 27.12.1925, zit. nach ebd., S. 293 f.

Knapp zwei Jahre danach, im Sommer 1927, wurde auf Initiative von Leo Kestenberg, Ministerialrat im Preußischen Kultusministerium, an der Berliner Hochschule für Musik eine „Rundfunkversuchsstelle“ gegründet. Bereits Anfang des Jahres hatte man den entsprechenden Plan öffentlich gemacht, worauf Weill auf der Titelseite seiner Zeitschrift mit dem Text „Über die Möglichkeiten einer Rundfunkversuchsstelle“ reagierte. Er schreibt dazu:

Durchführung und Auswirkung [dieses Plans] kann von stärkster Bedeutung für die gesamte Entwicklung der Rundfunkkunst werden. [...] Wir sind schon früher dafür eingetreten, daß eine eigene Institution errichtet werden soll, deren Aufgabe in der Lösung der künstlerischen und technischen Probleme des Rundfunks besteht. [...] Der Rundfunk verlangt seine eigenen Leute, er muß mehr sein als ein willkommener Nebenverdienst für anderweitig interessierte Künstler, er kann zu einem eigenen, selbständigen Kunstzweig heranreifen, wenn jede Betätigung im Sende-raum den Erfordernissen, aber auch den Möglichkeiten des Mikrophons entspricht.¹¹

Die Versuchsstelle arbeitete bis Januar 1933, hier wurden junge Instrumentalisten, Sänger und auch Schauspieler mit den Erfordernissen und Möglichkeiten des Mikrofons vertraut gemacht, es wurden elektrische Instrumente wie das Trautonium entwickelt, Paul Hindemith schuf funkgerechte Solosonaten für sämtliche Instrumente eines Orchesters, dazu wurden rundfunktechnische Innovationen vorangetrieben – allesamt Vorläufe für das spätere erste Nachkriegsstudio für elektronische Musik beim Westdeutschen Rundfunk Köln.

1928 kam es dann, über ästhetische und soziologische Betrachtungen hinaus, zu erster direkter praktischer Arbeit Weills für den Rundfunk. Im Sommer hatte die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, als Dachorganisation aller deutschen Sender, die Vergabe von Kompositionsaufträgen für spezifische Rundfunkmusik angeregt. Weill kommentierte das rückblickend Anfang 1929 äußerst positiv:

11 *Der deutsche Rundfunk* 5/6 (1927), 6.2.1927, zit. nach ebd., S. 341 f.

Es ist oft gesagt worden, daß die moderne Kunst, solange sie noch nicht eine Angelegenheit der breiten Massen ist, unter dem Mangel eines wirklich großzügigen Mäzenatentums zu leiden hat. [...] Seit der Entstehung des deutschen Rundfunks war immer wieder darauf hingewiesen worden, daß hier eine seiner vornehmsten Aufgaben liegt [...] für ihn ergibt sich immer deutlicher die Notwendigkeit, die künstlerische Produktion unserer Zeit zur Mitarbeit heranzuziehen. Damit ist beiden Teilen geholfen. Für den Künstler ergibt sich eine wesentliche Erweiterung seines Aufgabenkreises und damit eine größere wirtschaftliche Sicherstellung, der Rundfunk aber wird auf diese Weise in die Lage versetzt, sich seine eigene, nur ihm gehörende Kunst zu schaffen.¹²

Erster derartiger Auftraggeber war im Herbst 1928 der Südwestdeutsche Rundfunk Frankfurt am Main gewesen. Der Sender beauftragte Paul Hindemith mit der Komposition eines Rundfunk-Orgelkonzerts und Kurt Weill mit einer Rundfunkkantate. Dieser schuf daraufhin bis Ende des Jahres die sechsteilige Kantate *Das Berliner Requiem* nach Gedichten von Bertolt Brecht. In den Anmerkungen des Komponisten heißt es:

Selbstverständliche Voraussetzung für mich war die Kenntnis um die akustischen Erfordernisse des Senderraums, um die orchestralen und instrumentalen Möglichkeiten des Mikrophons, um die Verteilung der Stimmlagen und um die harmonischen Grenzen, die einer Rundfunkkomposition gesetzt sind. [...] Das neue Problem, das der Rundfunk für den schaffenden Musiker mit sich bringt, besteht darin, Werke zu schaffen, die ein möglichst großer Kreis von Hörern aufnehmen kann. Es müssen also Stoffe gewählt werden, die möglichst viele Menschen interessieren, und es muß eine Form gefunden werden, deren Verständnis auch dem primitiven Hörer keine oder nur geringe Schwierigkeiten bereitet. Der Titel dieser Kantate mag auf den ersten Blick sonderbar anmuten. Er ist keineswegs ironisch gemeint, sondern wir wollten versuchen, das über den Tod auszusagen, was der großstädtische Mensch heute über die Erscheinung des

12 *Der deutsche Rundfunk* 7/2 (1929), 11.1.1929, zit. nach ebd., S. 397.

Todes empfindet. Das Ganze ist eine Folge von Totenliedern, Gedenkfeln und Grabschriften, also doch so etwas wie ein weltliches Requiem.¹³

Die „orchestralen und instrumentalen Möglichkeiten des Mikrofons“: Weill verwendet im *Berliner Requiem* ausschließlich Blasinstrumente, die technischen Gegebenheiten der damaligen Mikrofone im Studio, vor allem aber der Lautsprecher beim Hörer, ließen ihn auf Streicher verzichten. Die Kantate erlebte ihre erste und damals einzige Aufführung sowie Ausstrahlung am 22. Mai 1929 beim Frankfurter Sender.¹⁴

Zu diesem Zeitpunkt arbeitete Weill bereits an seiner zweiten, eng mit dem Funk verknüpften Auftragsarbeit. Wie es dazu kam, wird aus seinem Artikel „Der Rundfunk und die neue Musik“ deutlich, erschienen am 25. Januar des Jahres. Eingangs hebt der Komponist noch einmal die Bedeutung von Rundfunk-Kompositionsaufträgen hervor, danach heißt es weiter:

Aber die neue Musik liefert auch den Beweis, daß sie bereit ist, von sich aus an die Bearbeitung der musikalischen Rundfunkprobleme heranzugehen. Die repräsentativste Kundgebung der modernen Musik, die ‚Deutsche Kammermusik Baden-Baden‘¹⁵ wird (wie sie in ihrem Aufruf mitteilt) in diesem Jahre erstmals ein Gebiet in ihr Programm einbeziehen, zu dem Stellung zu nehmen für den schöpferischen Musiker heute eine dringliche Aufgabe ist: Originalmusik für den Rundfunk. In enger Zusammenarbeit mit den leitenden Stellen des deutschen Rundfunks will

13 Kurt Weill, „Zu meiner Kantate *Das Berliner Requiem*“, in: *Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung*, 5/20 (1929), 16.5.1929, zit. nach Kurt Weill, *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 5), S. 91.

14 Zu den politischen Bedenken und heftigen Diskussionen angesichts des vorliegenden Werkes, die eine mehrmonatige Verschiebung der Ausstrahlung in Frankfurt sowie den Rückzug der Funkstunde Berlin von einer geplanten Produktion zur Folge hatten, siehe Jürgen Schebera, *Kurt Weill. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, Leipzig und Mainz 2000, S. 110 ff.

15 Siehe dazu und zur Geschichte des Musikfests Werner Zintgraf, *Neue Musik 1921–1950*, Horb am Neckar 1987, darin die Kapitel zu Donaueschingen 1921–1926 sowie Baden-Baden 1927–1929.

die ‚Deutsche Kammermusik Baden-Baden‘ die Schaffung musikalischer Werke befürworten, die in ihrem Stil und ihrer Technik auf die besonderen akustischen Bedingungen [...] des Rundfunks zugeschnitten sind.¹⁶

Im Frühjahr 1929 beauftragte die Leitung des Baden-Badener Musikfestes (Heinrich Burkard, Joseph Haas, Paul Hindemith) Weill und Brecht mit der Schaffung eines musikalischen Radio-Hörspiels. Der Dichter wählte als Gegenstand die erste Atlantiküberquerung durch den Amerikaner Charles Lindbergh mit dem einmotorigen Flugzeug „Spirit of St. Louis“ im Mai 1927. Die erste Textfassung mit dem Titel *Lindbergh* war im April abgeschlossen,¹⁷ zu diesem Zeitpunkt begann auch Weill mit der Arbeit. Dieser hatte inzwischen einem Vorschlag Hindemiths zugestimmt, als weiteres Experiment doch eine Gemeinschaftskomposition zu schaffen, bei der beide Komponisten jeweils zur Hälfte die am Ende 16 Nummern vertonen sollten.

Ende Juni war das Werk, jetzt mit dem Titel *Der Lindberghflug*, abgeschlossen. Musikalisch treten hier Natur- und Technikphänomene (der Nebel, die Schiffe, der Schneesturm, der Motor) in ihrer Artikulation durch den Chor und durch instrumentale Effekte gleichsam als „Kollektivwesen“ auf, in ständiger Kommunikation mit dem „Einzelwesen“ Lindbergh.¹⁸

Das Baden-Badener Festival fand vom 25. bis 28. Juli 1929 statt. Für die beiden letzten Tage kündigte das umfangreiche Programmheft je eine Veranstaltung „Originalmusik für Rundfunk“ an. Dazu schrieb Reichs-Rundfunkkommissar Hans Bredow:

16 *Der deutsche Rundfunk* 7/4 (1929), 25.1.1929, zit. nach Kurt Weill, *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 5), S. 399 f.

17 Zur Genese des Textes siehe Klaus-Dieter Krabiel, „Der Lindberghflug / Der Flug der Lindberghs / Der Ozeanflug“, in: Jan Knopf (Hg.), *Brecht Handbuch*, Bd. 1: *Stücke*, Stuttgart 2001, S. 216–226.

18 Da die Partitur beim Verlag Universal Edition nur als Leihmaterial für Aufführungen erhältlich ist, sei hier auf die vorliegende Gesamteinspielung des *Lindberghflug* (in Weills Kantatenfassung) verwiesen (Capriccio 60012-1, 1990).



Der deutsche Rundfunk

ist beteiligt an der

Deutschen Kammermusik Baden-Baden 1929

Sonnabend, den 27. Juli 1929

10³⁰ Uhr: Vortrag mit praktischen Vorführungen
des Herrn Präsidenten Professor Dr. Wagner
anschließend öffentliche Generalprobe zum
»Lindberghflug« von Brecht-Hindemith-Weill

17³⁰ Uhr: Rundfunkmusik

1. »Lindberghflug« . . . Brecht-Hindemith-Weill
2. Serenade Jerzy Fitelberg
3. »Funkt kabarett« . . . Feuchtwanger-Goehr

Sonntag, den 28. Juli 1929

11⁰⁰ Uhr: Rundfunkmusik

1. Kleine Messe Ernst Pepping
2. Musik für Rundfunk Hans Humpert
3. Kammerkantate Toller-Gross
4. Suite für Rundfunk Hugo Herrmann
5. »Tempo der Zeit« Weber-Eisler

Abb. 1: Ganzseitige Anzeige der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, am Kopf das RRG-Logo, darunter Ankündigung der beiden Konzerte mit Werken für den Rundfunk (*Südwestdeutsche Rundfunkzeitung*, 21. Juli 1929)

Samstag, 27. Juli
17 Uhr 30, Kurhaus
Kleine obere Säle

I. Aufführung von Originalmusik für Rundfunk

1. „Lindberghflug“ von Brecht-Hindemith-Weill
Lindbergh — Josef Witt
„Der Nebel“ und „Die Stadt New York“ —
Johannes Willy
„Der Schneesturm“ — Oskar Kálmán
„Der Schlaf“ — Betty Mergler
Chor — Hugo Holles Madrigalvereinigung
Orchester — das Frankfurter Rundfunkorchester
Dirigent — Hermann Scherchen
Regisseur — Ernst Hardt

Abb. 2: Ankündigung *Der Lindberghflug* (Programmheft der Deutschen Kammermusik Baden-Baden 1929)

Neue technische Mittel bedeuten oft auch neue künstlerische Ausdrucksmittel. Alle, die am deutschen Rundfunk arbeiten, haben den Glauben, daß die technische Erfindung des Rundfunks auch zu neuen Formen der Kunst führen wird. Nur Versuche können Lösungen bringen. Einen solchen Versuch, rundfunkgemäße Musik zu schaffen, sieht der deutsche Rundfunk in den Bestrebungen der ‚Deutschen Kammermusik Baden-Baden 1929‘ und hat sich daher zur Mitwirkung entschlossen.¹⁹

Für die Uraufführung des *Lindberghflug* am 27. Juli (sowie Hanns Eislers Rundfunkkantate *Tempo der Zeit* am nächsten Tag) hatte man mit dem Dirigenten Hermann Scherchen einen führenden Protagonisten der Neuen Musik verpflichtet (siehe Abb. 2). Er war zu dieser Zeit Generalmusikdirektor der Oper in Königsberg, zugleich Musikalischer Leiter beim Ostmarken-Rundfunk (Orag) am selben Ort. Die Regie übernahm der Intendant des Südwestrundfunks Ernst Hardt, unterstützt von Brecht. Auch

19 Programmheft *Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929*, Berlin 1929, S. 23.

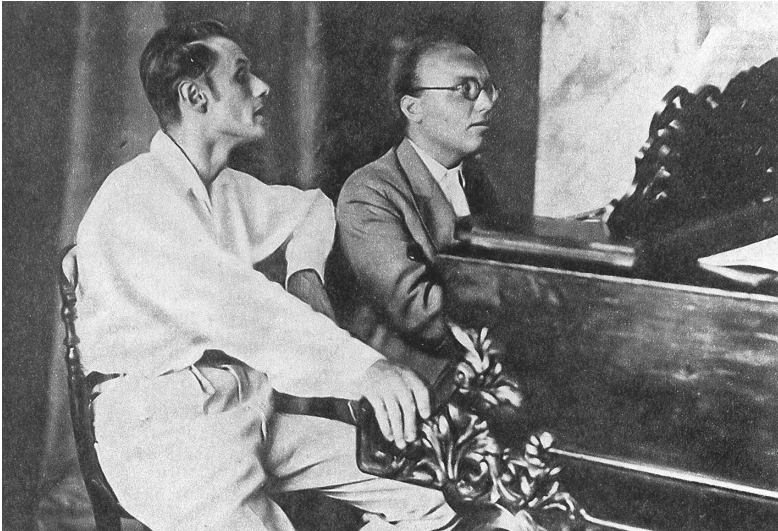


Abb. 3: Baden-Baden, 27. Juli 1929: Kurt Weill und der Tenor Josef Witt bei einer Verständigungsprobe vor der Uraufführung *Der Lindberghflug* (Sammlung Dr. Schebera, Berlin)

Kurt Weill war natürlich anwesend und übernahm die Vorbereitung der Sänger (siehe Abb. 3).

Als Veranstaltungsort gibt das Programmheft an: „Kurhaus, Kleine obere Säle“. Einen davon hatte der Südwestrundfunk als Aufnahmestudio eingerichtet, dort fand die Aufführung statt und wurde per Lautsprecher in mehrere umliegende Säle übertragen. Auch spielte die Funktechnik während der Aufführung diverse Geräusche von Schellackplatten ein (leises Motorbrummen, großstädtischer Lärm bei Lindberghs Start in New York, Morsezeichen, Wind- und Wassergeäusch).²⁰

Die angekündigte öffentliche Generalprobe zum *Lindberghflug* (siehe Abb. 1) musste wegen erheblicher Überlänge des vorangestellten rundfunktechnischen Vortrags des Präsidenten der Heinrich-Hertz-Gesellschaft abgesagt werden. Dort wollte Brecht eigentlich eine neue Art und

20 Vgl. Krabiel, „Der Lindberghflug“ (wie Anm. 17), S. 221.

Weise der Kommunikation von Rundfunk und Hörer demonstrieren. Und das sollte nicht entfallen. Dazu Klaus-Dieter Krabiel:

Auf Betreiben B.s fand am Tag darauf (Sonntag 28.7.) eine zweite, ursprünglich nicht geplante Aufführung statt, im Anschluss an die für Vormittag angesetzten Rundfunkmusiken – diesmal konzertant im Großen Saal des Kurhauses. [...] Auf dem zweigeteilten Podium demonstrierte B., der die Leitung der Vorführung selbst übernommen hatte, wie der Hörer an der Rundfunkmusik beteiligt werden könnte. Während das ‚Radio‘ (Instrumentalisten und Sänger) auf der einen Seite des Podiums den Teil der Partitur produzierten, der über den Sender gehen sollte, steuerte der ‚Hörer‘ (der Sänger des Lindbergh), auf der anderen Seite sitzend, seinen Teil an der Produktion bei. [...] ‚Das Radio‘ und ‚Der Hörer‘ waren durch große Schrifttafeln kenntlich gemacht. Auf einer Leinwand im Hintergrund stand in großen Lettern Brechts Text *Grundsätze über die Radioverwertung*. Eingangs erläuterte B. diese eigentümliche Art der Verwendung des *Lindberghflug*; er war auch während der Aufführung auf dem Podium anwesend, fungierte als Ansager und griff mit zusätzlichen Hinweisen ein.²¹

Die Baden-Badener Uraufführung geriet zum großen Erfolg, wie auch die Rezensionen maßgeblicher deutscher Musikkritiker bestätigten. Und diese stimmten auch darin überein, dass freilich die musikalische Homogenität zwischen Hindemith und Weill nicht erreicht war, nicht erreicht werden konnte. Karl Holl urteilte:

Der *Lindberghflug* war das wichtigste Ereignis des ganzen Badener Programms. Das Stück hat uns Hörern, den Leuten vom Rundfunk und den

21 Ebd. – Ein Foto dieser Aufführungsszenerie fügte Brecht 1930 in den Abdruck des Stücktexts im ersten Heft seiner *Versuche* ein (nach S. 16, Bildtext: „Demonstration der richtigen Verwertung des *Lindberghflug* bei der Baden-Badener Musikwoche 1929“. Zu sehen ist rechts, stehend neben dem sitzenden Lindbergh-Darsteller, der Dichter bei einem seiner Kommentare.) – Siehe ausführlich zu Brechts radio- und musiktheoretischen Überlegungen Klaus-Dieter Krabiel, *Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*, Stuttgart 1993.

zahlreichen Künstlern, die dank der Bemühungen der Sendegesellschaften am Schicksal dieses eminenten Kulturfaktors schon heute tätigen Anteil nehmen, einen ebenso neuartigen wie fruchtbaren Weg gewiesen.²²

Rudolf Kastner hielt fest:

Der Clou von Baden-Baden war das Spiel vom *Lindberghflug*. Musik gemeinsam, doch an den einzelnen Nummern erkenntlich gemacht, von Paul Hindemith und Kurt Weill. [...] Die Partitur, von Hermann Scherchen ganz prachtvoll klar erweckt, enthält ungewöhnlich schöne Eingebungen, wobei sich Weill als der aktivere Rhythmiker und farbigerer Harmoniker, Hindemith dagegen als ein nur schwach mit Sachlichkeit verkappter Romantiker erwies.²³

In den Programmzeitschriften mehrerer deutscher Sender waren ausführliche Vorberichte zum *Lindberghflug* erschienen, denn die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft hatte bereits eine landesweite Ausstrahlung des Stückes vorbereitet. So las der Hörer etwa im *Ansageblatt des Westdeutschen Rundfunks*:

Der Tag der Uraufführung ist der 27. Juli, am Abend des 29. Juli wird die zweite [recte: dritte] Aufführung in derselben Besetzung im Senderaum des Südwestdeutschen Rundfunks zu Frankfurt am Main stattfinden und auf die deutschen Sender übertragen werden. Somit ist es jedem deutschen Rundfunkhörer möglich, das Werk zu hören.²⁴

So geschah es dann auch. Nicht nur *Der Lindberghflug*, sondern sämtliche Baden-Badener Rundfunkwerke wurden in Frankfurt noch einmal live wiederholt und über alle Sender ausgestrahlt (siehe Abb. 4), mit einer Ausnahme: Die Deutsche Stunde in Bayern klinkte sich aus.

Schon Anfang Juni 1929 hatte Weill seinem Verlag bezüglich *Lindberghflug* mitgeteilt: „Die Teile, die ich gemacht habe (mehr als die Hälfte

22 Karl Holl, „Bericht aus Baden-Baden“, in: *Frankfurter Zeitung*, 2.8.1929.

23 Rudolf Kastner, „Radio-Musik in Baden-Baden“, in: *Berliner Montagspost*, 5.8.1929.

24 *Die Werag. Ansageblatt des Westdeutschen Rundfunks Köln* 7 (1929), S. 8.

Montag, 29. Juli 1929

20.15 (8.15) Nach allen deutschen Sendern,
ausgenommen München:

Rundfunk-Kompositionen des Baden-Badener Musikfestes

1. Suite für Rundfunk Hugo Herrmann
 2. „Lindberghflug“, Hörspiel von Bert Brecht-Hindemith-Weill
 3. Musik für Rundfunk Hans Humpert
 4. „Kleine Messe“ (a cappella) v. Pepping
 5. Serenade für Rundfunk Fitelberg
 6. „Tempo der Zeit“ Weber-Eisler
 7. „Kammer-Kantate“ Toller-Groß
 8. „FUNKkabarett“ Feuchtwanger-Goehr
- Leitung: Generalmusikdirektor Hermann Scherchen, Walter Goehr und Prof. Holle — Mitwirkende: Inge van Straaten (Sopran), Betty Mergler (Alt), Josef Witt (Tenor), Johannes Willy (Bariton), Oskar Kalman (Baß), der Hollesche Madrigalchor — Sprecher: Paul Laven — Das Rundfunkorchester

Abb. 4 Ankündigung der Live-Übertragung aus dem Frankfurter Sendesaal am 29. Juli 1929. Die acht in Baden-Baden aufgeführten Werke für Rundfunk wurden an diesem Abend wiederholt (*Südwestdeutsche Rundfunkzeitung*, 28. Juli 1929)

des ganzen), sind so gut gelungen, dass ich das ganze Stück durchkomponieren werde, also auch die Teile, die Hindemith jetzt macht.“²⁵

Im Sommer 1929 vertonte Weill dann den gesamten *Lindberghflug* als 15-teilige Kantate für Soli, Chor und Orchester. Als daraufhin Spekulationen über einen künstlerischen Konflikt mit Hindemith laut wurden, sagte er in einem Presse-Interview:

Es liegt überhaupt kein Konflikt zwischen mir und Hindemith vor. [...] Die Idee, durch eine Fassung zu zweit ein interessantes Experiment für

25 Kurt Weill an den Verlag Universal-Edition Wien, 4.6.1929, zit. nach Kurt Weill, *Briefwechsel mit der Universal Edition*, hg. von Nils Grosch, Stuttgart 2002, S. 168.

Baden-Baden zu schaffen, hat sich für beide Teile als besonders fruchtbar erwiesen. [...] Wir haben beide diese Baden-Badener Fassung nur als interessantes einmaliges, für einen bestimmten Zweck geschaffenes Experiment betrachtet. Wir sind uns wohl bewußt gewesen, daß bei unseren verschiedenen Naturen keine künstlerische Einigkeit zustande kommen könnte. Das Werk hat in der Tat eine große Divergenz aufgewiesen, die gerade – und das war mit der Zweck – interessant zu beobachten ist.²⁶

Soviel zum Thema Weill und der Rundfunk. Wir wechseln das Medium und wenden uns nun einem bis heute unikat gebliebenen Weill'schen Experiment mit dem Medium Schallplatte zu.

Auch diese hatte 1925 kräftig von der Erfindung des elektrischen Mikrofans profitiert, die schwarzen Scheiben, nunmehr als „elektrische Aufnahme“ etikettiert, hatten deutlich an Lautstärke und Klangklarheit gewonnen, hinzu kam die Entwicklung von kleineren, handlicheren und auch billigeren Grammophonen, so dass die bisher einem begrenzten Kreis von Liebhabern vorbehaltene Schellackplatte nun zum wirklichen Massenmedium mutieren konnte. Ein Medium, das vor allem die Produkte der Unterhaltungsindustrie verbreitete, immer neue, rasch wechselnde Tanzmusikmoden von Foxtrott und Tango über Onestep und Boston bis Shimmy und Charleston. Im Zuge der herrschenden Amerikabegeisterung brach zudem in Deutschland das „Jazzfieber“ aus, oder was man dafür hielt, denn kaum einer der Tanz- und Unterhaltungsmusiker hatte je originalen Jazz gehört. Wer sich freilich ernsthaft dafür interessierte, der konnte ab Mitte der 1920er Jahre auch Jazzplatten aus den USA erwerben oder bei den seltenen Gastspielen amerikanischer Musiker das Original studieren. Dass sich hier, in Tanzmusik und Jazz, ein neues modernes Lebensgefühl artikulierte, war Weill bewusst. Doch er ging noch einen Schritt weiter und begann mit ersten Versuchen, Idiome und Instrumente dieser Musik in seine Opernpartituren zu integrieren, beginnend 1925 in dem Einakter *Royal Palace*.

Im März 1926 schreibt Weill in seiner Zeitschrift *Der deutsche Rundfunk*:

26 „Keine Differenz Weill – Hindemith“, in: *Filmkurier*, 8.8.1929, zit. nach Weill, *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 5), S. 444 f.

In unseren Tagen, wo für den Großstadtmenschen der Tanz zu den wenigen Dingen gehört, die ihn über den Alltag hinwegzuheben vermögen, kommt natürlich der Tanzmusik eine Bedeutung zu, die sie in früheren Zeiten nicht besaß. Das hat einerseits zu einer kunstfremden Industrialisierung des leichten Musikbetriebes geführt. [...] Andererseits aber drückt ein bestimmter Zweig der Tanzmusik den Zeitgeist unserer Tage so vollkommen aus, daß er sogar auf einen bestimmten Teil der ersten Kunstmusik Einfluss gewinnen konnte.²⁷

Danach folgt eine Weill'sche Apotheose an den Jazz als „Rhythmus unserer Zeit“ – doch die kurz darauf beginnende Ausformung des Weill'schen Songstils steht hier nicht zur Rede.

Zur Rede aber steht, wie es nach erstmaliger Verwendung von Foxtrott- und Tangomustern sowie Saxophonen und Autohupen in *Royal Palace* weiterging mit der Integration populärer Elemente in seine nächste Oper.

Im März 1927 begannen Kurt Weill und Georg Kaiser mit der gemeinsamen Arbeit an dem Einakter *Der Zar läßt sich photographieren*. Bezeichnet als „Opera buffa“, wird hier eine ebenso originelle wie bühnenwirksame Fabel erzählt: Ein imaginärer Zar will sich im Atelier der Pariser Starfotografin Angèle ablichten lassen. Hinter ihm her sind anarchistische Verschwörer, die Angèle überwältigen und durch eine ihrer Komplizinnen ersetzen. An der Kamera wird eine Pistole installiert, welche losgeht, sobald der Auslöser betätigt wird. Der Zar erscheint und findet starken Gefallen an der falschen Angèle. Er startet ein Liebesgeplänkel, doch ehe sie mit ihrem Auftrag zum Zuge kommen kann, trifft die Polizei ein, nimmt die Verschwörer fest und befreit die richtige Angèle. Kulminationspunkt der Handlung ist die Liebesszene, bei der sich jeder Zuschauer besorgt fragt, ob und wann denn nun Auslöser und Pistole in Aktion treten.²⁸

Musikalisch hatte Weill dazu einen sehr ungewöhnlichen Einfall. Doch hören wir ihn selbst, in einem Presseinterview vor der Leipziger Uraufführung:

27 Kurt Weill, „Tanzmusik“, in: *Der deutsche Rundfunk* 4/11 (1926), 14.3.1926, zit. nach Weill, *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 5), S. 298 f.

28 In der vorliegenden Gesamtaufnahme von *Der Zar läßt sich photographieren* (Capriccio 10147, 1989) erklingt die Szene auf Track 7.

Tanz- und Jazzelemente sind mir nicht Illustration des mondänen Lebens, sondern absolutes musikalisches Ausdrucksmittel. Wo ich sie verwende, wünsche ich eine wirklich nur durch diese erreichbare Wirkung zu erzielen, was in dieser Oper um so verblüffender ist, als ich mir den Jazz-Klang bis zum Höhepunkt aufgespart habe. – *Und wie gestalten Sie den Höhepunkt?* – Nun, im Gegensatz zum Text, dessen Spannungsmoment hier ein äußeres, das Anrücken der Polizei, ist, als Spannung nach innen. Keinerlei dynamische oder rhythmische Steigerungs-Effekte. Ich erzeuge die Wirkung allein durch eine völlig neue Klangform, und das war für mich von vornherein – das Grammophon. Ich instrumentierte einen Tango eigens für das Grammophon, das – während das Orchester schweigt – zum ersten Mal als Solist auf der Opernbühne auftritt und dessen Melodie die Sänger eigene Kantilenen gegenüberstellen.²⁹

Im Programmheft der Uraufführung kommt Weill dann noch einmal auf das Grammophon zu sprechen:

Eine Steigerung nach innen, wie sie mir für die Fluchtszene vorschwebte, glaubte ich nur durch eine völlige Änderung der Klangfarbe zu erreichen. So kam ich zum Einbau der Grammophonszene, in der ich einem mechanischen Instrument und einer tänzerischen Musik handlungsfördernde Bedeutung gab. Für diesen *Tango Angèle* (wie ich ihn nannte) konnte ich mir nun Saxophon- und Jazzklang aufsparen.³⁰

Als Perfektionist, der Weill zeitlebens war, leitete er persönlich im Studio der Lindström AG die Schellack-Einspielung des *Tango Angèle* mit dem Saxophon-Orchester Dobbri. Drei Wochen vor der *Zar*-Uraufführung hielt er dann Ende Januar 1928 zum ersten Mal eine schwarze Scheibe mit seiner Musik in Händen – in der Folgezeit sollten viele Dutzend dazukommen. Seinem Verlag schrieb Weill voll Freude und nicht ohne Stolz:

29 Kurt Weill, „Kurt Weill über seine neue Oper. Gespräch mit E. Th. Krojanker“, in: *Leipziger Neueste Nachrichten*, 18.2.1928, zit. nach Weill, *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 5), S. 441 f. – In der Gesamtaufnahme (siehe Anm. 28) ist auf Track 8 (*Tango Angèle*) zu hören, wie das Zusammenspiel von Sängern und Grammophon verläuft.

30 *Leipziger Bühnenblätter*, Spielzeit 1927/28, Nr. 14, S. 118.

Ich habe heute die endgültige Platte bekommen und auf einem richtigen modernen Apparat ausprobiert. [...] Ich muß doch sagen, daß die Aufnahme bis auf einige Kleinigkeiten sehr gut gelungen ist.³¹

Zur Uraufführung erhielt das Leipziger Opernhaus zusammen mit dem musikalischen Aufführungsmaterial von Weills Verlag Universal-Edition erstmals auch die Schellackplatte. Mehr als 60 Inszenierungen von *Der Zar läßt sich photographieren* folgten bis 1933, und immer drehte sich dabei auch die schwarze Scheibe mit dem *Tango Angèle*. Bis heute ist das so geblieben, nur wird die Schellackaufnahme vom Verlag inzwischen digitalisiert mitgeliefert.

Offenbar hatte die Einfügung des Grammophons in sein Operninstrumentarium Weill dazu inspiriert, dies auch in der unmittelbar folgenden Arbeit zu wiederholen, einer Bühnenmusik für das Staatliche Schauspielhaus am Gendarmenmarkt Berlin. Reichlich zwei Monate nach der Leipziger *Zar*-Uraufführung hatte dort Ende April 1928 Arnolt Bronnens Antikriegs-Stück *Katalaunische Schlacht* Premiere. Weills Musik ist leider bis heute verschollen, aber ein erhaltenes Foto zeigt, wie der Komponist mit drei Mitarbeitern am Bühneneingang ein mächtiges, auf vier Beinen stehendes Schrankgrammophon ins Theater befördert.³² Fotos der Inszenierung zeigen dann dieses Grammophon auf der Bühne an prominenter Stelle. Wie Weill allerdings das Gerät musikalisch einsetzte, kann nicht beschrieben werden.³³

Anmerkung

Der Dessauer Beitrag von 2002 wurde vom Autor für den vorliegenden Sammelband erweitert und aktualisiert.

31 Weill an den Verlag Universal-Edition Wien, 25.1.1928, zit. nach Weill, *Briefwechsel mit der Universal-Edition* (wie Anm. 25), S. 106. – Ein Rerecording der originalen Tango Angèle-Einspielung findet sich auf der CD *Kurt Weill – O Moon of Alabama* (Capriccio 10347, 1990).

32 Siehe die Abbildung in David Farneth et al., *Kurt Weill. Ein Leben in Bildern und Dokumenten*, Berlin 2000, S. 84.

33 Siehe oben.

Andreas Zeising

Radio-Kunst.

Ikonografie und Image eines Mediums zwischen Abstraktion, Neuer Sachlichkeit und der Ideologie des „Dritten Reichs“

Kurt Weill nannte das Radio einen „Kulturfaktor ersten Ranges“ und sprach vom „großartigsten Instrument öffentlicher Belehrung, Unterhaltung und Nachrichtenübermittlung“.¹ Weills ausgeprägtes Interesse an dem neuen Medium wird in den vielen Beiträgen ersichtlich, die er zwischen 1925 und 1929 für die Programmillustrierte *Der Deutsche Rundfunk* verfasste. Dabei ging es nicht nur um Fragen musikalischer Programmgestaltung. Kenntnisreich und kritisch dachte Weill auch über die Ziele des Hörfunks nach, erläuterte die Möglichkeiten experimenteller akustischer Kunst und reflektierte über die Bedeutung des Radios in der demokratisch verfassten, aber innerlich zerrissenen Gesellschaft der Weimarer Republik. Weills Beiträge spiegeln die unterschiedlichen Erwartungen, die an das neue Medium herangetragen wurden. Zwar sendete man oftmals lediglich seichte Unterhaltung, doch bot sich auch die Chance, die künstlerische Avantgarde zu popularisieren. Sah Weill im Radio einerseits die „Basis für eine kulturelle ‚Vereinigung‘ aller Volksschichten“, so zog er andererseits die Gefahr von „Massensuggestion“ in Betracht.²

1 Kurt Weill, „Fünf Jahre ‚Der deutsche Rundfunk‘“ [1928], in ders., *Musik und Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*, hg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera, Berlin 1990, S. 274–275, hier S. 275.

2 Kurt Weill, „Von der Psychologie des Rundfunks“ [1925], in ders., *Musik und Theater* (wie Anm. 1), S. 188 f., hier S. 188.

Weills Auseinandersetzung ist beispielhaft für das Interesse, das man in Kreisen der künstlerischen Avantgarde dem Medium Radio entgegenbrachte. Technikfaszination schien hier so eng an das Potential gesellschaftlicher Veränderung gekoppelt, dass viele das Radio als Insignie einer ‚neuen Zeit‘ betrachteten. Auch wenn der deutsche „Rundfunk“ – die bieder klingende Bezeichnung deutet es an – an Traditionsbeständen festhielt und sich vorerst, wie Bertolt Brecht zurecht kritisierte, als „Distributionsapparat“ verstand,³ der konventionelle Inhalte an ein kleinbürgerlich sozialisiertes Hörpublikum vermittelte, erschien doch vielen das utopische Potenzial des Radios als Zeitgeistmedium einer mechanisierten und global vernetzten Massengesellschaft nur in umso verheißungsvolleren Farben.

Nicht zuletzt waren es die Vertreter der modernen Malerei und Bildhauerei, die das Medium Radio in den 1920er Jahren für sich als Gegenstand entdeckten und seine Polaritäten künstlerisch ausloteten – sei es in visionären Zeitbildern, als neusachliche Bestandsaufnahme oder aber in ironischer Absicht. Die Ikonografie der Radio-Kunst, die in letzter Zeit vermehrt Beachtung findet,⁴ ist so vielfältig wie die widerstreitenden künstlerischen Strömungen der Weimarer Republik. Sie soll im Folgenden mosaikartig zu einem Gesamtbild zusammengesetzt werden.

Radio-Visionen

Von einer Ikonografie des Radios zu sprechen, mutet freilich seltsam an. Denn wie ließe sich ein rein akustisches Medium bildlich charakterisieren? War es nicht gerade die Immaterialität und Unsichtbarkeit, die das

3 Bertolt Brecht, „Der Rundfunk als Kommunikationsapparat“ [1932], in ders.: *Gesammelte Werke*, hg. von Elisabeth Hauptmann, Frankfurt/Main 1967, S. 127–134.

4 Zuletzt in der Ausstellung „Radio-Aktivität. Kollektive mit Sendungsbewusstsein“, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 18. Februar – 13. September 2020 (kein Katalog). Vgl. auch Ingrid Pfeiffer (Hg.), *Glanz und Elend in der Weimarer Republik*, Ausstellungskatalog, Schirn Kunsthalle Frankfurt/Main, München 2017. Einen weiten historischen Bogen schlägt Katja Kwastek, „Art without Time and Space? Radio in the Visual Arts in the Twentieth and Twenty-First Century“, in: Heidi Grundmann (Hg.), *Re-inventing Radio. Aspects of Radio as Art*, Frankfurt/Main 2008, S. 131–149.



Abb. 1: Ernst Lübbert, *Drahtlose Telephonie*, Illustration aus Arthur Brehmer (Hrsg.), *Die Welt in hundert Jahren*, Berlin 1910

verblüffend Neuartige und technologisch Einzigartige des Rundfunks ausmachte? Die faszinierende ‚Überallheit‘ des Gesendeten und die bis dahin unbekanntere Erfahrung einer Überwindung von Materie, Raum und Zeit ist von Zeitgenossen oft beschrieben worden. Ein von Irmela Schneider zusammengestellter Band mit Radio-Lyrik aus der Zeit der Weimarer Republik ist voll von Hymnen an die körperlosen „Wunderwellen“, die wie mit Zauberkraft durch einen unsichtbaren „Äther“ schwebten.⁵ Nur Metaphorik schien geeignet, die Radioerfahrung zu veranschaulichen.

Auch Ernst Lübberts Illustration *Drahtlose Telephonie* bedient sich solcher Metaphorik (siehe Abb. 1).⁶

Die Grafik fand als Titelbild der Technikfibel „Die Welt in hundert Jahren“ Verwendung, die bereits 1910 erschien und in visionärer Vorausschau das Bild einer globalisierten Medienmoderne entwarf, mit der das „Ende von Raum und Zeit“ eingeläutet werde: „Die ganze Erde wird nur ein einziger Ort sein, in dem wir wohnen.“⁷ Ganz im Gegensatz zu den kühnen Zukunftsprognosen setzte der Illustrator die Radiophonie in einer Weise ins Bild, die eher an Vergangenes, nämlich an die Technikalkategorien des späten 19. Jahrhunderts erinnerte – einer Zeit, als man noch vom „Fun-

5 Irmela Schneider (Hg.), *Radio-Kultur in der Weimarer Republik. Eine Dokumentation*, Tübingen 1984.

6 Dazu Erik Born, „Entkabelung in der Belle Époque“, in: Medium.com, 1.4.2018, <https://medium.com/palais-des-beaux-arts-wien/entkabelung-in-der-belle-%C3%A9poque-f78cd95f2eb7>, Abruf am 12.8.2020.

7 Arthur Brehmer (Hg.), *Die Welt in hundert Jahren*, Berlin 1910, S. 45.

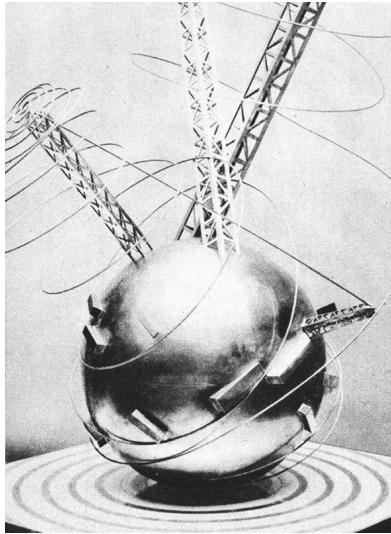


Abb. 2: Oswald Herzog, Großplastik *Der Rundfunk* auf der Großen Berliner Funkausstellung 1929

ken“ Elektrizität sprach und das beunruhigend Neuartige der Moderne im rhetorischen Modus der Allegorie auf Distanz zu halten suchte.⁸ Bei Lübbert entströmt den Mündern eines vielgesichtigen Rufers, der sich in alle Himmelsrichtungen wendet, das Wort in Form elektrischer Blitze, derweil vier unbedeckte Damen, einander an den Händen haltend, im Reigen eine Weltkugel umschweben, eingehüllt in stilisierte Linienornamente. Das Vorbild für diese Kosmologie der elektrischen Welle waren womöglich die Rheintöchter in Richard Wagners *Rheingold*, aus dessen wogenden Wellen nun eben das Äthermedium geworden war.

Zwei Dekaden später, nach den Umbrüchen von Weltkrieg und Revolution, war das Radio nicht nur zu einer konkreten Wirklichkeit geworden, sondern es hatten sich auch künstlerische Konzepte im Zeichen

8 Dazu exemplarisch Beate Binder, *Elektrifizierung als Vision. Zur Symbolgeschichte einer Technik im Alltag*, Tübingen 1999.

der Avantgarde radikal verändert. Anschaulich macht das eine Plastik, die der Berliner Bildhauer Oswald Herzog 1929 im Auftrag der Reichsrundfunkgesellschaft anfertigte (siehe Abb. 2). Herzog, ein Mitglied der progressiven Novembergruppe, schuf aus diesem Anlass eine avantgardistische Metallsulptur von etwa drei Metern Höhe, die aus einem gestuften, möglicherweise beleuchteten Sockel und einer in spiegelnder Optik ausgeführten, stilisierten Darstellung eines Erdballs bestand, welchem überdimensionierte, zeigerhafte Funkmasten appliziert waren. Aus Draht gefertigte ‚Wellen‘, die das Gebilde umgaben, sollten das Weltumspannende des Mediums zum Ausdruck bringen. Ein Vergleich mit Lübberths Illustration von 1910 zeigt, dass diese Aussage keinesfalls neu war. Indessen bedurfte es jetzt nicht länger allegorischer Umkleidungen, die Ästhetik des Industriezeitalters sollte vielmehr ganz für sich sprechen. In der technoid anmutenden Plastik verband sich die Idee eines Monuments der Technik, die im russischen Konstruktivismus vorgebildet war,⁹ mit der von der Avantgarde vielfach formulierten Zielsetzung nach Eroberung von Raum und Zeit. Es war ein enthusiastisches Bekenntnis zur Moderne, dem ein naiver Fortschrittsoptimismus zu Grunde lag.

Eine ähnliche Hingabe an die Technikmoderne finden wir bei dem ungarischen Konstruktivisten László Moholy-Nagy. Wie bei Herzog fungiert auch bei Moholy-Nagy immer wieder der Funkturm als Emblem des Rundfunkzeitalters (siehe Abb. 3). In der Fotografie von 1928 werden Maschinenwelt und technische Form im visuellen Duktus des „Neuen Sehens“ dramatisch ins Szene gesetzt. Die ‚neue Zeit‘ erforderte nicht nur eine neue Bildsprache, sondern ein geradezu erneuertes Sensorium. Die Fotografie fügt sich in die Bildwelt einer Epoche, die fasziniert war von der Vorstellung, die Weltenwende einer Technikmoderne zu erleben, deren prosaische Wirklichkeit von der ‚Schönheit‘ industrieller Gestaltung ästhetisch geadelt wurde. Schon vor seiner Berufung zum Meister an das Weimarer Bauhaus entwarf Moholy-Nagy das progressive Zeitbild

9 Vgl. Dieter Daniels, „Das Wunder der Simultaneität. Antizipation der Globalisierung am Beginn des 20. Jahrhunderts“, in: Katja Kwastek (Hg.), *Ohne Schmur. Kunst und drahtlose Kommunikation*, Ausstellungskatalog, Kunstverein Cuxhaven, Frankfurt/Main 2005, S. 36–79.

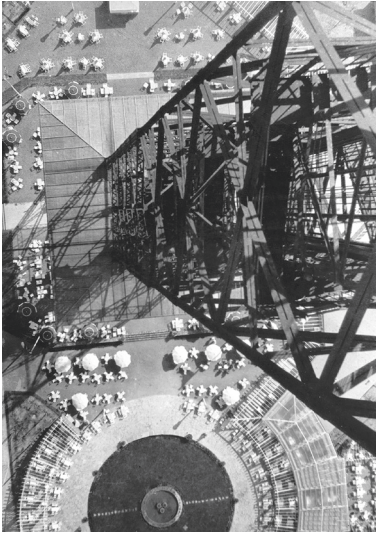


Abb. 3: László Moholy-Nagy, *Berliner Funkturm*, 1928



Abb. 4: László Moholy-Nagy, *Radio- und Eisenbahnlandschaft*, 1919/20 (Privatsammlung)

einer „Radio- und Eisenbahnlandschaft“, bei der die Insignien der Technik, nämlich Funktürme und elektrische Leitungen, sich in abstrakte Liniengefüge auflösen (siehe Abb. 4). Das Dargestellte und die Darstellung selbst verschmolzen mithin in eins. Verkehr und Kommunikation, das sollte demonstriert werden, waren nicht nur lebensbestimmende Mächte des Fortschritts, deren neuartige Ästhetik längst den Alltag prägten. Sie verkörperten zugleich den Geist des Ingenieurs und damit einen unbedingten Rationalismus, den die Kunst verinnerlichen musste, wenn sie denn mit der Zeit Schritt halten wollte.

Mensch-Maschine-Relationen

Von solchen avantgardistischen Visionen war die Art und Weise, wie ein Großteil der deutschen Öffentlichkeit das Radio wahrnahm, allerdings weit entfernt. 1923 hatte der deutsche Hörfunk mit einer Sendung aus



Abb. 5: Friedrich Wobst, *Radioten*, 1927



Abb. 6: Otto Marquardsen, *Der Schwarzhörer*, 1931
(Verbleib unbekannt)


dem Berliner Vox-Haus seinen regelmäßigen Betrieb aufgenommen.¹⁰ Belehrung und Unterhaltung war das Motto, unter das die Verantwortlichen den Sendebetrieb stellten. Nicht nur Bertolt Brecht kritisierte die konservative Ausrichtung der Programme. Viele äußerten damals Bedenken, dass das Radio lediglich Zerstreuung für die Masse biete. Als Medium schien der Rundfunk vor allem an Kleinbürger und Hinterwäldler adressiert, die vom pulsierenden Leben abgeschnitten waren und in ihrem kümmerlichen Heim Kursprogramme über sparsame Haushaltsführung hörten oder dem Klang von Wiener Walzern lauschten. Tatsächlich gibt es gerade aus der Frühzeit eine Reihe von Karikaturen, die sich über den Typus des verdrahteten Detektorhörers lustig machen. Bei Otto Marquardsen (siehe Abb. 6) erscheint das Schwarzhören als Kavaliersdelikt und Eheszene: Während der Gatte verzweifelt nach dem Sender sucht, sieht die Ehefrau mit dem Programmheft ungeduldig dem Sendebeginn entgegen. Friedrich Wobsts Holzschnitt *Radioten* (siehe Abb. 5) legt nahe, es

¹⁰ Aus der weitgefächerten Literatur zur Radio-Geschichte seien hier nur exemplarisch genannt: Hans J. Koch und Hermann Glaser, *Ganz Ohr. Eine Kulturgeschichte des Radios in Deutschland*, Köln 2005; Wolfgang Hagen, *Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA*, München 2005.

bei dem typischen Radiohörer mit einer zurückgebliebenen Spezies zu tun zu haben.

Die Rundfunkgesellschaften trugen ein Übriges zum biedereren Image des Radios bei, indem sie in der Werbung in vielen Fällen auf den Unterhaltungsaspekt abhoben und die Reklame an ein kleinbürgerliches Publikum adressierten, das den vermeintlichen ‚Jedermann‘ repräsentieren sollte. Vor diesem Zeithorizont muss auch Kurt Günthers Gemälde *Der Radionist* von 1927 interpretiert werden (siehe Abb. 7).¹¹ Einerseits vermittelt es ein durchaus realistisches Bild des Radiogebräuchs in den ersten

Sendejahren, als Opernübertragungen zu den typischen Sendehalten gehörten, mit denen man auch bildungsferne Schichten an ‚wahrer‘ Kultur teilhaben lassen wollte. Texthefte im Reclam-Format wurden von den Sendegesellschaften selbst kommerziell im Handel vertrieben. Andererseits ist das Gemälde natürlich eine Bildsatire, deren ätzende Komik darin besteht, dass der „Kleinbürger am Radio“ sich, trotz der lächerlich wirkenden Verdrahtung, für das Opernereignis in Schale geworfen und den besten Tropfen geöffnet hat. Der Münchner Kritiker Franz Roh, der den Begriff der „Neuen Sachlichkeit“ mitprägte, bezeichnete das Bild 1928 sarkastisch als „Junggesellenidyll unserer Epoche“¹² und spielte auf die überwiegend konservative Ausrichtung der Programme an. Auch



Digitale Wiedergabe aus
urheberrechtlichen
Gründen nicht möglich

Abb. 7: Kurt Günther, *Der Radionist* (*Kleinbürger am Radio*), 1927 (Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie)

11 Vgl. „Der Radionist. Mensch und Technik“, in: Udo Kittelmann u. a. (Hg.), *Moderne Zeiten. Die Sammlung der Nationalgalerie*, Ausstellungskatalog, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2014, S. 358–373.

12 Franz Roh, *Der Maler Kurt Günther*, Berlin 1928, S. 14, zitiert nach dem Bildindex der Kunst und Architektur, <https://www.bildindex.de/document/obj02510755>, Abruf am 12.8.2020.

Digitale Wiedergabe aus
urheberrechtlichen
Gründen nicht möglich

wenn das Radio vielen als Zeitgeistmedium galt, das mit Reportage und Hörspiel an den Puls der Zeit heranzuführen konnte, bildete die bildungsbürgerliche Kultur doch noch immer so etwas wie das Rückgrat der Programmgestaltung.

Dass sich das Motiv des Radiohörers bei den Künstlern der Neuen Sachlichkeit einer gewissen Beliebtheit erfreute, nimmt gleichwohl nicht Wunder. Verdeutlichte das Radio doch geradezu prototypisch die Verbindung von Mensch und Maschine, die man in diesen Kreisen damals für ein allgemeines Signum der Epoche hielt.¹³ In diesem Kontext ist auch Kurt Weinholds Gemälde *Mann mit Radio* (*Homo sapiens*) von 1929 zu sehen (siehe Abb. 8). Auch dieses Bild

Abb. 8: Kurt Weinhold, *Mann mit Radio* (*Homo sapiens*), 1929 (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg)

trägt offensichtlich einen satirischen Stempel. Kunsthistorisch wurde es meines Erachtens bislang nicht völlig ausgedeutet. Mag es sich bei dem Dargestellten auch um eine Person aus Weinholds Freundeskreis handeln,¹⁴ so ist das groteske Bild des nackten Radiohörers doch vor allem in zeitbedingten Zusammenhängen zu sehen. Zu den Themen, welche die Weimarer Republik prägten, gehört der grassierende Körper- und Gesundheitskult. Exemplarisch kann hier Wilhelm Pragers Kulturfilm *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT* (1925) aus dem Umkreis der Lebensreformbewegung genannt werden, der Freikörperkultur und Ertüchtigung nach dem Vorbild der griechisch-römischen Antike vorführte. Einige

13 Dazu im größeren Kontext Bernd Stiegler, *Der montierte Mensch. Eine Figur der Moderne*, Paderborn 2016.

14 Ursula Peters, „Kurt Weinhold: ‚Mann mit Radio (Homo sapiens)‘“ [1929], in: *Monats-Anzeiger* (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg) 275 (2004), S. 2–4.

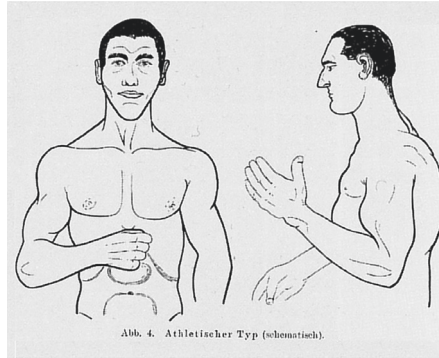


Abb. 4. Athletischer Typ (schematisch).

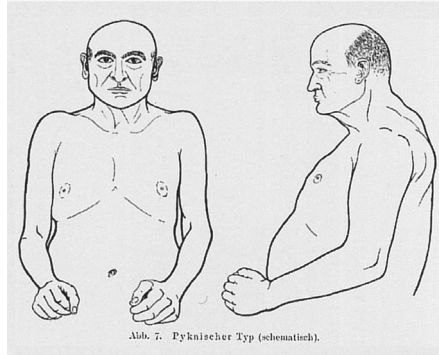


Abb. 7. Pyknischer Typ (schematisch).

Abb. 9: Athletischer und pyknischer Konstitutionstyp, aus: Ernst Kretschmer, *Körperbau und Charakter*, 7. Auflage, 1929

Jahre zuvor war das später mehrfach aufgelegte Buch *Körperbau und Charakter* des Psychiaters und Charakterologen Ernst Kretschmer mit seiner Typologie des menschlichen Körperbaus erschienen (siehe Abb. 9). Der pyknische Konstitutionstypus bestimmte sich laut Kretschmer durch eine untersetzte Figur, Bauchansatz und ein insgesamt schlaffes Erscheinungsbild, das mit einem anspruchslosen, trägen und behäbigen Temperament einherging. Im Gegensatz zum athletischen Typus, dessen gestählte Physis damals zahllose Gesundheitsfibeln als Ideal propagierten, bot der Pykniker das traurige Bild des degenerierten Kulturmenschen. Bezieht



Abb. 10: Kurt Weinhold, *Hans im Glück. Im Zeichen des Gehaltsabbaus der Gipfel des Erreichbaren*, 1929 (Privatbesitz)

man Weinholds Gemälde auf solche Typologien, so kann es als gemalte Satire verstanden werden, die den „Homo Sapiens“, also die vermeintliche Krone der Evolution, als erschlafte Zivilisationstypus vorführte, dessen ridikulöse Erscheinung in sinnfälligem Kontrast zur fortschrittlichen Radiotechnik und zum Ernst ihrer Benutzung steht.

Dass das Bild zweifellos als ätzende Kritik am staatlichen deutschen Rundfunk mit seinem bürgerlich-biederem Gepräge und seinem Glücksversprechen für den ‚kleinen Mann‘ gedacht war, verdeutlicht eine Variante des Motivs als Grafik, die Weinhold ebenfalls 1929 anfertigte (siehe Abb. 10). Der spöttische Titel, *Hans im Glück. Im Zeichen des Gehaltsabbaus der Gipfel des Erreichbaren*, musste im Jahr 1929 natürlich auf die Weltwirtschaftskrise bezogen werden. Der deutsche „Hans“, mit Zigarre, Bierflasche und Lokal-Anzeiger, ist dabei allerdings nicht nur eine Verkörperung des grundnaiven kleinen Mannes, der sich, selbstzufrieden wie er ist, leicht für dumm verkaufen lässt. Es steckt darin zugleich eine raffinierte



Abb. 11: Hans Bredow am Schreibtisch, Aufnahme 1930

Anspielung auf die staatliche Organisation des Rundfunks. Denn ganz sicher – so meine Überzeugung – handelt es sich hier um eine Porträtkarikatur Hans Bredows, dem ‚Vater des Rundfunks‘, der in seiner Funktion als Rundfunkkommissar des Reichspostministers über die Sendeinhalte wachte (siehe Abb. 11). In seiner wohlgenährten Erscheinung und dem von Schmissen gezeichneten Gesicht erinnert Bredow an die Bildsatiren eines George Grosz oder die Romane Heinrich Manns, die sich über solche ‚bourgeoisen‘ Autoritäten lustig machten.

Auffallend ist nicht nur, dass die Bilder aus dem Kontext der Neuen Sachlichkeit ausnahmslos von männlichen Künstlern stammen, sondern auch, dass sie allesamt männliche Akteure zeigen. Eines der schönsten Radio-Gemälde, Max Radlers *Radiohörer* im Münchner Lenbachhaus, macht da keine Ausnahme (siehe Abb. 12, 13 und 14). Anders als im Falle von Weinholds *Homo Sapiens* oder Günthers *Radionist* haben wir es allerdings nicht mit einem passivem Zuhörer, sondern mit einem aktiven Hinhörer zu tun, wie nicht nur der nach innen gerichtete, konzentrierte Blick, sondern auch die aufgeschlagene Programmtafel verdeutlicht. Wie zurecht hervorgehoben worden ist, stellt Radler – darauf verweist vor



Abb. 12: Max Radler, *Der Radiohörer*, 1930 (München, Städtische Galerie im Lenbachhaus)



Abb. 13: Detail aus Abb. 12

allem der Fabrikschlot im Hintergrund – die Figur eines einfachen proletarischen Arbeiters dar.

Im Milieu der Arbeiterschaft war die Radio-Bastelei in den 1920er Jahren weit verbreitet. Die benötigten Bauteile, darunter die im Freien zu verwendende Eindrahtantenne, die im Hintergrund erkennbar ist, waren im Handel zu beziehen. Mit geringen Mitteln konnten auf diese Weise einfache Empfangsgeräte selbst zusammengebaut werden, wie auch Wilhelm Heises nächtliches *Selbstbildnis als Radiobastler* von 1926 illustriert (siehe Abb. 15). Während indessen Heise das „Welt-Medium“ Radio mit dem aus der Romantik geläufigen sehnsuchtsvollen Fensterblick kontrastiert, verschreibt sich Radlers *Radiohörer* ganz der schon erwähnten Verbindung von Mensch und Maschine. Hier geht es nicht um melancholische Weltverlorenheit und akustisches Fernweh, sondern um Information und Vernetzung, die im Sinne der linkspolitisch engagierten Arbeiter-Radio-Bewegung als Mittel zur Emanzipation der Arbeiterklasse verstanden wurden. Radler verdeutlicht das mit einem meines Wissens bisher nicht



Abb. 14: Programm des Versuchssenders Moskau am Donnerstag, 22. Mai 1930

beachteten Detail: Auf der Programmtafel, die der Protagonist vor sich hat, erkennt man nicht nur schemenhaft das Wort „Leningrad“, sondern ganz zuoberst auch die Abkürzung „NKPIt“. Diese bezeichnet das Volkskommissariat für Post und Telegraphenwesen der UdSSR (russ. НКПИТ), die nach der Gründung der Sowjetunion ins Leben gerufenen Post- und Telegraphenabteilung, die seit 1928 die Organisation des staatlichen Rundfunks verantwortete.¹⁵

¹⁵ Siehe den Eintrag „Государственный комитет СССР по телевидению и радиовещанию“ (Staatliches Komitee der UdSSR für Fernsehen und Rundfunk) in der russischen Wikipedia, https://ru.wikipedia.org/wiki/Государственный_комитет_СССР_по_телевидению_и_радиовещанию, Abruf am 12.8.2020. Siehe ebenfalls „Hör-



Abb. 15: Wilhelm Heise, *Verblühender Frühling – Selbstbildnis als Radiobastler*, 1926 (München, Städtische Galerie im Lenbachhaus)

Moskau verfügte damals über mehrere deutschsprachige Stationen, deren Frequenzen und Programme in allen besseren Programmzeitschriften verzeichnet waren. Dazu gehörte etwa der staatliche Auslandsrundfunkdienst Radio Moskau (Московское радио), der im Oktober 1929 auf Sendung ging und zunächst ausschließlich in deutscher Sprache (später auch auf Englisch und Französisch) sendete.¹⁶ Die Programminhalte zeichneten sich durch die Nähe zur Komintern aus, waren also dezidiert politisch. Das freilich betrifft die bei Radler zu entziffernden Sendungstitel – man erkennt die Worte „Schallplatten“ und „Konzert“ – zunächst einmal nicht.

funk und Fernsehen in der Sowjetunion“ in der deutschen Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/H%C3%B6rfunk_und_Fernsehen_in_der_Sowjetunion, Abruf am 12.8.2020. Ferner Suzanne Lommers, *Europe – On Air. Interwar Projects for Radio Broadcasting*, Amsterdam 2012.

16 Klaus-Michael Klingsporn, *Die Einführung des Rundfunks in Deutschland und die Reaktion der organisierten Arbeiterbewegung auf das neue Medium*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Freie Universität Berlin 1988, S. 83. Ferner „Hörfunk und Fernsehen in der Sowjetunion“ (wie Anm. 15).

Was also wird hier gehört? Eine recht mühevollere Recherche offenbart, dass die hier angegebene Frequenz (Kilo-Hertz), Wellenlänge (Meter) und Sendeleistung (Kilowatt) dem Versuchssender Moskau zuzuordnen sind, der im Jahr 1930 über Kurzwelle in deutscher Sprache sendete – allerdings erst seit dem 23. März über die bei Radler verzeichnete Frequenz.¹⁷ Der Sender bot ein Programm aus eher ‚bürgerlicher‘ Kultur und politischen Inhalten für die organisierte Arbeiterschaft. Er stand damit konträr zur Ausrichtung des Weimarer Rundfunks, der sich allen Forderungen der Arbeiterschaft nach Mitgestaltung der Programme bis zum Schluss konsequent verweigerte.

Kunst und Rundfunkpropaganda

„Der Funk ist die Kunst der Einsamen.“¹⁸ Lässt man die zuletzt genannten Beispiele Revue passieren, fällt auf, dass sie alle Bilder der Vereinzelung sind. War das Radio auch weltverbindend, so verharrte doch paradoxerweise jeder Hörer in selbstgewählter Isolation. Die charakteristische „Einsamkeit der Empfangssituation“ war konstitutiv für die neue Soziologie der „verstreuten Masse“,¹⁹ der die Radiokommunikation gehorchte, und die nicht zuletzt ein Reflex der weitgehend bindingslosen Konsumgesellschaft war.

Andere Künstler aus dem Umkreis der Neuen Sachlichkeit widmeten sich eher technischen Aspekten. Vielfach begegnen einem die schon erwähnten Sende- und Funkmasten, die damals – ähnlich wie die heutigen Windkrafträder – das Bild der Landschaft eklatant veränderten (siehe Abb. 16). Seit 1927 hatte die Reichspost die Errichtung von leistungsstarken Großsendern vorangetrieben, die es möglich machten, alle deutschen Sender überregional und europaweit zu empfangen. Theo Cham-

17 Die Frequenz ist seltsamerweise die des Senders Aramvir (RA47) in der Region Krasnodar im südlichen Russland. (Vgl. *Radio Service Bulletin* 24 [1929], S. 21.)

18 Carl Hagemann, „Formen und Grenzen des Hörspiels“, in: *Rufer und Hörer* 1 (1931/32), S. 181–185, hier S. 182.

19 Dominik Schrage, „Anonymus Publikum. Massenkonstruktionen und die Politiken des Radios“, in: Daniel Gethmann und Markus Stauff (Hg.): *Politiken der Medien*, Zürich 2005, S. 173–194, hier S. 180.



Abb. 16: Georg Schrimpf, *Rundfunksender (Fürstenfeldbruck)*, 1933 (Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie)

pion, Gründungsmitglied der progressiven Künstlervereinigung *Das Junge Rheinland*, setzte den Sender Langenberg bei Velbert ins Bild, über den bis heute große Teile des Sendebetriebs des Westdeutschen Rundfunks gesteuert werden. Bei Georg Schrimpf ist es hingegen der Sender Fürstenfeldbruck bei München. Anders als in den konstruktivistischen „Visionen“, erscheint der Funkturm hier nicht in dramatischer Verfremdung, sondern fügt sich zwanglos in ein geradezu idyllisches, wenngleich seltsam unwirkliches Ambiente. Gerade bei Schrimpf zeigt sich ein Bemühen, das versöhnliche Bild einer Kulturlandschaft zu entwerfen, die von den Umbrüchen der Technik zwar tangiert wird, deren Gepräge aber konfliktfrei ist. Bilder wie dieses fügten sich in das positive Image, das die politischen Entscheidungsträger des Rundfunks in der Öffentlichkeit zu vermitteln suchten.

Tatsächlich machten die Reichsrundfunkgesellschaft und das Reichspostministerium damals erhebliche Anstrengungen, um für den Rundfunk zu werben. Wichtigstes Instrument der Öffentlichkeitsarbeit war die Große Deutsche Funkausstellung, die seit 1924 auf dem Berliner

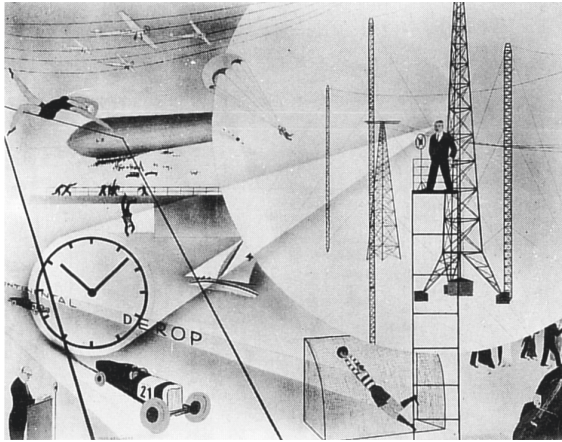


Abb. 17: Oskar Nerlinger, *Der Rundfunkreporter*, um 1930/31 (zerstört)

Messegelände stattfand und als Technik- und Consumer-Messe jährlich hunderttausende Besucher anzog.²⁰ 1932 zeigte die Reichsrundfunkgesellschaft im Rahmen der Funkausstellung erstmals eine Sonderschau zum Thema Kunst und Rundfunk. Im Rechenschaftsbericht des Reichsrundfunkkommissars ist von einer „Arbeitsgemeinschaft“ bildender Künstler die Rede, „die den Rundfunk zum Gegenstand von Gemälden und Plastiken gewählt hat“.²¹ Was es damit auf sich hat, ist nicht mehr zu ermitteln. Einzelheiten lassen sich heute nur noch der Funkpresse entnehmen, die sich überwiegend positiv äußerte.²² Die Ausstellung präsentierte demnach fünfzig Werke in thematischem und stilistischem Durcheinander,

20 Vgl. Eva Susanne Breßler, *Von der Experimentierbühne zum Propagandainstrument. Die Geschichte der Funkausstellung von 1924 bis 1939*, Köln u. a. 2009, S. 63.

21 Bericht des Rundfunk-Kommissars des Reichspostministers über die Vorgänge im Rundfunk während der Monate Juli bis September 1932, S. 3 f., Deutsches Rundfunkarchiv, Frankfurt/Main.

22 Vgl. [P.W.L.:] „Rundfunk um Spiegel der bildenden Kunst“, in: *Funk* 35 (1932), S. 138; Otto Brattskoven, „Kunst und Rundfunk“, in: *Der Deutsche Rundfunk* 34 (1932); [o. V.:] „Bildende Kunst auf der Funk-Ausstellung“, in: *Funkstunde* 33 (1932), S. 782.



Abb. 18: Hans Baluschek, *Radio in der Penne*, um 1930 (Verbleib unbekannt)

von konstruktivistischen und neu-sachlichen Arbeiten über konventionelle Porträts von Erfindern und Rundfunkpionieren bis hin zu sentimentalem Kitsch, dessen Werbecharakter nicht zu übersehen war. Offensichtlich war man bei der Zusammenstellung nicht sonderlich wählerisch.

Von den allermeisten Werken fehlt, soweit ich sehe, jede Spur. Das gilt auch für die beiden aus heutiger Sicht wohl bedeutendsten Exponate der Ausstellung, Oskar Nerlingers Gemälde *Der Rundfunkreporter* und Hans Baluscheks Milieustudie *Radio in der Penne* (siehe Abb. 17 und 18).

Baluschek, damals engagiertes SPD-Mitglied und populärer Schilderer des Arbeitermilieus, zeigt den Gemeinschaftsempfang in einer Obdachlosenunterkunft, wobei weniger ein sozialkritischer, als vielmehr ein genrehafter Zug das Bild bestimmt. Das proletarische Idyll passte zu den gebetsmühlenartig vorgetragenen Beteuerungen der Rundfunkverantwortlichen, wonach der Funk allen Teilen der Bevölkerung zu Gute komme und ihnen nur das Beste bringe. Ganz anders Nerlinger, der – obwohl KPD-Mitglied und Mitglied der revolutionären Künstlergruppe ASSO – eine völlig andere Perspektive einnahm. Das Neuartige des Rundfunks verdichtet sich hier im Dispositiv der Reportage, wobei Nerlinger eine abstrakt-konstruktivistische Bildsprache wählte, bei der Simultaneität, Beschleunigung und Vielgesichtigkeit der ‚neuen Zeit‘ durch schablonenhafte Ineinanderblendung gezeigt werden. Das Gemälde, das offenbar nach 1933 zerstört wurde,²³ zeigt den „rasenden Reporter“ zwischen

23 Angabe nach *Oskar Nerlinger 1893–1969*, Ausstellungskatalog, Reuchlinhaus Pforzheim und Akademie der Künste Berlin, Pforzheim 1993, S. 269.

Zeppelin und Rennwagen, Trapezkünstler und Selbstmörder – mithin am Puls der Zeit. Es spiegelt damit exemplarisch den Modernisierungs- und Professionalisierungsschub, den das Medium um 1930 durchlief. Die Forderung, dass der Rundfunk nicht in Isolation verharren, sondern den Lebensnerv der Zeit einfangen und an die Erscheinungen des großstädtischen Alltags heranführen solle, war zu dieser Zeit weiterhin Konsens. Formate wie Reportage, Interview und Zeitfunkbericht gehörten dank besserer Übertragungstechnik und tragbarer Mikrofone inzwischen zum festen Repertoire. Hatten die Verantwortlichen den bestimmungsgemäßen Auftrag des Radios lange darin gesehen, Volkshochschule und Konzertsaal zu sein, so zeichnete sich nun eine Verschiebung ab, durch die das Radio zum ‚echt modernen‘ Unterhaltungsmedium für den urbanen Mittelstand avancierte.

Ideologische Durchtränkung

Dass es nicht dabei blieb, ist bekannt. Im Jahr der nationalsozialistischen Machtübernahme zeigte die Große Deutsche Funkausstellung noch ein weiteres Mal eine Sonderschau zum Thema Rundfunk und bildende Kunst.²⁴ Noch waren die Motive weitgehend dieselben, so etwa die Funklandschaften aus dem Umkreis der Neuen Sachlichkeit, deren Vertreter sich zum Teil mit den neuen Machthabern zu arrangieren wussten. Verschiebungen fanden eher hinter den Kulissen statt: Zusammengestellt hatte die Kollektion der Berliner Galerist Wilhelm August Luz, der im NS-Staat noch zu einem erfolgreichen Unternehmer aufsteigen sollte und nicht nur zahlreiche Museen, sondern auch ranghohe Funktionäre des NS-Staats mit Kunstwerken belieferte.²⁵ Doch ist das eine andere Geschichte.

24 Vgl. Otto Brattskoven, „Bildende Kunst auf der Funkausstellung“, in: *Der Deutsche Rundfunk* 35 (1933), S. 4.

25 „Hintergrund Provenienzforschung Museum Folkwang“, 2011, https://www.museum-folkwang.de/fileadmin/_BE_Gruppe_Folkwang/Bilder/Malerei__Skulptur__Medienkunst/Hintergrund_Provenienzforschung_Museum_Folkwang_web.pdf, Abruf am 12.8.2020.

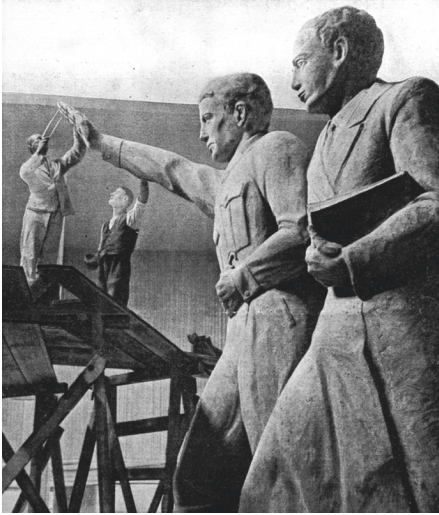


Abb. 19: Hans Schellhorn,
*Der Rundfunk dient der
Volksgemeinschaft*,
Monumentalgruppe für die
Große Deutsche Funk-
ausstellung, Berlin 1933
(Verbleib unbekannt)

Der Ungeist, der inzwischen herrschte, spricht aus einem Bildwerk, das die neuen Machthaber eigens für die Jubiläumsfunkausstellung 1933 in Auftrag gaben: Hans Schellhorns Monumentalgruppe *Der Rundfunk dient der Volksgemeinschaft* (siehe Abb. 19).²⁶

Nicht mehr das Weltumspannende der neuen Technik oder die Zeitgeistigkeit des Radios waren hier das Thema. Vielmehr sollten die sechs Meter großen Riesenfiguren als plakatives Sinnbild von der nunmehr erreichten „Rundfunkeinheit“ künden. Die Monumentalskulptur fand wenig später ihren Weg in den Lichthof des von Hans Poelzig entworfenen Hauses des Rundfunks in Berlin-Charlottenburg,²⁷ wo sie am 29. Oktober 1934, am Tag von Goebbels' Geburtstag, feierlich enthüllt wurde. Sie ersetzte dort Georg Kolbes Plastik *Die Nacht* (siehe Abb. 20), die zur Zeit

26 Der Werktitel weicht in einigen Quellen ab. Den Gesamtentwurf für das Monument, das in der Ehrenhalle der Ausstellung aufgestellt wurde, lieferte Albert Speer.

27 Vgl. [tz:] „Meißel und Schnitzmesser“, in: *Die Sendung* 46 (1933), S. 811 f.; [o.V.:] „Das erste Denkmal des Rundfunks“, in: *Die Werag* 46 (1934), S. 11.



Abb. 20: Georg Kolbe, *Die Nacht*, 1926/31, heutige Aufstellung im Haus des Rundfunks, Berlin-Charlottenburg
Foto: © Andreas Zeising

der Weimarer Republik vom damaligen Kultusminister Adolf Grimme für das Haus des Rundfunks bestellt worden war.²⁸ Kolbes Darstellung eines weiblichen Akts hatte nach Auffassung der Rundfunkfunktionäre das ‚Emporschweben‘ der Radiowellen in poetischer Weise symbolisieren sollen. Andere Künstler, unter ihnen Rudolf Belling von der Berliner Novembergruppe, hatten sich mit avantgardistischen Vorschlägen nicht durchsetzen können.²⁹

28 Vgl. Carolin Jahn, „Haus des Rundfunks“, in: Ursel Berger und Thomas Pavel (Hg.): *Barcelona Pavillon. Mies van der Rohe & Kolbe. Architektur & Plastik*, Ausstellungskatalog, Georg-Kolbe-Museum, Berlin 2006, S. 150–155. Die Symbolisierung des Rundfunks entsprach nicht der Intention Kolbes, der die Plastik schon einige Zeit früher geschaffen hatte. Seit 1965 befindet sich im Haus des Rundfunks ein Nachguss der Kolbe-Plastik. Über den Verbleib von Schellhorns Monumentalgruppe ist nichts in Erfahrung zu bringen.

29 Vgl. Andreas Zeising, *Radiokunstgeschichte. Bildende Kunst und Kunstvermittlung im frühen Rundfunk der 1920er bis 1940er Jahre*, Köln 2018, S. 111.

1933 erschien Kolbes unverbindlicher Lyriismus natürlich nicht mehr hinreichend, die Mission zu symbolisieren, der die neuen Machthaber sich verpflichtet fühlten. Schellhorn formte aus weißem Donaukalkstein die monumentale Figur eines SA-Manns in drängender Vorwärtsbewegung und mit energisch zum „deutschen Gruß“ erhobenen Arm. Ihm zur Seite folgen mit ausdruckslosen Gesichtern die Gestalten eines Industriearbeiters und eines altertümlich wirkenden Gelehrten mit Buch und Gehrock. Die ‚Arbeiter der Faust und der Stirn‘, das sollte das Monument in plakativem Naturalismus verdeutlichen, folgen dem Willen der Partei, die den Weg bahnt „in die schöne neue Zukunft des Dritten Reiches“, wie der neue Intendant der Deutschen Welle, Götz Otto Stoffregen, damals schrieb.³⁰ Am 25. März 1933, wenige Tage nach seinem Amtsantritt als Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, hatte Goebbels die Intendanten der deutschen Sender über die zukünftigen Ziele des Rundfunks ins Bild gesetzt. Radio müsse die Hörer „innerlich so durchtränken, mit den geistigen Inhalten unserer Zeit, daß niemand mehr ausbrechen kann“, hieß es da.³¹ Im selben Jahr führte man den „Volksempfänger VE301“ ein, um die ‚Durchtränkung‘ flächendeckend durchzuführen.

Der „Aufstand der Hörer“,³² den Bertolt Brecht eingefordert hatte, um das autoritäre Programm-Medium in den aktiven „Kommunikationsapparat“ einer Gegenöffentlichkeit umzufunktionieren, war ausgeblieben. Stattdessen war das Radio, so die offizielle Lesart, in seiner Aufgabe aufgegangen, die völkische Einheit herzustellen und sie fortan zu bekräftigen. Plakativ brachte das auch Georg Wienbracks Plastik *Volk ringt sich empor zum Licht* für die Große Deutsche Funkausstellung des Jahres 1934 zum Ausdruck (siehe Abb. 21).³³ Im Freigelände aufgestellt, zeigte sie eine sich heroisch in lichte Höhen herausarbeitende Gruppe nackter Menschen,

30 Goetz O. Stoffregen, „Rundfunk und Hörer“, in: *Die Sendung* 35 (1933), S. 749.

31 Zitiert nach [o. V.:] „Besuch des Herrn Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda Dr. Goebbels im ‚Haus des Rundfunks‘“, in: *Die Sendung* 15 (1933), S. 314.

32 Vgl. Dominik Schrage, *Psychotechnik und Radiophonie. Subjektkonstruktionen in artifiziellen Wirklichkeiten 1918–1932*, München 2001, S. 281–287.

33 Vgl. Breßler, *Von der Experimentierbühne zum Propagandainstrument* (wie Anm. 20), S. 175. Über den Verbleib der Plastik ist nichts bekannt. In der zeitgenössischen Presse wurde sie vielfach mit propagandistischer Absicht abgebildet.



Abb. 21: Georg Wienbrack, *Volk ringt sich empor zum Licht*, Monumentalgruppe für die Große Deutsche Funkausstellung, Berlin 1934 (Verbleib unbekannt)

die in blutsbrüderlicher Verbundenheit die Stimme ihres Führers vernehmen, die – so ist es wohl gemeint – gottgleich aus dem Radio-Äther an ihr Ohr dringt. Der neue Reichssendeleiter Eugen Hadamovsky, ein fanatischer NS-Ideologe, zog damals eine leuchtende Bilanz des Rundfunks im „neuen Staat“.³⁴ Der Text erschien ausgerechnet in der Zeitschrift *Der Deutsche Rundfunk*, jener Programmillustrierten, für die Kurt Weill einst seine berühmten Funkkritiken verfasst hatte. Den Komponisten rechnete man derweil zu den „Ästheten“ der „Systemzeit“, für die im „Dritten Reich“ kein Platz mehr war.

Dem Hitlerregime soll an dieser Stelle nicht das letzte Wort überlassen werden. Richten wir daher den abschließenden Blick auf einen Zeitgenossen Weills, den Berliner Dada-Künstler John Heartfield. Als KPD-

34 Eugen Hadamovsky, „Rechenschaft“, in: *Der Deutsche Rundfunk* 12/34 (1934), S. 2–3.



Abb. 22: *Freedom Calling. The Story of the Secret German Radio*, 1939, mit einer Fotomontage von John Heartfield

Mitglied und notorischer Hitlergegner gehörte Heartfield, ganz ähnlich wie Weill, zu den ersten, die Deutschland nach der ‚Machtergreifung‘ verließen. Heartfield floh in die Tschechoslowakei, seit 1938 lebte er in Großbritannien. Im britischen Exil entstand die Collage *Freedom Calling!*, die als Umschlagmotiv für das gleichnamige Buch über die Geschichte des deutschsprachigen Exilsenders in Großbritannien Verwendung fand (siehe Abb. 22).³⁵ Von England aus betrieb der Sender als Stimme eines freien Deutschland damals Anti-Hitler-Propaganda. Heartfields Fotomontage zeigt den Künstler selbst als „Operator“ am Sendepult, derweil

35 Dazu Jutta Vinzent, *Identity and Image. Refugee Artists from Nazi Germany in Britain (1933–1945)*, Kromsdorf/Weimar 2006, S. 134. Das Buch wurde im Auftrag der Free German League of Culture in Great Britain (FGLC) von dem Wirtschaftswissenschaftler Jürgen Kuczynski verfasst, der selbst im britischen Exil lebte.

die scharfzüngigen Radio-Botschaften wie Blitze in Hitlers Kopf einschlagen, der sich verzweifelt seine Ohren zuhält. Auch das zählt zur Ikonografie des Rundfunks.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 2: Aus: *Der Deutsche Rundfunk*, 1929 ; Abb. 5: Aus: *Die Neue Bücherschau*, Jg. 5, 1927; Abb 6: Aus: *Die Funkstunde*, 1932; Abb. 10: Aus: Hans Günter Golonski: *Kurt Weinhold. Sinnbildschaffende Malerei des 20. Jahrhunderts in Deutschland*. Essen 1985 / © Kurt Weinhold bzw. Rechtsnachfolge des Künstlers; Abb. 12, 13: © Max Radler bzw. Rechtsnachfolge des Künstlers; Abb. 15: © Wilhelm Heise bzw. Rechtsnachfolge des Künstlers; 17: Aus: *Oskar Nerlinger 1893–1969*, Ausst.-Kat. Reuchlinhaus Pforzheim u. Akademie der Künste Berlin, Pforzheim 1993; Abb. 18: Aus: *Die Funkstunde*, 1930; Abb. 19: Aus: *Die Werag*, 1933; Abb. 20: Foto: Verfasser; Abb. 21: Zeitgenössische Bildpostkarte; Abb. 22: © The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Alle weiteren Abbildungen stammen aus den in den Bildunterschriften genannten Publikationen oder aus dem Archiv des Verfassers. In einigen Fällen war es nicht möglich, etwaige Rechteinhaber zu ermitteln.

Alexander Sieler

Gott verpflichtet.

Das Leben der Dichterin Luise Hensel und ihr Einfluss auf Poesie, Musik und Religion

„Müde bin ich, geh’ zu Ruh’, schließe beide Äuglein zu. Vater lass’ die Augen dein über meinem Bette sein“ – beim Bekanntheitsgrad dieses Abendgebets überrascht die Unbekanntheit seiner Autorin: Luise Hensel, als protestantische Pfarrerstochter 1798 im brandenburgischen Linum geboren.

Bereits früh beginnt sie zu dichten: „Alles, was ihr junges Herz bewegte, drängte zum Liede, klingt wider im Liede“¹, schreibt der Biograf Frank Spiecker 1936. In „abenteuerlicher Orthografie kritzelte sie kleine Verse mit einer Stecknadel auf Kürbisse.“² So notiert sie als Achtjährige:

Zwar bin ich noch sehr junk und Wild
Doch lieb’ ich die Natur:
Von ihrem seegen gans erfüllt,
Jeh ich auf grüner Flur.³

Neben den Polaritäten von fröhlicher „Wildheit“ und innerer Ruhe offenbart sich hier eine Facette der Romantik: Durch das Leben auf dem

1 Frank Spiecker, *Luise Hensel als Dichterin. Eine psychologische Studie ihres Werdens auf Grund des handschriftlichen Nachlasses*, Evanston 1936, S. 31.

2 Spiecker, *Luise Hensel* (wie Anm. 1), S. 24.

3 Wolfgang Holtz, „Müde bin ich, geh’ zur Ruh!...“: Vor 200 Jahren wurde die Dichterin Luise Hensel in Linum geboren“, in: *Probleme / Projekte / Prozesse* 3 (1998), S. 36–41, hier S. 37.

Land entwickelt Luise Hensel eine Liebe zur Natur. Dass diese für sie auch ein Ort der Gottesbegegnung⁴ ist, zeigt sich in den naturbildlichen Vokabeln, mit denen sie ihren Glauben ausdrückt.⁵ Zudem ist Luise mit einem glücklichen Temperament gesegnet, „sanguinisch-melancholisch“⁶, wie es Frank Spiecker beschreibt. Unterschiedliche Gefühlslagen machen sie aus: Lebensmut und Frohsinn, aber gelegentlich auch das Gefühl von Schwermut und Einsamkeit. So schreibt ihre Schwester Wilhelmine später: „Wer hätte in Luisen, dem fröhlichen, lebenslustigen Kinde, wohl die ernste Jungfrau geahnt, die nur einem großen Ziele aufstrebend, die Dornen ihres Pfades unbeachtet läßt oder sie mit wehmütiger Freude ans Herz zieht und sich des stechenden Schmerzes noch zu erfreuen vermag.“⁷

Ihre Eltern leben ihr eine tiefe Religiosität vor, die preußisch-protestantisch, moderat pietistisch geprägt ist.⁸ Von ihrem Vater erhält sie bereits in frühen Jahren Religionsunterricht. Einen noch größeren Einfluss hat ihre Mutter, „bei der Religion und Poesie [...] aufs innigste verwoben waren“⁹:

Die Mutter tat in Bildern
Mir, süßer Jesus! dich

-
- 4 „Lobet den Herrn, all ihr Werke des Herrn – Die Lerche hoch in Lüfte / Preist dich mit süßer Stimme Klang, / Das Veilchen lobt mit Düften / Dich still sein ganzes Leben lang. // Das Meer geht hoch in Wogen / Und jauchzt dir sein gewaltig Lied; / Dein siebenfarbner Bogen / Drob friedestrahlend niedersieht. // Es fliegt die kleine Imme / Und sammelt Wachs und süßen Seim, / Und ihrens Summens Stimme / Preist dich, trägt sie die Bürde heim. // Die Sonne sendet Gluten / Und lobet dich in Farbenpracht; / Das Fischlein in den Fluten / Preist schwimmend, schwebend deine Macht. [...]“ Luise Hensel, „Lobet den Herrn, all ihr Werke des Herrn“ [Wiedenbrück 1855], in: *Lieder (Ausgabe von 1879) / Lieder aus dem Nachlaß*, North Charleston 2013, S. 73 f.
- 5 „[...] Daß ich lobsingend dringe / Durch Nacht zum Morgenrot! / Daß ich den Tod bezwinge, / Stark durch dein Lebensbrot. [...]“ Luise Hensel, „Stark in ihm!“ [Berlin 1816], in: dies., *Lieder (wie Anm. 4)*, S. 27 f.
- 6 Spiecker, *Luise Hensel* (wie Anm. 1), S. 11.
- 7 Schwester Wilhelmine an ihren Bruder Wilhelm in 30er Jahren, zit. nach Spiecker, *Luise Hensel* (wie Anm. 1), S. 12 f.
- 8 Vgl. Barbara Stambolis, *Luise Hensel (1798–1876). Frauenleben in historischen Umbruchszeiten*, Köln 1999, S. 11 f.
- 9 Spiecker, *Luise Hensel* (wie Anm. 1), S. 14.

Und deine Liebe schildern
Und lehrte glauben mich.¹⁰

So drückt sich im Werk Hensels eine romantische Universalpoesie aus, bestehend aus Natur, Religion, Wissenschaft und Dichtung.

Nach dem Tod des Vaters übersiedelt die Mutter 1809 mit der zwölfjährigen Luise und den Geschwistern nach Berlin. Luise besucht hier für ein Jahr die Realschule – das höchste Bildungsniveau für Mädchen in der damaligen Zeit. Sie hilft der Mutter mit Näharbeiten zum Unterhalt der Familie, an den Abenden liest sie viel, schreibt Gedichte, interessiert sich für Naturwissenschaften und religiöse Literatur. Mit 14 Jahren schließt sie „heimlich einen Pakt mit Gott“¹¹, in dem sie sich ihm fest verpflichtet, aber auf der Suche nach der Wahrheit die Bindung an eine Kirche oder Konfession zunächst offen hält. Barbara Stambolis nennt Hensel zugespitzt eine „vorbildliche Katholikin mit protestantischen Tugenden“¹². Religion und Glaube bleiben für sie immer ein zentrales Thema. So berichtet Wilhelm Müller später in seinem Tagebuch: „Nie habe ich einen Menschen so klar über die Wahrheiten des Christentums, über den Geist der wahren Kirche sprechen hören als Luise [...]. Gefühl und Verstand, Kritik möchte ich sagen, und doch alles so fromm, so gläubig.“¹³

Hensel schreibt aber auch Lieder über Freundschaft und Familie sowie Kinder- und Wiegenlieder. Doch verarbeitet sie auch persönliche Erlebnisse wie die eigene Erkrankung 1816 oder den Tod ihrer Schwester Karoline, stets gepaart mit tiefem Gottvertrauen. Vor diesem biografischen Hintergrund schreibt sie mit 18 Jahren ihr bekanntestes Lied „Müde bin ich, geh zur Ruh“ – „ein armes Liedchen“, wie sie es selbst nannte, dessen berühmt gewordene vierte Strophe ihre Situation widerspiegelt:

10 Luise Hensel, „Dank“ [Langenberg 1851], in: dies., *Lieder* (wie Anm. 4), S. 178.

11 Zit. nach Hermann-Josef Fohsel, *Berlin, du bunter Stein, du Biest: biografische Erkundungen*, Leipzig 2002, S. 120 f.

12 Stambolis, *Luise Hensel* (wie Anm. 8), S. 9.

13 Wilhelm Müller, Tagebucheintrag vom 15. Dezember 1816, in: ders., *Werke: Tagebücher, Briefe*, hg. von Maria-Verena Leistner, Bd. 5: *Tagebücher, Briefe*, Berlin 1994, S. 69.

Kranken Herzen sende Ruh,
Nasse Augen schlieÙe zu!
LaÙ den Mond am Himmel stehn
Und die stille Welt besehn!¹⁴

In den Dichterkreisen der Berliner Salons

In ihrer Berliner Zeit bewegt sich Hensel im Kreis anderer Dichter, Künstler und Komponisten. Ihr Bruder Wilhelm führt sie in die gesellig-literarischen Berliner Salons ein, etwa in den der Familie Hitzig, zu dem E. T. A. Hoffmann gehört, oder in den der Familie Staegemann, der dem preußischen Königshof nahesteht und Wilhelm Müller, Clemens Brentano und den Komponisten Ludwig Berger zu seinen Gästen zählt, den Lehrer von Felix Mendelssohn Bartholdy. Hensels Bruder Wilhelm ist königlicher Hofmaler und gehört zum Vorstand der Kunstakademie. Er heiratet 1829 Fanny Mendelssohn, die Schwester des Komponisten. Stambolis beschreibt diese durchaus sehr unterschiedlichen Kreise als eine „junge Generation im Aufbruch, in der insbesondere die Frauen an einer Schwelle zum Umbruch standen [...]“¹⁵. Sie können hier gewissermaßen gleichberechtigt auftreten, wenn auch nicht überall emanzipatorisch-revolutionär.¹⁶ Im Gegensatz zu den kritischen, gesellschaftspolitisch geprägten Pariser Salons der Revolutionszeit widmen sich die Salons in Berlin eher privaten und literarischen Themen.¹⁷

Hensel ist jedoch keineswegs unpolitisch. Wie viele andere Literaten wird auch sie durch die Aufbruchsstimmung der Befreiungskriege politisiert. Sie verkörpert diese Nationalromantik durch nationale Rückbesinnung und Nationalstolz, Pflichtbewusstsein und Vaterlandsliebe. Wenn sie schon als Frau nicht in den Krieg ziehen kann, so hegt sie doch den

14 Luise Hensel, „Nachtgebet“ [Berlin 1816], in: dies., *Lieder* (wie Anm. 4), S. 31.

15 Stambolis, *Luise Hensel* (wie Anm. 8), S. 8.

16 Vgl. ebd., S. 21.

17 Vgl. ebd., S. 20.

Wunsch, ihren nationalen Empfindungen literarisch Ausdruck zu verleihen.¹⁸ Auch Hensels Gedichte atmen den Geist des *Volksliedes*:

Ich bin ein deutsches Mädchen!
Es schlägt mein freies, stolzes Herz
Voll heil'ger Glut
Fürs deutsche Vaterland empor.¹⁹

Hensel macht Bekanntschaft mit dem Dichter Clemens Brentano, der erste Katholik, den die Pastorentochter kennenlernt. Er verliebt sich in sie und äußert seine Gefühle ganz zeittypisch in einer „traumhaften Überhöhung von Schönheit und Jungfräulichkeit“²⁰ – jedoch vergeblich. Trotzdem verbindet Hensel und Brentano über zwei Jahre eine enge Freundschaft. Emilie Brentano schreibt später: „Ihre Freundschaft war eine fromme, poetische, die ihn frömmer gemacht und in schweren Stunden gestärkt hat.“²¹ Auch künstlerisch hat sie sich von ihm beeinflussen lassen, schließlich war Brentano mit Achim von Arnim ein Hauptvertreter der Heidelberger Romantik und Co-Herausgeber der später von Gustav Mahler verwendeten Volksliedersammlung *Des Knaben Wunderhorn* (1805–1808).

Auch Wilhelm Müller verkehrte im Salon der Staegemanns und verliebte sich in die junge Dichterin. In einer Art „Spiel mit versteckten Karten“²² spielen seine Gedichte gelegentlich auf seine zärtliche Zuneigung zu ihr an – etwa in Titeln wie *Das seltene Blümchen* oder *Der blaue Mondenschein*, inspiriert durch Luises blaue Augen. So auch *Abendreihn*:

Guten Abend, lieber Mondenschein!
Wie blickst mir so traulich ins Herz herein?
Nun sprich, und laß dich nicht lange fragen,
Du hast mir gewiß einen Gruß zu sagen,
Einen Gruß von meinem Schatz.

18 Vgl. ebd., S. 35.

19 Luise Hensel, „Lied“ [Sommer 1813], in: dies., *Lieder* (wie Anm. 4), S. 184.

20 Stambolis, *Luise Hensel* (wie Anm. 8), S. 18.

21 Zit. nach ebd., S. 18.

22 Ebd. S. 8.

Wie sollt ich bringen den Gruß zu dir?
Du hast ja keinen Schatz bei mir. [...] ²³

Vor allem sein Tagebuch ist in seiner Gesamtheit ein „hohe[s] Lied von [...] Luise Hensel [...]. Ihr Name steht sowohl auf der ersten wie auf der letzten Seite der Aufzeichnungen und ist das Hauptthema aller dazwischenliegenden Zeilen, die einzige Inspiration der Jugendpoesie Müllers.“²⁴ Ein Beispiel:

Du [Luise] bist ja in mir und was ich sage u schreibe, sage u schreibe ich aus dir [...]. Es ist ein seliges Bewußtsein, daß ich so ganz eins mit dir bin, daß deine Liebe mich so durchdrungen hat, daß ich den alten Menschen ausgezogen habe und ein neues inneres Dasein aus deiner Liebe mir entspringt. Was ich Gutes u Schönes getan, gedacht, gefühlt, gesprochen u gedichtet habe, dichtet, sprach, fühlte ich aus dir. Was ich Böses und Häßliches noch an mir habe, sind die Reste einer Zeit der Sinnlichkeit u Freigeisterei [...]. Luise, ich danke dir unaussprechlich viel: meine Seele hast du gerettet [...].²⁵

Luise Hensel ist für ihn die Idealgestalt einer christlich-deutschen Jungfrau, durch die er geheilt und gesöhnt werden kann – eine Überhöhung und Stilisierung der Gefühle in Anlehnung an die zeittypische Verherrlichung der preußischen Königin Luise. Müller versucht, „seine Liebe von allen irdischen Ansprüchen zu befreien und sie zu vergeistigen.“²⁶ Auch seine religiösen Stimmungen entspringen eher den Gefühlen für Hensel. ‚Religiös‘ ist er offensichtlich nur während ihrer Bekanntschaft, Müller ist im Grunde genommen eher eine lockere, lebenslustige Natur, der religiöse Probleme eher fern liegen. In Hensel sieht er eine moralisch-religiöse In-

23 Wilhelm Müller, *Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*, Dessau 1821, S. 81.

24 James Taft Hatfield, „Wilhelm Müllers unveröffentlichtes Tagebuch“, in: *Deutsche Rundschau*, Bd. 110, Januar/Februar/März 1902, S. 362–380, hier S. 370.

25 Wilhelm Müller, Tagebucheintrag vom 8. November 1815, in: ders., *Werke: Tagebücher, Briefe*, Bd. 5 (wie Anm. 13), S. 32.

26 Stambolis, *Luise Hensel* (wie Anm. 8), S. 27.

stanz, von der er sich bei engerem Kontakt zum Guten beeinflussen lässt. Er schreibt: „Fern von Luise bin ich immer schlechter.“²⁷ Seine Tagebucheinträge zeugen von einer regelrecht pubertären Liebesverrücktheit, die sich mitunter in romantische Einbildungen steigert. Am 7. November 1815 schreibt er:

Als sie mich hinausführte, stand der Orion vor uns. Das ist nun der Stern meiner Liebe, ja recht eigentlich so zu nennen, denn heute ist ja der Tag meiner Liebe, der erste Tag, wo ich es recht klar u sicher in mir fühle, daß sie mich liebt. Gute Nacht, Luise!²⁸

Doch nichts davon entspricht der Wahrheit. Müller macht auf Hensel wohl kaum Eindruck. In ihrem Nachlass findet man nur minimale Spuren Müllers. Heinrich Lohre hält fest: Müller ist für Hensel nicht mehr als „ein vertrauenswürdiger, harmlos lieber Gesellschafter, mit dem sie über die kleinen und freundlichen Dinge des Lebens sorglos plaudern kann; der eingeht auf ihre Spiele mit den Kindern ihrer Schwester, der ihre Gedichte verständnisvoll liest und mit eignen Gaben erwidert.“²⁹

Das wohl einzige Lied Hensels mit Anspielung auf Müller ist „Die Siebzehnjährige auf dem Balle“:

O, armer Jüngling! wisse, bald
Ist all das hin, was du geliebt,
Geknickt die blühende Gestalt,
Die jetzt den Zauber auf dich übt.

Denn eine Blume bin ich nur,
Und kurz ist alles Erdenblühn;
Drum suche ew'ger Schöne Spur,
Ihr weihe deines Herzens Glühn.³⁰

27 Wilhelm Müller, Tagebucheintrag vom 10. November 1816, in: ders., *Werke: Tagebücher, Briefe*, Bd. 5 (wie Anm. 13), S. 67.

28 Wilhelm Müller, Tagebucheintrag vom 7. November 1815, in: ebd., S. 31.

29 Heinrich Lohre, *Wilhelm Müller als Kritiker und Erzähler*, Leipzig 1927, S. 15.

30 Luise Hensel, „Die Siebzehnjährige auf dem Balle“ [Berlin 1816], in: dies., *Lieder* (wie Anm. 4), S. 18.

Die schöne Müllerin – vom Liederspiel zum Liederzyklus

In den literarisch ausgerichteten Salons werden gesellige Liederspiele beliebt. Folgenreich ist eines im Hause Staegemann, an dem sich die Anwesenden engagiert beteiligen. Vor allem Wilhelm Müller, aber auch Hensel steuern Gedichte bei. In Anlehnung an die italienische Oper *La bella Molinara* von Giovanni Paisiello geht es um die Figur der schönen Müllerin Rose, die von vielen Seiten umworben wird: vom Gärtner, Müller, Jäger und Junker. Die Müllerin wählt schließlich den Jäger, worauf sich der verstoßene Müller im Mühlbach ertränkt. Die Analogie des Liederspiels zur realen Situation Wilhelm Müllers liegt auf der Hand: „Abgesehen von zeittypischen Einflüssen, die Motivik und Gestaltung betreffen, entstand es aus persönlichen Konstellationen, Neigungen und Begabungen der Teilnehmer, und es gewann dadurch Facetten, die die später gedruckten und von Schubert vertonten Lieder nicht mehr erkennen lassen.“³¹

Bei der Aufführung im Salon spielt Wilhelm Müller aufgrund seines Namens den Müllersburschen, Clemens Brentano den Jäger. In der Literatur unterschiedlich bewertet wird jedoch die Frage, welche Rolle Hensel spielt. Auf der Hand läge die Position einiger Autoren – beispielsweise Peter Gülke –, die davon ausgehen, dass Hensel die Rolle von Rose, der Müllerin, übernimmt.³² In der Tat finden sich in Hensels Nachlass einige Müllerin-Lieder.³³ Andere Autoren – so beispielsweise Stambolis – sehen hingegen Hedwig Staegemann als Müllerin und Hensel in der Rolle des Gärtners,³⁴ was die große Anzahl von Gärtnerliedern in ihrem Nachlass aus dieser Zeit erklären würde und zu ihrer Naturliebe passt:

31 Stambolis, *Luise Hensel* (wie Anm. 8), S. 26.

32 Vgl. Peter Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Regensburg 1991, S. 217.

33 Vgl. Stambolis, *Luise Hensel* (wie Anm. 8), S. 28.

34 Stambolis beschreibt mit Bezug auf Max Friedländer die Rollenverteilung des Liederspiels folgendermaßen: „Hedwig [Staegemann] übernahm die Rolle der Müllerin, Wilhelm Müller die des Müllers, Wilhelm Hensel die des Jägers, Luise die eines Gärtnerknaben, Ludwig Berger hatte die musikalische ‚Leitung‘ und Wilhelm Müller die dichterische ‚Regie.“ (Stambolis, *Luise Hensel* (wie Anm. 8), S. 25; vgl. ebd., S. 8).

Hast du die schönste Rose gesehn
Dort drüben bei der Linden?
Du kannst durch alle Wälder spähn,
Wirst keine schön're finden.³⁵

Auch der Komponist Ludwig Berger, der ebenfalls zu den Verehrern Hensels zählt, wohnt diesem Spiel eines Abends bei. Er lässt sich begeistern und entschließt sich, einige Gedichte zu vertonen. Dazu bittet er Müller später, die beim Liederspiel entstandenen Ideen und Ansätze zu einem kohärenten Ganzen zusammenzufügen. Dieser redigiert, fügt ein und lässt in die Rolle der Müllerin seine Schwärmerei für Hensel einfließen – unbeschadet der Frage, welche Rolle sie nun tatsächlich innehatte. So erklärt sich, dass Müller die Rolle des Müllergesellen als Protagonisten stark in den Vordergrund stellt und die Redeanteile anderer Akteure auf ein Minimum begrenzt.³⁶ Die Konstellation mit Clemens Brentano als Gegenspieler mag vielleicht erklären, weshalb Müller als redender „Dichter“ seinem Helden – also sich selbst – ein sarkastisches „Gehabt euch wohl und amüsiert euch viel“ auf den Weg gibt. Ebenfalls mag es erklären, weshalb er *Des Baches Wiegenlied* als „Wasserorgelschall“ verhöhnt und den Bach – in dem er Clemens Brentano sieht – als fiktiven Charakter abwertet:³⁷

Nur *eine* präsentieren recht und echt,
Das ist ein junger blonder Müllersknecht.
Denn, ob der Bach zuletzt ein Wort auch spricht,
So wird ein Bach deshalb Person noch nicht. [...] ³⁸

Wilhelm Müllers *Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten* (1821), in die er die Liederspiele einfließen lässt, stoßen auf das Interesse von Franz Schubert. Ob beide

35 Luise Hensel, „Gärtner an Waldvögelein“ [Entstehungsjahr unbekannt], in: dies., *Lieder* (wie Anm. 4), S. 194 („Gärtnerlieder“ siehe ebd. 192–205).

36 Vgl. Gernot Gruber, *Schubert. Schubert? Leben und Musik*, Kassel u. a. 2010, S. 248.

37 Gülke, *Franz Schubert* (wie Anm. 32), S. 216 f.

38 Müller, *Sieben und siebenzig Gedichte* (wie Anm. 23), S. 4.

sich persönlich kennenlernen, ist unklar, aber nicht unwahrscheinlich.³⁹ Schubert komponiert auf der Textgrundlage Müllers seine beiden großen romantischen Liederzyklen, die allerdings zunächst offenbar „kein Aufsehen“⁴⁰ erzeugen. Während die *Winterreise* keine zentralen Handlungslinien aufweist, bieten beim Zyklus *Die schöne Müllerin* – so der Schubert-Biograf Gülke – sowohl der oben beschriebene Handlungshintergrund als auch Müllers „Tendenz, Gedichte zyklisch zu bündeln und ihrer Aufeinanderfolge [...] eine Geschichte zu supponieren“⁴¹ Schubert bereits einen kontinuierlichen und stringenten Handlungsstrang. Für Gernot Gruber entzieht sich der zyklische Gesamtzusammenhang jeder Eindeutigkeit, er beschreibt diesen aus dem „Verhältnis von äußerer Handlung und psychischem Zustand“ heraus: „Dennoch wäre die Konstellation zu sehr vereinfacht, sähe man im Liederspiel nur einen Vorwand für eine innere Handlung, die sich im melancholischen Gefühlshaushalt Müllers abspielt. Denn die innere Haltung reagiert auf das äußere Geschehen und Nicht-Geschehen.“⁴²

Mit der schwindenden Liebe zu Hensel reduzieren sich auch die entsprechenden Tagebucheinträge Müllers. Wochen werden übersprungen, schließlich taucht die letzte, eher trockene Notiz an Weihnachten 1816 auf: „Luise, Minna, Wilhelm, Brentano u ich waren zusammen. Brentano las etwas vor. Es war in meiner Stube.“⁴³ Luise Hensel wird dann nicht mehr

39 In der Forschung ist umstritten, ob sich Franz Schubert und Wilhelm Müller persönlich getroffen haben. Während Barbara Stambolis mit Bezug auf Peter Härtling („Sie ziehen aneinander vorbei, berühren sich nicht, und gehören unversehens zusammen.“) davon ausgeht, Wilhelm Müller und Franz Schubert hätten sich „nicht persönlich kennengelernt“ (Stambolis, *Luise Hensel* (wie Anm. 8), S. 29), verweist der Schubert-Biograf Gernot Gruber auf Rita Steblin, die von einem durch Franz von Schlechta vermitteltes Treffen von Müller und Schubert im Jahr 1817 in Wien ausgeht (Rita Steblin, „Wilhelm Müllers Aufenthalt in Wien 1817. Eine Verbindung zu Schubert durch Schlechta“, in: *Vom Pasqualatithaus* 4, Wien 1994, 19–26, zit. nach Gruber, *Schubert* (wie Anm. 36), S. 8).

40 Elmar Budde, „Die schöne Müllerin“, S. 89, zit. nach Stambolis, *Luise Hensel* (wie Anm. 8), S. 29.

41 Gülke, *Franz Schubert* (wie Anm. 32), S. 216 f.

42 Gruber, *Schubert* (wie Anm. 36), S. 248 f.

43 Wilhelm Müller, Tagebucheintrag vom dritten Weihnachtsfeiertag 1816, in: ders., *Werke: Tagebücher, Briefe*, Bd. 5 (wie Anm. 13), S. 69.

erwähnt und scheint in Müllers Biografie keine Rolle mehr zu spielen.

In Bezug auf die dichterische Beeinflussung Hensels durch ihre Bekanntschaften mit Brentano und Müller ist eine von Frank Spiecker im Jahr 1936 formulierte Passage ein Beispiel für das durch die Jahrzehnte hinweg kolportierte Bild der Dichterin: „Beide Dichter trugen sie auf ihren Schwingen ins Märchenreich der Romantik, auf welchem Fluge sie selbst flügge geworden. Als Dichter haben beide Romantiker auf Luise ganz unverkennbar eingewirkt [...]“. ⁴⁴ Doch diese Einflüsse sind wechselseitiger Art. Stambolis wendet sich gerade auch in Bezug auf Hensel gegen dieses „gängige Bild klischeehaft festgelegter Autorinnen des 19. Jahrhunderts und ihrer Werke.“ ⁴⁵ In religiösen Fragen beispielsweise ist es etwa gerade Hensel, die Brentano und Müller in ihrem christlichen Glauben, in ihrer Weltanschauung und so auch in ihrer Dichtung beeinflusst und stärkt. ⁴⁶

Irdische oder himmlische Liebe?

Dass Brentanos und Müllers Avancen scheitern, liegt nicht zuletzt daran, dass Hensel ihrer Religiosität den Vorrang gibt. Noch im Dezember 1815 gesteht sie: „Sie habe noch nie geliebt, ob sie gleich es oft geglaubt habe“ ⁴⁷. Diese Lücke in Hensels Erfahrungswelt sollte bald geschlossen werden: Ludwig von Gerlach, ein Jurist, preußischer Offizier und neupietistisch geprägter Protestant, tritt im Staegemann'schen Kreis in ihr Leben. Es beginnen ein tiefer innerer Kampf und tränenreiche Nächte. Es ist ein religiöser Moment, ein Entscheiden zwischen irdischer und himmlischer Liebe. Auch in dieser Phase drückt sie ihr Innerstes durch ein Lied aus. Darin findet sie ihren ganz eigenen Ton: einfach, innig, schlicht.

Und weiter ging ich immer
Und suchte reines Licht

⁴⁴ Spiecker, *Luise Hensel* (wie Anm. 1), S. 66.

⁴⁵ Stambolis, *Luise Hensel* (wie Anm. 8), S. 7.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 8.

⁴⁷ Wilhelm Müller, Tagebucheintrag vom 28. Dezember 1815, in: ders., *Werke: Tagebücher, Briefe*, Bd. 5 (wie Anm. 13), S. 55.

Und folgte falschem Schimmer
Und sah die Sonne nicht.⁴⁸

Die doppelte Problemstellung: Hensel sieht sich gezwungen zwischen Gerlach und Gott, zwischen Protestantismus und Katholizismus zu entscheiden. Denn innerlich steht sie zu dieser Zeit schon fast auf katholischem Boden, fühlt sich dessen Jungfräulichkeitsideal verpflichtet, studiert die Bibel und den katholischen Katechismus. Sie fühlt sich Gott näher als irgendeinem Menschen, obgleich sie in einigen Momenten auch Glaubenszweifel hegt. Es bleibt die Suche nach der tiefen Wahrheit. Schließlich fällt sie die Entscheidung, die evangelische Kirche zu verlassen. In ihr Tagebuch schreibt sie 1818: „Ich kann nicht länger in der Wüste bleiben [...] ich suche das Vaterhaus, den Schoß der Mutter wieder [...] – ich gehe in die katholische Kirche über.“ Sie nimmt im Tagebuch geistig Abschied von Ludwig von Gerlach: „Ich hab dich sehr lieb, aber Gott lieber [...]“.⁴⁹ Nach den Revolutionen des späten 18. Jahrhunderts erleiden beide großen Kirchen große Einbrüche, die protestantische mehr als die katholische. Letztere zeigt sich im 19. Jahrhundert von offizieller Seite stark antimodernistisch und reaktionär, sie lehnt die in der Französischen Revolution errungenen und auf Vernunft fußenden Freiheitsrechte aufgrund der erfahrenen Kirchenfeindschaft pauschal ab – ein noch unreifes Ringen mit der Moderne. Doch die hohe Moralität des Katholizismus, die Gefühlsbetontheit seiner Gottesdienste sowie die Verbindlichkeit der katholischen Glaubenspraxis im Vergleich zum nüchternen, liberalen und individuellen Berliner Protestantismus entsprechen offensichtlich eher dem Anspruch der jungen, emotionalen und nach religiösem Halt suchenden Hensel.⁵⁰ Am 7. Dezember 1818 legt sie, 20-jährig, das katholische Glaubensbekenntnis in die Hände des Probstes Johannes Ambrosius Taube von St. Hedwig in Berlin ab. Den Übertritt zur katholischen Kirche hält sie zunächst geheim, um ihre Familie und die katholische Gemeinde in Ber-

48 Luise Hensel, „Pilgerlauf“ [März 1832], in: dies., *Lieder* (wie Anm. 4), S. 68.

49 Ferdinand Bartscher, *Der innere Lebensgang der Dichterin Luise Hensel nach den Original-Aufzeichnungen in ihren Tagebüchern*, Paderborn 1882, S. 54 und 62.

50 Vgl. Stambolis, *Luise Hensel* (wie Anm. 8), S. 44.

lin nicht in Schwierigkeiten zu bringen. Nach einem halben Jahr verlässt sie Berlin und zieht in den katholischen Teil Westfalens. Zeitlebens wird sie sich mit dem Katholizismus spirituell, praktisch und kirchenpolitisch auseinandersetzen.⁵¹

Spätere Jahre in Westfalen

Eingespannt durch ihre Arbeit als Erzieherin und Gesellschafterin auf westfälischen Adelshöfen findet sie nun kaum noch Zeit für schriftstellerische Arbeit: „Will man ernstlich arbeiten, so muß man in seinen vier Pfählen sitzen.“⁵² Etwa die Hälfte ihrer Lieder fällt auf die wenigen Jahre in Berlin, die andere Hälfte auf die lange Zeit danach. Seitdem dichtet sie fast ausschließlich mit religiöser Motivik:

O, suche nicht der Erde Glück,
nicht ihrer Güter Tand!
Nur aufwärts wende deinen Blick
Zum sel'gen Heimathland.⁵³

Melancholisch, ja unglücklich lebt sie die folgenden Jahre fort. Merkmale dieser Weltmüdigkeit, des Schmerzes und der Todessehnsucht werden von nun an typisch für ihre Lieder, aber zeugen auch von der Hoffnung auf ein höheres Ziel. Entsprechend formuliert Spiecker: „Stets hat ein religiöser Friede ihr trauriges Erdendasein verklärt.“⁵⁴

51 Die nachhaltige Auseinandersetzung mit dem Katholizismus und seinen Facetten wird besonders in den Briefen Luise Hensels an Christoph Bernhard Schlüter deutlich. Dazu mehr bei Rüdiger Krüger, „Zur Situation der katholischen Kirche im preußischen Wiedenbrück im Spiegel des Lebens der Luise Hensel (1798–1876) und ihrer Briefe an Christoph Bernhard Schlüter“, in: Johannes Meier (Hg.), *Der Kreis Wiedenbrück in seinen ersten Jahrzehnten. Strukturen und Personen* (= Veröffentlichungen aus dem Kreisarchiv Gütersloh 15), Bielefeld 2018, S. 119–163.

52 Christoph Bernhard Schlüter, *Briefe der Dichterin Luise Hensel*, Paderborn 1878, S. 130.

53 Luise Hensel, „Einer Kleinmüthigen“ [Berlin 1833], in: dies., *Lieder* (wie Anm. 4), S. 70.

54 Spiecker, *Luise Hensel* (wie Anm. 1), S. 103.

Bald ist sie finanziell unabhängig. Als Erzieherin und Gesellschafterin in Westfalen wie im Rheinland kommt sie in Kontakt mit führenden Personen des Katholizismus. In Düsseldorf hat sie Kontakt mit dem Jesuitenpater Heinrich Wüsten, bei dem sie schließlich auf ewig jungfräuliche Keuschheit gelobt. Auch der Wunsch eines Klosterlebens sollte sie zeitlebens verfolgen, dazu kommt es jedoch nie. Stets bleibt sie gefordert: Sie übernimmt die Verantwortung für ihren verwaisten Neffen Rudolf und vermittelt ihn an eine Knabenschule im westfälischen Wiedenbrück, baut mit zwei Freundinnen ein katholisches Bürgerhospital in Koblenz auf und nimmt schließlich in Aachen eine Stelle als Lehrerin an der höheren katholischen Mädchenschule St. Leonhard an. Dort beeindruckt sie durch ihre tiefe Religiosität und durch ihr ausgeprägtes sozial-karitatives Engagement, womit sie – nach dem Historiker Erwin Gatz – der „später so ausgedehnte[n] Caritasarbeit“ „entscheidende Impulse“ gibt.⁵⁵ Viele ihrer Schülerinnen treten in einen Orden ein, drei von ihnen gründen sogar eigene karitative Orden, die bis heute weltweit existieren.⁵⁶ Hensel geht schließlich für drei Jahre zurück nach Berlin, um ihre kranke Mutter zu pflegen. Nachdem sie viele Jahre reisefreudig unterwegs ist, tritt sie für acht Jahre erneut eine Stelle an, als Erzieherin in Köln. Danach wird ihr Leben ruhiger, sie geht zurück nach Wiedenbrück, ist genügsam: „Ich habe die Kirche gegenüber, kann viel allein sein und billig leben. Das ist viel und ich bin des Wechsels so müde.“⁵⁷ Am 18. Dezember 1876 stirbt Luise Hensel im Alter von 78 Jahren in Paderborn bei ihrer Schülerin und Freundin Pauline von Mallinckrodt. Passend dazu zieren ihren Grabstein Zeilen aus ihrem von Eigenzitäten durchdrungenen Lied „Pilgerlauf“, das ihre Grundstimmung am Lebensende widerspiegelt:

55 Erwin Gatz, *Kirche und Krankenpflege im 19. Jahrhundert. Katholische Bewegung und karitativer Aufbruch in den preußischen Provinzen Rheinland und Westfalen*, München u. a. 1971, S. 362.

56 Hierbei handelt es sich um Franziska Schervier (Aachen), Clara Fey (Aachen) und Pauline von Mallinckrodt (Paderborn).

57 Luise Hensel, „Brief an Apollonia Diepenbrock“ [1853], in: Gisbert Strottdrees, *Es gab nicht nur die Droste. Sechzig Lebensbilder westfälischer Frauen*, Münster 1997, S. 59 f.

„Müde bin ich geh' zu Ruh'!
Sang ich in der Jugend Tagen.
„Schließe beide Augen zu!
Wird nun bald der Tod mir sagen.
Herr, mein Gott! Das walte du!⁵⁸

58 Luise Hensel, „Pilgerlauf“ [März 1832], in: dies., *Lieder* (wie Anm. 4), S. 144.

ANHANG

**Dokumentation der Veranstaltungsreihe
ENTDECKUNGEN**

Entdeckungen I

„Freiräume(n) – Kurt Weill in Dessau und Berlin“

29.–30. Oktober 2010, Saal der Musikschule, Dessau-Roßlau

29. Oktober 2010

15.00 Uhr *Eröffnungsvortrag*

„Freiräume(n) – Kurt Weill in Dessau und Berlin“, Matthias Henke

16.00 Uhr *Podium*

„Ausgrabungen, Freilegungen, Entdeckungen – Zur Archäologie der 1920er Jahre“, Moderation: Nils Grosch

19.00 Uhr *Konzert*:

Werke von Weill, Hindemith, Krenek, Poulenc und Strawinsky, Trio Idamante



30. Oktober 2010

10.00 Uhr *Vortrag*

„Kurt Weill und das kommerzielle Musiktheater 1928–1933“, Nils Grosch

11.00 Uhr *Vortrag*

„Formalisierung des Protestes – Kurt Weill und das Bühnengeschehen in den 1920er Jahren“, Kai-Uwe Hemken

14.30 Uhr *Vortrag*

„JeKi seine Oper – Kurt Weills ‚Der Jasager‘ und die Reform-Pädagogik“, Heinz Geuen

15.30 Uhr *Vortrag*

„Merz, Dada und Radiokunst oder Wie Mackie zu seinem Messer kam“, Thomas Hensel

16:30 Uhr *Podium des wissenschaftlichen Nachwuchses*:

„Wat ist dat für 'ne Stadt denn? – kulturelle Spielräume im Berlin der 1920er Jahre“, Moderation: Heinz Geuen

Vortrag „Das Opernhaus in Berlin Charlottenburg“, Sara Beimdieke

Vortrag „Erziehung zur Menschlichkeit durch Musik: Leo Kestenberg und die Schulmusikerziehung in der Weimarer Republik“, Sabine Roterberg

Vortrag „Herwarth Walden und der Gesamtkomplex Sturm“, Eva Citzler

Entdeckungen II

„Metropolis Berlin:

Die ‚schöne neue Welt‘ der Medien“

3.–4. Dezember 2010, Palais Dietrich, Dessau-Roßlau

3. Dezember 2010

15.00 Uhr *Eröffnungsvortrag*

„Kurt Weill als Medienpionier der 1920er Jahre. Mit historischen Tondokumenten“, Jürgen Schebera

16.00 Uhr *Podium*

„Die 1920er Jahre – Der mediale Turn“,

Moderation: Michael Kaufmann

19.00 Uhr *Konzert I:*

Werke von Weill, Milhaud, Enescu u. a., Trio Cézanne

4. Dezember 2010

10.00 Uhr *Vortrag*

„Die Zustände um uns herum in Frische konservieren. Der ‚Querschnitt‘ – eine Kulturzeitschrift der Zwanziger Jahre 1928–1933“, Andreas Zeising

11.00 Uhr *Vortrag*

„Musiker als Medien: Kurt Weill und seine (frühen) Interpreten“, Antony Beaumont

14.30 Uhr *Vortrag*

„Die Rundfunkberichte Herrmann Scherchens“, Matthias Sträßner

15.30 Uhr *Vortrag*

„Visuelle Musik oder musikalische Vision? Die Farbenlichtspiele von Ludwig Hirschfeld-Mack“, Peter Stasny

16.30 Uhr *Podium des wissenschaftlichen Nachwuchses*

„Wat ist dat für ne Stadt denn?“ – kulturelle Spielräume im Berlin der 1920er Jahre“

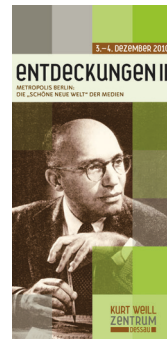
Vortrag „Prostitution in Texten der Weimarer Republik“, Marisa Ritter

Vortrag „Da steckt Musik drin! – Der Querschnitt 4/1930“, Daniel Posdziech

Vortrag „Das billige Bild. Hochkunst als Massenware“, Tobias Bender

20.00 Uhr *Konzert II:*

Trio „out of frame“



Entdeckungen III

„Die 1920er:

Urbane Labyrinth oder Im Dickicht der Städte“

28.–29. Januar 2011, Vertretung des Landes Sachsen-Anhalt beim Bund, Berlin

28. Januar 2011

15.00 Uhr *Eröffnungsvortrag*

„Funken funken Gedanken zerreißen kleinliche Schranken...“. Kurt Weill und der Rundfunk“, Andreas Eichhorn

16.00 Uhr *Podium* „Zur Archäologie der 1920er Jahre – Facetten ihrer Mentalitätsgeschichte“, Moderation: Frank Kämpfer

19.00 Uhr *Konzert I*: Alexej Gerassimez (Schlaginstrumente)

29. Januar 2011

10.00 Uhr *Vortrag* „Die Dessauer Moderne. Zur Einheit von Kunst, Technik und Politik“, Walter Scheiffele

11.00 Uhr *Vortrag* „Ernst Bloch, Kurt Weill und das Bauhaus“, Francesca Vidal

14.30 Uhr *Vortrag* „Ein urbanes Labyrinth: Das Berlin der 1920er Jahre“, Frank Eckardt

15.30 Uhr *Vortrag* „Ritzplatten und tolle Tuben – das Bauhaus und seine Musik“, Matthias Henke

16.30 Uhr *Podium des wissenschaftlichen Nachwuchts*: „Sinfonie der Großstadt“, Moderation: Frank Kämpfer

Vortrag „Fremdes Dickicht, vertraute Stadt: Musiker im Pariser Exil“, Anna Langenbruch

Vortrag „Sachliche und Expressionistische Formgebung – Tanz und Design in der Weimarer Republik“, Frank Werner

Vortrag „Das Labyrinth lichten: Leitbilder der Berliner Stadtplanung 1920 und 2020“, René Seyfarth

Vortrag „Selbstreflexive Momente in Walter Ruttmanns ‚Berlin. Die Sinfonie der Großstadt‘“, Sebastian Dahmen

19.00 Uhr *Konzert II*: sonic.art



Entdeckungen IV

„Exil: Ausgegrenzt!“

28.–29. Oktober 2011, Kurt Weill Zentrum / Haus Feininger, Dessau-Roßlau

28. Oktober 2011

14.30 Uhr *Eröffnungsvortrag*

„1930: Das Bauhaus in Paris“, Werner Möller

16.00 Uhr *Podium junger Wissenschaftler*

„Drei Arten, das Exil zu beschreiben“

Moderation: Andreas Zeising

Vortrag „Ernst Josef Aufricht und die Pariser Inszenierung der Dreigroschenoper“, Sara Beimdieke

Vortrag „Paris ist eine magische Stadt“ – Joseph Kosma im Exil“, Anne Fritzen

Vortrag „Exil als Anlass künstlerischer Arbeit – Marcel Duchamps Boîte-en-valise als Reaktion auf Exil und Zerstreuung“, Anne Röhl

19.00 Uhr *Konzert:*

Werke von Jacques Ibert, Jean Françaix, Francis Poulenc u. a., PentAnemos Bläserquintett

29. Oktober 2011

10.30 Uhr *Vortrag*

„Der Rundfunk ist nicht dazu da, geistige Experimente auszuführen“ – Kunstgeschichte im Radio zwischen Reform und Diktatur 1932–34“, Andreas Zeising

11.30 Uhr *Vortrag*

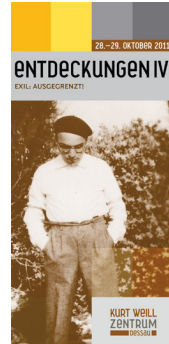
„Yvette Guilbert, die unglaubliche Geschichte der ‚Madame Peachum‘“, Matthias Henke

15.00 Uhr *Vortrag*

„Exilstation Paris Dans les rues / Le grand jeu / Nieuwe gronden: Drei Filmarbeiten des Komponisten Hanns Eisler im Jahr 1933“, Jürgen Schebera

16.30 Uhr *Podium*

„Das bittere Brot der Fremde“, Moderation: Matthias Henke



Entdeckungen V

„Exil: Außer sich!“

2.–3. Dezember 2011, Kurt Weill Zentrum / Haus Feininger, Dessau-Roßlau

2. Dezember 2011

14.30 Uhr *Eröffnungsvortrag*

„Wir sind aufgebrochen vor vier Wochen – das Ballett ‚Die sieben Todsünden‘, Weills erstes Exilwerk“, Joachim Lucchesi

16.00 Uhr *Podium junger Wissenschaftler*

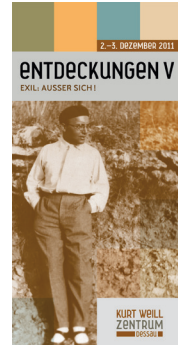
„Die verlorene Bibliothek“, Moderation: Matthias Henke

Vortrag „Keine Heldengeschichte: Wilhelm Speyer im Exil“, Sophia Ebert

Vortrag „Walter Mehring: ‚Autobiographie einer Kultur‘“, Marisa Ritter

19.00 Uhr *Konzert I:*

Werke von Johann Sebastian Bach, Felix Mendelssohn Bartholdy, Paul Hindemith und Naji Hakim, Anna-Victoria Baltrusch



3. Dezember 2011

10.30 Uhr *Vortrag*

„Paris ist die Heimat des Fremden. Schauplätze des Exils in der französischen Hauptstadt“, Magali Laure Nieradka

11.30 Uhr *Vortrag*

„Verteidigung der Kultur – Klaus Mann und der erste Internationale Schriftstellerkongress in Paris 1935“, Uwe Naumann

15.00 Uhr *Vortrag*

„Aufforderung zur exakten Phantasie. Der Beitrag Ernst Blochs zum Schriftstellerkongress 1935“, Francesca Vidal

16.30 Uhr *Podium*

„Schlage keinen Nagel in die Wand – Über die Dauer des Exils“, Moderation: Matthias Henke

19.00 Uhr *Konzert II:*

Werke von Claude Debussy, Ferruccio Busoni und Frank Martin, Leibniz Trio

Entdeckungen VI

„Exil: Außergewöhnlich“

27.–28. Januar 2012, Vertretung des Landes Sachsen-Anhalt beim Bund, Berlin

27. Januar 2012

14.30 Uhr *Eröffnungsvortrag*

„Paul Bekkers Feuilletons im Pariser Tageblatt“,

Andreas Eichhorn

16.00 Uhr *Podium junger Wissenschaftler*

„Tucholsky und andere Spree-Pariser“,

Moderation: Matthias Henke

Vortrag „Auf den Spuren des Exils“, Sarah Blum

Vortrag „Ich aber denk als alter Spree-Pariser: Kurt Tucholsky in Paris“, Bastian Dewenter

Vortrag „Paul Dessau im Pariser Exil (1933–1939)“, Philipp Weber

19.00 Uhr *Konzert I*: Werke von Gabriel Fauré, Paul Hindemith, Kurt Weill und Arnold Schönberg, Duo Stuber-Kusnezow

28. Januar 2012

10.30 Uhr *Vortrag*

„Das Exil des Melancholikers. Joseph Roth in Paris“, Hermann Korte

11.30 Uhr *Vortrag*

„Im Auge des Exils – der Fotograf Josef Breitenbach in Paris“, Wolfgang Schopf

15.00 Uhr *Vortrag*

„Siegfried Kracauer in Paris“, Ingrid Belke

16.30 Uhr *Podium*

„Ich bin der Zeit und ihrem Reim entfremdet“, Moderation: Matthias Henke

19.00 Uhr *Konzert II*:

Werke von Erik Satie, Jacques Ibert, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Philippe Manoury, Jaime M. Zenamon, George Crumb und Christian Klaus Frank, Duo Saitenschlag



Entdeckungen VII

„New York, New York!“

26.–27. Oktober 2012, Kurt Weill Zentrum, Dessau-Roßlau

26. Oktober 2012

14.30 Uhr *Eröffnungsvortrag*

„Von der ‚Dreigroschenoper‘ zur ‚Bettlerbar‘. Die Tänzerin, Schauspielerin und Kabarettistin Valeska Gert zwischen Berlin und New York“, Elke-Vera Kotowski

16.00 Uhr *Podium junger Wissenschaftler*

„Wanderer zwischen den Welten“

Moderation: Matthias Henke

Vortrag „Von Berlin nach New York: die Musik des russischen Exils zwischen den Weltkriegen“, Maria Bychkova

Vortrag „Vom Geist des Black Mountain Colleges“, Kazusa Haii

Vortrag „Paul Tillich – Leben ‚auf der Grenze‘“, Jens Röth

19.00 Uhr *Konzert I:*

Werke von Eisler, Weill, Pärt und Schostakowitsch, Berlage Saxophone Quartet

27. Oktober 2012

10.30 Uhr *Vortrag*

„‚The American Scene‘. George Grosz sieht New York“, Andreas Zeising

11.30 Uhr *Vortrag*

„Identifikation mit den USA: Schönbergs Exilwerk ‚Ode to Napoleon Buonaparte‘“, Stefan Weiss

15.00 Uhr *Vortrag*

„Von der Hölle ins Paradies – Georg Kreisler in den USA 1938 bis 1955“, Michael Seufert

16.30 Uhr *Roundtable*

„Spurensuche“, Moderation: Matthias Henke

19.00 Uhr *Konzert II:*

Werke von Hindemith und Glass, Anna Schorr



Entdeckungen VIII „Provinz und Power“

23.–24. November 2012, Kurt Weill Zentrum, Dessau-Roßlau

23. November 2012

14.30 Uhr *Eröffnungsvortrag*

„Paradies in schwerer Zeit“ Künstler und Denker im Exil in Pacific Palisades“, Thomas Blubacher

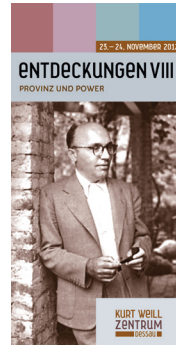
16.30 Uhr *Podium junger Wissenschaftler*

„Schnucki, ach Schnucki, fahr’ ma nach Kentucky“, Moderation: Matthias Henke

Vortrag „He considered this now his home“ – Gedanken zur Rückkehr nach Europa nach 1945“, Alexandra Tyrolf

Vortrag „We are marooned ...“ – Artur Schnabel und die Zeit seines amerikanischen Exils“, Anne Fritzen

Vortrag „Hermann Leopoldi und sein New Yorker Exil“, Sabine Töfflerl



24. November 2012

10.30 Uhr *Vortrag*

„Hoffnung auf Amerika“ – Klaus Mann und die USA“, Uwe Naumann

11.30 Uhr *Vortrag*

„Dreams of a better Life“ – Ernst Bloch im amerikanischen Exil“, Francesca Vidal

15.00 Uhr *Vortrag*

„Charlie and His Orchestra“ – Amerikanische Einflüsse in der Unterhaltungsmusik während des Nationalsozialismus“, Martin Lücke

16.30 Uhr *Roundtable*

„Hoffnung auf Amerika“ – Verheißungen, Erfüllungen, Enttäuschungen“,

Moderation: Matthias Henke

Entdeckungen IX

„Pädagogik und Potentiale“

25.–26. Januar 2013, Vertretung des Landes Sachsen-Anhalt beim Bund, Berlin

25. Januar 2013

14.30 Uhr *Eröffnungsvortrag*

„Weimar am Pazifik“. Die Villa Aurora als Begegnungsort im Exil“, Magali Laure Nieradka

15.30 Uhr *Vortrag*

„Die Fotografin Ellen Auerbach – Von Berlin nach New York“, Mercedes Valdivieso

16.30 Uhr *Podium junger Wissenschaftler*

„Aus der Bahn geworfen den Weg findend. Lebensentwürfe im USA-Exil“, Moderation: Matthias Henke

Vortrag „Eine seltene Erfolgsgeschichte – Franz Werfel im amerikanischen Exil“, Niko Baldus

Vortrag „Lisette Model (1901–1983) Stationen eines Lebens: Wien – Paris / Nizza – New York“, Birgit Saak

19.00 Uhr *Konzert I:*

Werke von Gál, Yun, Hindemith und Milhaud, Duo Przybyl-Mörk

26. Januar 2013

10.30 Uhr *Vortrag*

„Building Bridges“. Der deutsch-amerikanische Komponist Samuel Adler“, Martin Herchenröder

11.30 Uhr *Vortrag* „Der Ton-Farb-Kosmos als Zündfunke vom Bauhaus zur New York School“, Joachim Diederichs

15.00 Uhr *Vortrag* „Ich bevorzuge den Ausdruck ‚organisierter Klang‘. Das Black Mountain College als europäische Enklave und Brutstätte der US-Avantgarde“, Andi Schoon

16.30 Uhr *Roundtable*

„Fremd bin ich eingezogen“. Von der Dauer des Exils“, Moderation: Matthias Henke

19.00 Uhr *Konzert II:* Werke von Gershwin, Bernstein, Schnyders und Ewazen, Trombone Unit Hannover



Entdeckungen X

„New York! New York!“

28. Februar 2013, 21.00 Uhr, Johanniskirche Dessau

KURT WEILL
ZENTRUM
Dessau



ENTDECKUNGEN X

Seit 2009 gibt es die **Entdeckungen**, kuratiert von Prof. Dr. Matthias Henke (Universität Siegen). Sie verstehen sich als Brückenveranstaltungen zu dem jeweils folgenden Kurt Weill Fest. In der Saison 2012/13 fanden und finden sie daher unter dem Motto „New York! New York!“ statt. Mit Konzerten, Roundtables und lebendig gestalteten Vorträgen wenden sie sich weniger an Fachleute als an ein interessantes, offenes Publikum. Komm' mit! rufen sie ihm zu. Erfahre, wie das Werk Weills mit der Welt zusammenhängt, mit der Politik, mit der Literatur, aber natürlich auch mit der Musik allgemein.

Mit den **Entdeckungen X** präsentiert sich die Reihe erstmals nicht im Vorfeld, sondern im Kurt Weill Fest selbst, wenn auch in einem deutlich kleineren Format. Matthias Henke gibt eine kurze Einführung, die sich mit synagogaler Orgelmusik und mit der Frage beschäftigt, ob oder wie diese im Werk jüdisch geprägter Komponisten widerscheit. Vor allem aber soll reflektiert werden, ob es denn überhaupt Merkmale des Jüdischen in der Kunstmusik gibt – wenn nicht gerade jüdische Volkslieder und -tänze oder synagogale Melodien zitiert werden.

Nach diesem Entrée können die Besucher dann der Interpretationskunst der fantastischen Organistin Anne Horsch lauschen, die das erläuternde Wort mit Musik jüdischer Komponisten ins Reich der Klänge überführt: ob sie vertraute Namen tragen wie Felix Mendelssohn, ob sie aus Paris stammen (wie Charles-Valentin Alkan) oder aus den USA (wie Aaron Copland) oder ob sie ihre Wurzeln in der deutsch-jüdischen Kultur haben, so Paul Ben-Haim.



Vortrag „Einführung in die synagogale Orgelmusik“, Matthias Henke
Konzert: „Fanfare for the Common Man“. Werke von Aaron Copland, Felix Mendelssohn Bartholdy, Charles-Valentin Alkan u. a., Anne Horsch

Entdeckungen XI

„Medien, Masse, Macht, Moderne“

29.–30. November 2013, Mendelssohn-Haus, Leipzig

29. November 2013

14.30 Uhr *Eröffnungsvortrag*

„Das Publikum könnte hören lernen...‘ Kurt Weill und der Rundfunk“, Andreas Eichhorn

16.00 Uhr *Podium junger Wissenschaftler*

„Medial turn – damals! Und heute?“, Moderation: Matthias Henke

Vortrag „Lasst mich in Ruh!“ – der medienscheue Pianist Eduard Erdmann“, Anne Fritzen

Vortrag „Warum hassen mich diese Menschen eigentlich so furchtbar?“ Die Presse-Hetze gegen Rathenau zur Zeit der Weimarer Republik“, Laura Said

Vortrag „Diskurs im Feuilleton – Der Philosoph Ernst Bloch als Autor von Zeitungsartikeln“, Julia Zilles

19.00 Uhr *Konzert I:*

Werke von Bohuslav Martinů, Dmitri Schostakowitsch, Astor Piazzolla u. a., Duo Gerassimez

30. November 2013

10.30 Uhr *Vortrag* „Hallo! Hier Welle Erdball!“ Rundfunkpioniere der Weimarer Republik“, Magali Nieradka-Steiner

11.30 Uhr *Vortrag* „Radio – Kunst – Geschichte. Kunstvermittlung im Rundfunk zwischen Weimarer Moderne und Drittem Reich“, Andreas Zeising

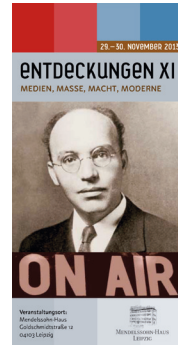
15.00 Uhr *Vortrag* „Ein Sieg des Magazins! Ernst Bloch und der medial turn in der Weimarer Republik“, Francesca Vidal

16.30 Uhr *Roundtable*

„Was geschieht meiner Seele?“ – Die ‚November-Revolution‘ der Wahrnehmung“, Moderation: Matthias Henke

19.00 Uhr *Konzert II:*

Werke von Eugène Bozza, Paul Hindemith, Astor Piazzolla u. a., Rheingold Trio



Entdeckungen XII

„Spielfeld der Medien“

31. Januar – 1. Februar 2014, Vertretung des Landes Sachsen-Anhalt beim Bund, Berlin

31. Januar

14.30 Uhr *Eröffnungsvortrag*

„Weill Media – Medienkomposition und Medienästhetik bei Kurt Weill“, Nils Grosch

16.30 Uhr *Podium junger Wissenschaftler*

„Fortschritt und Reaktion“, Moderation: Matthias Henke

Vortrag „Der große Reiz des Kamera-Mediums‘. Der Komponist Ernst Krenek als ein früher Medienpionier“, Sara Beimdieke

Vortrag „Gequäle und Gequieke‘ – die Rezeption amerikanischer Jazzmusik in der Berliner Presse in den 1920er Jahren“, Johanna Rohlf

Vortrag „Mit der ‚Biene Maja‘ in den Krieg, Kinder- und Jugendliteratur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, Daniela Schönborn

19.00 Uhr *Konzert I:*

Werke von Bongartz (UA), Sweelinck, López López, Mendelssohn Bartholdy, Smadbeck u. a., Sabrina Ma

1. Februar

10.30 Uhr *Vortrag* „Inmitten von Medien, Über Heinz Tiessen“, Markus Bögge-mann

11.30 Uhr *Vortrag* „Experiment – Absolute Radiokunst – Hörsensation, Hörspiel und Musik, die nirgends gespielt wird“, Andreas Meyer

15.00 Uhr *Vortrag* „Jugend – Musik – Magazin, Die Zeitschrift ‚Musikantengilde‘ als Medium der Jugendbewegung“, Florian Heesch

16.00 Uhr *Roundtable*

„Den Hörer sprechen machen‘ – mediale Visionen der 1920er Jahre“, Moderation: Matthias Henke

19.00 Uhr *Konzert II:*

Werke von Prokofiev, Schulhoff, Hindemith und Milhaud, Duo Kiol



Entdeckungen XIII „Vom Lied zum Song“

28.–29. November 2014, Mendelssohn-Haus Leipzig

28. November 2014

14.30 Uhr *Eröffnungsvortrag*

„Grand Tour – die Italienreisen von Wilhelm Müller, Heinrich Heine, Felix Mendelssohn Bartholdy und Kurt Weill“, Matthias Henke

16.30 Uhr *Podium junger Wissenschaftler*

„Lieder – Macht – Mut“, Moderation: Matthias Henke

Vortrag „Klein-,Odien, große Wirkung, Friedrich Holtaender und seine Chansons“, Valerie Barth

Vortrag „Sting: ‚If on a winter's night‘ - oder: Ist die ‚alte Leier‘ noch aktuell?“, Reinke Schwinning

Vortrag „Gott verpflichtet – die Dichterin Luise Hensel“, Alexander Sieler



29. November 2014

10.30 Uhr *Vortrag*

„Von Mondsüchtigen, Kartenhexen und anderen Nachtgespenstern: Notizen zum Kabarett-Chanson der 1920er Jahre“, Carolin Stahrenberg

11.30 Uhr *Vortrag*

„Zeitdiagnose und Sehnsuchtsort. Der Deutsche Schlager in den 1920er Jahren“, Barbara Hornberger

15.00 Uhr *Vortrag*

„Ich schnitt es gern in alle Rinden ein – die Wilhelm Müller Vertonungen von Louis Spohr und Conradin Kreutzer“, Hans Krauss

16.00 Uhr *Roundtable*

„Lied der Zeit – Zeit des Liedes“, Moderation: Matthias Henke

19.00 Uhr *Konzert*:

„Mediterraneo“ – Werke von Wolf-Ferrari, Montsalvatge, Turina, Ginastera, Debussy und de Falla, Josefine Göhmann (Sopran), Christine Rahn (Klavier)

Entdeckungen XIV „... die ins Lied sich retten“

23.–24. Januar 2015, Vertretung des Landes Sachsen-Anhalt beim Bund, Berlin

23. Januar 2015

14.30 Uhr *Eröffnungsvortrag*

„Um meine Weisheit unbekümmert“ – Hanns Eisler und das Lied“, Friederike Wißmann

16.30 Uhr *Podium junger Wissenschaftler*

„Juden, die ins Lied sich retten“,

Moderation: Matthias Henke

Vortrag „Flucht ins Lied, Zur Bedeutung des Liedschaffens im Werk von Mieczysław Weinberg“, Verena Mogl

Vortrag „Ausgewählte Lieder Kurt Weills in der Interpretation von Sting und Gianna Nannini“, Daniel Suer

19.00 Uhr *Konzert I:*

„Heimatklänge“ – Werke von Denner, Lembke, Rihm, Schöllhorn, Stockhausen, Susteck u. a., SonARTriO

24. Januar 2015

10.30 Uhr *Vortrag*

„Wiener Moderne und Harlem Renaissance, Alexander Zemlinskys ‚Symphonische Gesänge‘ op. 20“, Ulrich Wilker

11.30 Uhr *Vortrag*

„Verse dionysischer Lust? Wilhelm Müllers ‚Tafellieder für Liedertafeln‘“,

Bernd Leistner

15.00 Uhr *Vortrag* „Die Kunst des Liedermachens“, Christof Stählin

16.00 Uhr *Roundtable*

19.00 Uhr *Konzert II:*

Werke von Granados, Lorca, Villa-Lobos u. a., Duo JaVa Nueva mit Hiltrud Kuhlmann



Entdeckungen XV

„Zeitgenossenschaft. Kurt Weill und Ernst Krenek“

29.–30. Januar 2016, Vertretung des Landes Sachsen-Anhalt beim Bund, Berlin

29. Januar 2016

14.30 Uhr *Eröffnungsvortrag*

„Achtung! Welle fünfzehnter!“ – Ernst Krenek und der (frühe) Hörfunk“, Matthias Henke

16.00 Uhr *Podium junger WissenschaftlerInnen*

Vortrag „Max Butting und seine Werke für Rundfunkorchester“, Marco Hoffmann

Vortrag „Statements – die Streichquartette Nr. 1 von Ernst Krenek (1921) und Kurt Weill (1923)“, Leanne Hohl

Vortrag „Frohe Melodien und blühende Verzweiflung: Kurt Weill und Ernst Bloch“, Reinke Schwinning

19.00 Uhr *Konzert I:*

„Die Liebe zu Rilke & die Geschichte vom Soldaten Werke von Krenek, Weill, Strawinsky und Milhaud“, Studierende der Hochschule für Musik und Tanz Köln, Ltg. Anthony Spiri

30. Januar 2016

10.30 Uhr *Vortrag*

„Der eigentliche Mutterboden jeder Literatur. Alfred Döblins Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und Rundfunk in den 1920er Jahren“, Sabina Becker

11.30 Uhr *Vortrag*

„Das ‚wirkliche Leben‘? Ernst Krenek in Paris“, Antje Müller

15.00 Uhr *Vortrag*

„... it takes a little while/(Weill)‘. Leonard Bernstein und Kurt Weill“, Andreas Eichhorn

16.00 Uhr *Roundtable*

„Schafft Zeit Genossen?“, Moderation: Matthias Henke

19.00 Uhr *Konzert II:*

„Dessauer Songs“, Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy und Kurt Weill, Ensemble Nobiles



Entdeckungen XVI

„Erhebungen! Luther, Weill und Mendelssohn“

4.–5. November 2016, Stadtmuseum, Halle (Saale)

4. November 2016

11.00 Uhr *Vortrag* „Aufklärung und Haskala – vom 18. bis ins 20. Jahrhundert, Personen, Orte, Ereignisse in Halle“, Cornelia Zimmermann

12.00 Uhr *Podium junger WissenschaftlerInnen*,

Moderation: Matthias Henke

Vortrag „Der Mensch als Mensch bedarf keiner Cultur, aber er bedarf der Aufklärung“ – Moses Mendelssohns Aufklärungsaufsatz“, Larissa Berger

Vortrag „Thomas Mann und die Feuchtwangers“, Lorenzo Mirabelli

Vortrag „Der Herr erleuchte unsere Kinder“ – Kurt Weills Ballett ‚Die sieben Todsünden‘, Reinke Schwinning

15.30 Uhr Jüdischer Gottesdienst mit Einführung und sakralen Gesängen in Kooperation mit dem Freundeskreis Leopold Zunz Zentrum e. V., Synagoge Halle (Saale)

5. November 2016

10.30 *Vortrag*

„Adolf Bernard Marx, Komponist und Musikschriftsteller aus Halle“, Jens Marggraf

11.30 *Vortrag* „Vom Aufstand der Puppen“ – Eine zu wenig beachtete Facette der 1920er Jahre“, Magali Laure Nieradka-Steiner

15.00 *Vortrag* „Die Lichter, die wir selbst entzünden.“ Die ‚Erhebung‘ Alfred Wolfensteins“, Utz Rachowski

16.00 Uhr *Roundtable*

„Von der Ästhetik des Widerstands“, Moderation: Matthias Henke

19.00 Uhr *Konzert*:

Musik von Adolf Bernard Marx, Jens Marggraf und Studierende der Universität Halle



Entdeckungen XVII

„Ich. Ihr? Wir! Identität(en)“

27.–28. Januar 2017, Vertretung des Landes Sachsen-Anhalt beim Bund, Berlin

27. Januar 2017

14.30 Uhr *Eröffnungsvortrag*

„Felix Mendelssohn Bartholdy und Martin Luther“,
Andreas Eichhorn

16.00 Uhr *Podium junger WissenschaftlerInnen*

Vortrag „Max Reger bei Kerzenschein‘ - Der Lutherchoral
im Ersten Weltkrieg“, Laura Willenbrock

Vortrag „Rauß mit den Männern aus dem Reichstag‘ – die
Chanteuse Claire Waldoff“, Valerie Barth

Vortrag „...der Kunst neue Wege weisen‘ – Leo Kestenberg
und seine Vision musikalischer Menschenbildung“,
Hannah Milena Kluge

19.00 Uhr *Konzert I:*

Werke von Iannis Xenakis, Seyko Itoh, Youngghi Pagh-Paan u. a.,
Sabrina Ma, Schlagzeug

28. Januar 2017

10.30 Uhr *Vortrag*

„Wie hältst Du’s mit der Religion?‘ Die Dreigroschenoper und die Bibel“,
Merle Clasen

11.30 Uhr *Vortrag*

„Zwischen seinen Nationen zerrieben‘ – transnationale Doppelzugehörigkeit als
Dilemma des Komponisten Anton Rubinstein“, Stefan Weiss

15.00 Uhr *Vortrag*

„Gerechter unter den Völkern: Erwin Ratz und das Bauhaus 1922/1923“, Antonia
Teibler

16.00 Uhr *Roundtable*

Moderation: Matthias Henke

19.00 Uhr *Konzert II:*

„Virtuoses Doppel“ – Werke von Georg Friedrich Händel, Anton Rubinstein,
George Gershwin, David Popper u. a., Janina Ruh, Jakob Stepp, Violoncelli



Entdeckungen 18

„Dazwischen“

Jüdisches Leben nach dem Ersten Weltkrieg“

13.–14. Oktober 2017, Christian-Wolff-Haus/Stadtmuseum Halle (Saale) und
Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale)

13. Oktober 2017

14.30 Uhr *Eröffnungsvortrag*

„Kassel, Schanghai, New York – die Musikmäzenin Emmy Rubensohn“, Matthias Henke

16.00 Uhr *Podium junger WissenschaftlerInnen*

Vortrag „Emmy Rubensohn und der Jüdische Kulturbund Kassel“, Dominik Feldmann

Vortrag „...er mochte mich gern mit all meiner idealistischen Schwärmerei. Leo Kestenberg und Paul Cassirer“, Hannah M. Kluge

Vortrag „Ernst Bloch und ‚Geist der Utopie‘ (1918)“, Reinke Schwinning

19.00 Uhr *Führung*:

„Sammlung ‚Moderne 1‘. Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale)“

14. Oktober 2017

10.30 Uhr *Vortrag* „Palästina war über alle Maßen großartig“. Hermann Scherchen und das Palestine Orchestra“, Joachim Lucchesi

11.30 Uhr *Vortrag* „Ernst Toller (1893–1939) – Ein Leben in Briefen“, Dieter Distl

15.00 Uhr *Vortrag* „Ein bekannter Unbekannter, Der jüdische Kunstschriftsteller Max Osborn (1870–1946)“, Andreas Zeising

16.00 Uhr *Roundtable*, Moderation: Matthias Henke

17.00 Uhr *Führung*

„Kleine Abendführung zum Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale) ‚Mission MODERNE‘ Jüdische Warenhäuser in Halle“

18.00 Uhr *Konzert*:

Arnold Schönberg: Buch der hängenden Gärten op. 15 und Lieder von Felix Mendelssohn Bartholdy, Duo Laura serena: Julia Spies (Mezzosopran), Laura Schwind (Klavier)



Entdeckungen 19 „1918 – Das Jahr“

26.–27. Januar 2018, Vertretung des Landes Sachsen-Anhalt beim Bund, Berlin

26. Januar 2018

14.30 Uhr *Eröffnungsvortrag*

„Sarah Sonja Lerch und die Januarstreiks 1918. Die Rolle der vergessenen Revolutionärin, die eine Woche an der Seite Kurt Eisners Politik machte und dann verschwand“

Cornelia Naumann

16.00 Uhr *Podium junger WissenschaftlerInnen*

Vortrag „Umbrüche – Aufbrüche: Die ‚Musikstadt Wien‘ 1918“, Sara Beimdieke

Vortrag „Eine Stadt im Zentrum der Machtspiele, Musikleben in Kiew 1918“, Maria Bychkova

Vortrag „Sergei Prokofjew und Igor Strawinsky im Jahr 1918: ‚Wie mach ich’s, zu sein, wie ich früher war?‘ Die Kategorie der Zeit in Strawinskys ‚L’histoire du soldat‘ und Prokofjews ‚Die Märchen der alten Großmutter‘“, Anna Fortunova



27. Januar 2018

10.30 Uhr *Vortrag*

„Radikalzäsur/Radikalkur, Der Erste Weltkrieg und der Dadaismus“

Jörn Münkner

11.30 Uhr *Vortrag*

„Oktobersonate, Der Wandel des Musiklebens in Petrograd und Moskau im Jahr 1 nach der Russischen Revolution“, Stefan Weiss

15.00 Uhr *Vortrag*

„... luft von anderem Planeten.‘ Paul Bekker im Jahr 1918“, Andreas Eichhorn

16.00 Uhr *Roundtable*, Moderation: Matthias Henke

19.00 Uhr *Konzert*:

Werke von Sergej Prokofjew und Dmitri Schostakowitsch, Tatjana Masurenko (Viola), Gilad Katznelson (Klavier)

Entdeckungen 20

„Weimar – im Vorhof des Exils“

26.–27. Oktober 2018, Stadtmuseum Halle

26. Oktober

14.45 Uhr *Eröffnungsvortrag*

„Schleuder und Harfe: Alfred Kerr und die Musik“,

Joachim Lucchesi

16.00 Uhr *Podium junger WissenschaftlerInnen*,

Moderation: Reinke Schwinning

Vortrag „König der Operette: Leo Schönbach, Halle, im Exil von Shanghai“, Simon Gelhausen

Vortrag „Die Stiefmutter unter den Städten Russlands: Exilierte russische Musiker im Berlin der Weimarer Republik“, Anna Fortunova

Vortrag „Nirgends brennen wir genauer: Ernst Bloch als Autor der Krolloper“, Reinke Schwinning

18.00 Uhr *Führung*:

„Zukunft ist ein blindes Spiel. Halle in den 1920er Jahren. Ein Blick in den neu eröffneten Teil der stadtgeschichtlichen Dauerausstellung“, Norbert Böhnke

27. Oktober 2018

10.30 Uhr *Vortrag*

„Berliner Kinderdetektive. Erich Kästners ‚Emil‘ (1929) und Andreas Steinhöfels ‚Rico‘ (2008) im Dialog“, Michael Ritter

11.30 Uhr *Vortrag*

„Neues von Emmy Rubensohn: aus dem Exil in Shanghai in die neue Heimat New York“, Matthias Henke

15.00 Uhr *Vortrag*

„Ich bin glücklich, das hätte ich noch sagen sollen“ – Leben und Werk der Judith Kerr“, Ute Wegmann

16.00 Uhr *Roundtable*

„Weimar“ – im Vorhof des Exils“, Moderation: Matthias Henke

19.00 Uhr *Lesung*

„Judith Kerr: Geschöpfe – mein Leben und Werk (Edition Memoria 2018)“, Ute Wegmann



Entdeckungen 21

„Klimawende 1923‘ –

Zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit“

25.–26. Januar 2019, Landesvertretung Sachsen-Anhalt beim Bund, Berlin

25. Januar 2019

14.45 Uhr *Eröffnungsvortrag*

„Ein bisschen zu modern und grüblerisch‘ – Kurt Weill und sein Lehrer Engelbert Humperdinck“, Christian Ueber

15.45 Uhr *Vortrag*

„Musikalische Interpretation und Neue Sachlichkeit“,

Detlef Giese

16.45 Uhr *Vortrag*

„Vom Aufbruch zu neuer Ordnung? Die Musik um 1920 im Spannungsfeld von Tradition und Avantgarde“,

Florian Amort

19.30 Uhr *Konzert*: Werke von Arnold Schönberg, Ernst Krenek und Kurt Weill

Duo *Laura serena*: Julia Spies (Mezzosopran), Laura Schwind (Klavier)



26. Januar 2019

10.30 Uhr *Vortrag*

„Eduard Erdmann, das Bauhaus, die Künste und die Wissenschaften“, Werner Grünzweig

11.30 Uhr *Vortrag*

„Von Weimar über Berlin nach Cornwall – die Autobiographie ‚Der liebe Unhold‘ des Bauhausschülers und Emigranten René Halkett (1900–1983)“, Thomas B. Schumann

14.30 Uhr *Vortrag*

„Das Ende des Expressionismus. Kunst und Kunstkritik um 1920“, Joseph Imorde

15.30 Uhr *Roundtable*

„Klimawende 1923‘ – Zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit“, Moderation: Matthias Henke

Zu den AutorInnen

HerausgeberInnen

Matthias Henke

Nach diversen Gast-, Vertretungs- und Honorarprofessuren lehrte Matthias Henke von 2008 bis 2019 als Ordentlicher Professor Historische Musikwissenschaft an der Universität Siegen. Von 2018 bis 2021 leitete er an der Universität für Weiterbildung KREMS das Projekt *Cerha Online*, das dem österreichischen Komponisten Friedrich Cerha gewidmet ist. In einer aufwändig gestalteten Website führt es auf unkonventionelle Weise in dessen Werk ein. Im Rahmen des Gedenkjahres „1700 Jahre jüdisches Leben in Deutschland“ kuratierte er die Ausstellung „Vorhang auf für Emmy Rubensohn! Musikmäzenin aus Leipzig“, die Ende 2021 im Mendelssohn-Foyer des Leipziger Gewandhaus zu sehen war, begleitet von einer umfangreichen Biografie. Henke ist Wissenschaftlicher Beirat des Ernst Krenek-Instituts KREMS und der Kurt Weill-Gesellschaft Dessau.

Weitere Veröffentlichungen: *Arnold Schönberg* (dtv, 2001), *Joseph Haydn* (dtv, 2009), *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* von Joseph Haydn (Katholisches Bibelwerk, 2017), *Beethoven. Akkord der Welt* (Hanser); außerdem als Herausgeber *Arnold Schönberg: Die Prinzessin* (Hanser Kinderbuch, 2006).

Sara Beimdieke

Studium der Schulmusik, Anglistik und Pädagogik (Universität Siegen). 2014 Promotion in der Historischen Musikwissenschaft über Ernst Kreneks Beziehung zum Fernsehen und seine erste Fernsehoper *Ausgerechnet und Verspielt* (ORE, 1961). Seit 2010 an der Universität Siegen als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft sowie als Lehrbeauftragte an der Ro-

bert Schumann Hochschule Düsseldorf beschäftigt. Derzeitige Arbeitsschwerpunkte: musikwissenschaftliche Medienforschung, musikalischer Orientalismus, Praktiken der Klanggestaltung.

Reinke Schwinning

studierte Schulmusik und Philosophie. Seit 2014 ist er Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft der Universität Siegen. Darüber hinaus lehrt er im Fach Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Tanz Köln und der Folkwang Universität der Künste Essen. Seine 2017 fertiggestellte Dissertation ist ein philologischer Kommentar zu den Schlüsselkapiteln der „Philosophie der Musik“ in den zwei ursprünglichen Fassungen von Ernst Blochs frühem Hauptwerk *Geist der Utopie* (1918/1923). Aktuell forscht Schwinning zu Musikästhetik, kulturellen Netzwerken und musikalischen Phänomenen des 20. und 21. Jahrhunderts in ihrem jeweiligen Kontext sowie im Bereich der Ludomusikologie. Seine jüngsten Veröffentlichungen widmen sich der Repräsentation und Vermittlung von Ideologie in Videospelmusik sowie deren epistemischen Grundlagen.

Autorinnen und Autoren

Andreas Eichhorn

ist Professor für Musikwissenschaft am Department Kunst und Musik an der Universität zu Köln. Seine Forschungsgebiete bilden, neben Paul Bekker, die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, insbesondere die Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy und Kurt Weill. Weiterhin beschäftigen ihn die Interpretations- und Rezeptionsforschung. Zu seinen Buchpublikationen gehören u. a. eine Monographie zur Rezeptionsgeschichte der Neunten Sinfonie Beethovens, eine Monographie über den Musikpublizisten Paul Bekker, Werkeinführungen zu Werken von Felix Mendelssohn Bartholdy (*Elias; Hebridenouvertüre*) sowie eine Mendelssohn-Biographie. Er edierte im Rahmen der Kurt Weill-Edition den Band „*Music with Solo Violin*“, das Konzert für Violine und Blasorchester op. 12 und die Kantate *Der neue Orpheus* op.

16. Zum 100. Geburtstag Leonard Bernsteins publizierte er als Autor und Herausgeber im Rahmen der Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* einen Band über Leonard Bernstein (Laaber Verlag). Im Auftrag der Kurt-Weill-Gesellschaft kuratierte er eine Dauerausstellung zu Kurt Weill, die im Meisterhaus Moholy-Nagy in Dessau seit Oktober 2019 zu sehen ist.

Anna Fortunova

studierte Musikwissenschaft, Musikjournalismus und Musikdramaturgie an der Musikakademie Nischni Nowgorod (Russland). Seit 2009: Forschung, Lehre und Musikvermittlung in Deutschland (u. a.: Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, Universität Siegen, Universität Leipzig). Forschungsschwerpunkte: Erforschung des musikalischen Gehalts, Diskuranalyse, russische Musik. Monographien: *Balety D.D. Šostakoviča kak kul'turno-chudožestvennyj fenomen 1920-ch-1930-ch godov* [Die Ballette von Dmitri Schostakowitsch als kulturelles Phänomen der 1920er- und 1930er-Jahre]; *Russische Musikkultur im Berlin der Weimarer Republik: Eine multiperspektivische Analyse*. 2021: Gründung des „Understandingmusic.academy-Projekts“.

Anne Fritzen

ist Professorin für Musikpädagogik (künstlerisch-pädagogische Ausbildung) an der HfM Franz Liszt in Weimar. Zuvor lehrte und forschte sie auf der Professur für Interdisziplinäre Musikpädagogik an der Gustav Mahler-Privatuniversität für Musik in Klagenfurt und war an den Musikhochschulen in Nürnberg und in Leipzig in den Fächern Instrumental- und Gesangspädagogik, Klavier und Klavierdidaktik tätig. Ihre Dissertation schrieb sie im Bereich der historischen Musikwissenschaft zu Friedrich Cerhas Oper *Der Riese vom Steinfeld* (1997–1999) mit Blick auf die Moderne sowie Postmoderne.

Werner Grünzweig

geb. 1959, Studium an der Grazer Musikhochschule und an der Freien Universität Berlin. 1991 Assistent für Musikwissenschaft an der Hochschule der Künste Berlin, seit 1994 Leiter der Musikarchive der

Akademie der Künste, Einrichtung zahlreicher Komponistenarchive. Publikationen, Radiosendungen und Ausstellungen zur Neuen Musik. Herausgeber der Reihe *Archive zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*, zweier Ausstellungskataloge (über Artur Schnabel und Wilhelm Kempff) sowie mehrerer Schriften- und Korrespondenzbände. Jüngste Publikation: *Artur Schnabel. Musiker und Pianist* (Jüdische Miniaturen Bd. 205), Berlin: Hentrich & Hentrich 2017.

Joseph Imorde

studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Musikwissenschaft in Bochum, Rom und Berlin. Parallel zum Studium arbeitete er mehrere Jahre als Redakteur für die Architekturzeitschrift *Daidalos*. 1996 gründete er den Buchverlag „Edition Imorde“. Nach der Promotion wechselte er an das Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der ETH Zürich. 2001 ging er als Stipendiat der Forschungsgruppe „Kultbild“ an die Universität Münster. Gefördert wurde er vom Land Berlin, der Volkswagen- und der Thyssenstiftung. Von 2008 bis 2010 war Joseph Imorde Feodor Lynen Stipendiat der Alexander von Humboldt-Stiftung, 2012 und 2017 Scholar am Getty Research Institute in Los Angeles. Im August 2008 wurde er auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Universität Siegen berufen, 2021 auf die Professur für Kunstgeschichte an der Kunsthochschule Weissensee Berlin.

Joachim Lucchesi

Studium der Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität Berlin, dort Promotion. Ab 1976 an der Akademie der Künste der DDR in Berlin wissenschaftlich tätig, von 2000 bis 2003 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Literaturwissenschaft der Universität Karlsruhe, von 2011 bis 2014 an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin. Seit 2012 Honorarprofessor an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg. Gast- und Vertretungsprofessuren in den USA, Japan und Deutschland sowie Lehrbeauftragter an verschiedenen deutschen Universitäten und Hochschulen. Mitglied der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau und ihres Wissenschaftlichen Beirats.

Alexander Sieler

studierte Katholische Theologie, Musik und Spanisch auf Lehramt für Gymnasien in Siegen, Rom und Barcelona. Von 2015 bis 2017 hatte er an der Universität Siegen eine Stelle als Wissenschaftlicher Mitarbeiter bei Prof. Dr. Matthias Henke (Historische Musikwissenschaft) und Prof. Dr. Hans-Ulrich Weidemann (Biblische Theologie) inne. Seitdem ist er an der Universität Siegen Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Historische Theologie (Prof. Dr. Andreas Hoffmann) und arbeitet an einer Promotion in Katholischer Theologie in Kooperation mit der Katholischen Fakultät in Paderborn. Für seine Dissertation forscht er im Bereich von Christentum und Menschenrechten zur Geschichte der christlichen Menschenrechtsorganisation ACAT (Aktion der Christen für die Abschaffung der Folter) in Deutschland. Seit 2019 arbeitet er zudem für das Erzbistum Paderborn im Aufbau eines jugendspirituellen Zentrums für Südwestfalen.

Magali Nieradka-Steiner

ist akademische Mitarbeiterin für Französisch an der Universität Heidelberg und Lehrbeauftragte für Literaturwissenschaft an der Universität Mannheim. Sie hatte Lehr- und Forschungsaufenthalte in Los Angeles (USA), Nizza (Frankreich), Prag (Tschechien), Shah Alam (Malaysia) und Tomsk (Russland) inne. Die Deutsch-Französin beschäftigt sich mit deutsch-französischen Themen, Exilforschung und der Kulturgeschichte der Puppe.

Jürgen Schebera

(geb. 1940). Studium der Kulturwissenschaft und Germanistik in Leipzig, 1976 Promotion mit einer Arbeit über die USA-Exiljahre von Hanns Eisler, 1981–1991 Wiss. Mitarbeiter am Zentralinstitut für Literaturgeschichte der Akademie der Wissenschaften der DDR in Berlin, 1992–2004 Verlagslektor in Berlin. Zahlreiche Buchveröffentlichungen zur Kunst und Kulturgeschichte der Weimarer Republik und des antifaschistischen Exils sowie zu den Komponisten Kurt Weill und Hanns Eisler. Herausgeber (gemeinsam mit Stephen Hinton) der Gesammelten Schriften von Kurt Weill (*Musik und musika-*

lisches Theater, Mainz 2000). Mitglied des Wissenschaftlichen Beirats der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau.

Christian Ubbler

ist Leiter der Musikwerkstatt Engelbert Humperdinck Siegburg. Er studierte Klavier, Musikwissenschaft, Musikpädagogik und Geschichte in Köln. Dissertation über Liszts Etüden. Herausgeber bislang unpublizierter Werke Engelbert Humperdincks (Lieder, Kammermusik- und Orchesterwerke, Musikverlage Tonger und Weinberger), außerdem der Cellosonaten Beethovens und diverser Klavierwerke Liszts und Chopins (Wiener Urtext Edition). Daneben ist er Mitherausgeber und -autor des Buches *Engelbert Humperdinck – Ein biographisch-musikalisches Lesebuch* (Ahlen/Westf. 2017) und des Ausstellungs-Begleitbandes *Hokuspokus Hexenschuss – Engelbert Humperdinck nach 100 Jahren* (Lohmar 2021).

Andreas Zeising

PD Dr. phil., Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Germanistik in Hamburg und Bochum. Promotion zur Geschichte der Kunstkritik. Museumsvolontariat am Düsseldorfer Kunstpalast. Hochschultätigkeiten in Bonn, Bremen, Dortmund, Düsseldorf, Siegen und Wuppertal. Habilitation mit einer Studie zur Geschichte der Kunstvermittlung im frühen Rundfunk.

Personen- und Werkregister

(Zahlen ab 249 beziehen sich auf den Anhang)

Altmann, Hans	162
Ammers, Karl	155
Andersen, Hans Christian	50
<i>Die Prinzessin und der Schweinehirt</i> (1844)	50
Andreas-Salomé, Lou	39 f.
<i>Im Zwischenland. Fünf Geschichten aus dem Seelenleben halbwüchsiger Mädchen</i> (1911)	39
Ansorge, Conrad	150
Bach, Johann Sebastian	133, 151, 155, 255
Passacaglia für Orgel c-moll BWV 582 (vermutlich 1708–1712)	133
Baluschek, Hans	225
<i>Radio in der Penne</i> (um 1930)	225
Barber, Samuel	166
Bartók, Béla	150, 166
Bayer, Josef	52
<i>Die Puppenfee</i> (1888)	52
Beams, David	178
Bacall, Lauren	184
Beethoven, Ludwig van	130, 133, 155, 273 f., 278
Sonate für Klavier op. 31 Nr. 2 (1802)	133
Belling, Rudolf	228
Bellmer, Hans	46
Benjamin, Walter	42 f., 188
<i>Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit</i> (1935)	188

Benn, Gottfried	27
Berg, Alban	150 f., 166, 191
Klaviersonate op. 1 (1908)	150
Berger, Ludwig	236, 240 f.
Bernstein, Jamie	175, 181
Bernstein, Leonard	9, 165–186, 259, 265, 275
„I am a Liberal and Proud of it“ (1988)	168
<i>1600 Pennsylvania Avenue</i> (1976)	175 f., 182
<i>Dybbuk</i> (1974)	182
<i>Facsimile</i> (1946)	178
<i>Fancy Free</i> (1944)	178
<i>Hashkivenu</i> (1945)	177, 182
<i>Jeremiah</i> (1942)	182
<i>Kaddish</i> (1963)	182
<i>On the Town</i> (1944)	178, 184
<i>Trouble in Tahiti</i> (1951)	167, 169–171, 173
<i>West Side Story</i> (1957)	172, 174, 182, 184
<i>White House Cantata</i> (1997)	176
<i>Yidgal</i> (1950)	182
Bing, Albert	75, 77, 85, 87, 106, 121
Blitzstein, Marc	165 f., 168 f., 171 f., 174, 177, 183
<i>And the Cradle will Rock</i> (1937)	183
Bock, Hugo	172
Boeckl, Herbert	156 f.
Boritsch, Wladimir	149 35, 49, 51, 53, 65–68
Brahms, Johannes	65–68
Sonate für Klavier op. 5 (1854)	96, 118, 133
Brecht, Bertolt	144 9, 62, 73, 139, 154 f., 170, 175, 185, 193, 195, 197–199, 208, 213, 229

<i>Baal</i> (1922)	154
<i>Grundsätze über die Radioverwertung</i> (1929/1930)	199
Bredow, Hans	195, 218
Brentano, Clemens	155, 236 f., 240–243
<i>Godwi</i> (1801/1802)	199
Brentano, Emilie	237
Bronnen, Arnolt	205
<i>Katalaunische Schlacht</i> (1924)	205
Bruckner, Anton	96, 121
Bühler-Dietrich, Annette	40, 42
Bumke, Oswald	12 f.
<i>Über nervöse Entartung</i> (1912)	12 f.
Burkard, Heinrich	195
Busoni, Ferruccio	51, 62 f., 66–68, 104, 106, 108, 113, 150, 255
Byrd, William	151
<i>My Ladye Nevells Booke</i> (1591)	151
C asella, Alfredo	60
Champion, Theo	222 f.
Comtesse de Ségur, Sophie	38
<i>Les Malheurs de Sophie</i> (1864)	38
Copland, Aaron	166 f., 173, 180, 260
<i>Our New Music</i> (1941)	180
Cott, Jonathan	185
Cunningham, Merce	167
d' Albert, Eugen	58
Daniels, Lee	176
THE BUTLER (2013)	176
Davis, Miles	167
Debussy, Claude	52, 89, 255, 263

<i>Boîte à joujoux</i> (1913)	52
Deutsch, Felix	156
Deutsch, Lili	156
Dexters, John	185
Drew, David	50, 70, 106, 113, 116, 129, 131 f., 177
Ebb, Fred	139
<i>Cabaret</i> (1966)	139
Edschmid, Kasimir	23 f., 30–32
Einstein, Albert	160 f.
Elliott, Lis	173
Éluard, Paul	46
Erb, Wilhelm	12–15
Erdmann, Eduard	9, 143–147, 149–152, 261, 271
<i>Es gilt fast mehr</i> , op. 11 Nr. 2 (1920)	150
<i>Fünf kleine Klavierstücke</i> op. 6 (1920)	161
Symphonie Nr. 1 (1920)	150
Fokine, Michel	67
Ford, Paul	184
Fosse, Bob	139
CABARET (1972)	139
Frankl, Viktor	139 f.
Gatz, Erwin	246
Gebel, Renate	162
Gebrüder Grimm	49
<i>Die goldene Gans</i> (1812)	49
Gershwin, George	169, 172, 259, 267
<i>Porgy and Bess</i> (1935)	172
Glickstein, Isadore	182
Goebbels, Joseph	227, 229
Grimme, Adolf	228

Gropius, Walter	44, 143–147, 149
Grosz, George	218, 257
Gruber, Gernot	241 f.
Gülke, Peter	240–242
Günther, Kurt	214, 218
<i>Der Radionist</i> (1927)	214, 218
H	
Haas, Joseph	195
Hadamovsky, Eugen	230
Halevi, Jehuda	183
Hardt, Ernst	197
Haßreiter, Josef	52
<i>Die Puppenfee</i> (1888)	52
Hatvani, Paul	17
Hauer, Josef Matthias	9, 147–150
<i>Klavierstücke mit Überschriften nach Worten von Friedrich Hölderlin op. 25</i> (1925)	148
Hauptmann, Gerhart	153, 160
Hausenstein, Wilhelm	18–20, 22, 24–27, 29, 32
<i>Über Expressionismus in der Malerei</i> 1918	19 f., 22, 24–26
Hausmann, Raoul	39
Heartfield, John	231 f.
<i>Freedom Calling!</i> (1939)	231
Hein, Hartmut	127, 130 f., 135
Heine, Heinrich	156, 263
Heinsheimer, Hans	165 f., 174, 177
Heise, Wilhelm	219, 221, 232
<i>Selbstbildnis als Radiobastler</i> (1926)	219, 221
Hellpach, Willy	13, 18
Henck, Herbert	147 f.
Henckell, Karl	156
Hensel, Karoline	235
Hensel, Luise	10, 233–247, 263
Hensel, Wilhelm	234, 236, 240, 242
Hensel, Wilhelmine	234

Herzog, Oswald	210 f.
Hiller, Ferdinand	76
Hindemith, Paul	58–60, 70, 73, 113, 149, 189, 192 f., 195, 199–202, 251, 255–257, 259, 261 f.
<i>Tuttifantchen</i> (1922)	70
<i>Lehrstück vom Einverständnis</i> (1929)	73
Hintze, Friedel	50
Höch, Hannah	38 f.
Holde, Artur	181
Holl, Karl	199 f.
Hollaender, Alexis	58
Hörth, Franz Ludwig	35, 39
Humperdinck, Engelbert	9, 36, 75–124, 156, 271, 278
<i>Am Rhein</i> (1904)	78, 115
<i>Gaudeamus</i> (1919)	79, 83, 88, 91 f., 96 f., 109 f., 113–119
<i>Hänsel und Gretel</i> (1893)	76 f., 79, 121
<i>Heirat wider Willen</i> (1905)	79
<i>Königskinder</i> (1897)	76, 105 f.
Streichquartett C-Dur (1920)	9, 117 f., 120
Humperdinck, Wolfram	79, 88, 96, 100, 109, 112–116, 120, 123
I tten, Johannes	147, 149
„Beiträge zum Kontrapunkt in der Bildenden Kunst“ (1930)	149
J acobsohn, Siegfried	154
Jarnach, Philipp	58, 68

Jawlensky, Alexej	47
Jöde, Fritz	58
Kafka, Franz	43
<i>Die Sorge des Hausvaters</i> (1919)	43
Kaiser, Georg	203
Kaiser, Joachim	155
Kander, John	139
<i>Cabaret</i> (1966)	139
Karmann, Ivor	49
Kastner, Rudolf	200
Kazan, Elia	175, 177
ON THE WATERFRONT (1954)	175
Kempner, Robert	161
Kerr, Alfred	9, 153–163, 270
Kerr, Judith	270
Kerr, Julia	159, 161–163
<i>Die schöne Lau</i> (1929)	159
Kerr, Michael	159
Kestenber, Leo	57, 59, 192, 251, 267f.
<i>Musikerziehung und Musikpflege</i> (1921)	59
Kissling-Rothärmel, Margaret	162
Klatte, Wilhelm	159
Klee, Felix	47
Klee, Paul	26, 47
Knappertsbusch, Hans	106
Kokoschka, Oskar	21, 26f., 44–46
<i>Mann mit Puppe</i> (1922)	45
Kolbe, Georg	227–229
<i>Die Nacht</i> (1926/1931)	227f.
Krabiell, Klaus-Dieter	62, 195, 198f.
Kracauer, Siegfried	28f., 156
Kreitmaier, Josef	11f., 16, 24, 27f.
Krenek, Ernst	58–60, 151, 166, 251, 262, 265, 271, 273

Kretschmer, Ernst	216
<i>Körperbau und Charakter</i> (1921)	216
Kretzschmar, Hermann	111 f.
Kruse, Käthe	38
Kuhnt, Christian	130 f.
L	
Lamy, Rudolf	163
Lang, Fritz	48
METROPOLIS (1927)	48
Larto, Rafael	49
Lenin, Wladimir Iljitsch	154, 220
Lenya, Lotte	8, 139, 165 f., 169, 177 f., 185 f.
Lerner, Alan Jay	174–177
Liebermann, Max	160
Lindbergh, Charles	195, 197–210
Löbmann, Hugo	58
Loewe, Frederick	174
<i>My Fair Lady</i> (1956)	174
Lortzing, Albert	79
Lübbert, Ernst	209–211
<i>Drahtlose Telephonie</i> (1910)	209
Lubitsch, Ernst	48
DIE PUPPE (1919)	48
Luz, Wilhelm August	226
M	
Mahler, Alma	44–46, 147
Mahler, Gustav	44, 118, 130, 133, 155, 237
Mann, Heinrich	218
Marherr-Wagner, Elfriede	35, 49
Marquardsen, Otto	213
McCarthy, Joseph	168, 170
Mendelssohn, Fanny	236
Mendelssohn, Felix	236, 255, 260– 263, 265–268, 274

Meyer, Conrad Ferdinand	156
Misch, Robert	114
Moholy-Nagy, László	211 f.
Moos, Hermine	44 f.
Morgenstern, Christian	150
Morgenthaler, Sasha	47
Mörike, Eduard	159
<i>Die Historie von der schönen Lau</i> (1873)	159
Morris, Marketa	172
Mozart, Wolfgang Amadeus	35, 118, 133, 138, 155, 159
Fantasie KV 475 (1785)	133
<i>Le nozze di Figaro</i> (1786)	35
Sonate für Klavier KV 457 (1785)	133
Müller, Wilhelm	235–243, 263 f.
<i>Das seltene Blümchen</i> (1816)	237
<i>Der blaue Mondenschein</i> (1818)	237
<i>Des Baches Wiegenlied</i> (1818)	241
<i>Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten</i> (1821)	238, 241
Musorgskij, Modest	138, 241
<i>Bilder einer Ausstellung</i> (1874)	138, 241
N erlinger, Oskar	224 f., 232
<i>Der Rundfunkreporter</i> (1930/1931)	224 f.
Nietzsche, Friedrich	39
Nikisch, Artur	106 f.
Nolde, Emil	26, 151
O ppenheim, David	173
Ostertag, Karl	162
P aisiello, Giovanni	240
<i>La bella Molinara [L'amor contrastato]</i> (1788)	240
Pfitzner, Hans	58, 75, 159
Pinthus, Kurt	46

Piscator, Erwin	154
Poelzig, Hans	227
Prager, Wilhelm	215
WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT (1925)	215
Pritzel, Lotte	40–42
Prokof'ev, Sergej	138, 262, 269
7. Klaviersonate op. 83 (1942)	138
Putterman, David	177
<i>Synagogue Music by Contemporary Composers</i> (1951)	177
R abbich, Ernst	58
Radler, Max	218 f., 221 f., 232
<i>Der Radiohörer</i> (1930)	219
Rathenau, Walther	156, 261
Rathert, Wolfgang	113, 118, 124
Ravel, Maurice	146
Reger, Max	58 f., 89, 96, 98, 118, 267
Reinert, Robert	33
NERVEN (1919)	33
Rheinberger, Joseph Gabriel	76 f.
Rilke, Rainer Maria	39–42, 101, 110, 265
<i>Duineser Elegie</i> (1923)	40
<i>Puppen. Zu den Wachspuppen von Lotte Pritzel</i> (1914)	40
Rimskij-Korsakov, Nikolai	146
Roh, Franz	214
Rösch, Friedrich	156
Rousseau, Jean-Jacques	56
Rubensohn, Emmy	8, 268, 270, 273
Rüdiger, Wolfgang	72
S artre, Jean-Paul	125 f., 140
<i>Itinerary of a Thought</i> (1969)	125

Schaeffer, Pierre	169
<i>Symphonie pour un homme seul</i> (1950)	169
Schebera, Jürgen	9, 61, 64, 68 f., 75, 106, 113, 118, 124–127, 130 f., 174, 187, 189, 194, 198, 207, 252, 254, 277
Scellhorn, Hans	227–229
<i>Der Rundfunk dient der Volksgemeinschaft</i> (1933)	227
Scherchen, Hermann	150, 197, 200, 252, 268
Scheyer, Galka	47
Schlemmer, Oskar	43 f., 149
<i>Triadisches Ballett</i> (1916)	43 f.
Schmitt-Walter, Karl	162 f.
Schnabel, Artur	146, 151, 258, 276
Schneider, Irmela	209
Schönberg, Arnold	9, 58, 77, 98, 110 f., 147–151, 256 f., 268, 271, 273
Fünf Klavierstücke op. 23 (1920)	151
<i>Sechs kleine Klavierstücke</i> op. 19 (1911)	150
Suite op. 25 (1923)	151
Schreker, Franz	89, 98, 113
Schrimpf, Georg	223
Schubert, Franz	151, 240–242
Schumann, Georg	156
Schumann, Robert	155
Schwertfeger, Kurt	149
REFLEKTORISCHE FARBLICHTSPIELE (1922)	149
Seldes, Barry	170, 172
Shakespeares, William	93
<i>Kaufmann von Venedig</i> (1600)	93
Shaw, Bernard	160, 174

Sommer, Hans	156
Sondheim, Stephen	182,184
Spiecker, Frank	233 f., 243, 245
Staegemann, Hedwig	236 f., 240, 243
Stambolis, Barbara	234–238, 240, 242
Stiller, Barbara	56, 71 f.
Sting	185 f., 263 f.
Stoffregen, Götz Otto	229
Strauss, Richard	118, 121 f., 154, 156–160
<i>6 Lieder</i> op. 56 (1899–1906)	156 f.
<i>Krämerspiegel</i> op. 66 (1918)	53, 157 f.
Strawinsky, Igor	169, 251, 265, 269
<i>Les Noces</i> (1923)	169
Strecker, Ludwig	158
Strobel, Heinrich	50
Sudermann, Hermann	153
T aube, Johannes Ambrosius	244
Tiessen, Heinz	150, 262
Toch, Ernst	60
Toller, Ernst	154, 268
Trakl, Georg	27
Tristano, Lenny	167
Tschaikowski, Pjotr Iljitsch	37
<i>Der Nussknacker</i> (1892)	52
<i>Kinderalbum</i> (1878)	37
V erdi, Giuseppe	133
<i>La Forza del Destino</i> (1862)	133
Volkelt, Johannes	17 f.
von Allesch, Gustav Johannes	29 f.
von Arnim, Achim	237
von Boehn, Max	40–42
<i>Lob der Puppe</i> (1930)	42
von der Wense, Hans Jürgen	150

von Gerlach, Ludwig	243 f.
von Goethe, Johann Wolfgang	156
von Krafft-Ebing, Richard	11, 14, 16
von Mallinckrodt, Pauline	246
von Molo, Walter	22 f.
W agner, Cosima	78 f.
Wagner, Richard	58 f., 76 f., 118, 121, 210
<i>Parsifal</i> (1882)	76
<i>Rheingold</i> (1869)	210
Wagner, Siegfried	76, 78
Weill, Hans	75, 78, 81, 91, 94,
Weill, Kurt	102, 104, 106, 110 f., 123
„Gebet“ (1915)	182
„Mi Addir“ (1913)	182
<i>Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny</i> (1930)	140, 177
<i>Das Berliner Requiem</i> (1928)	193 f.
<i>Der Jasager</i> (1930)	63 f., 69, 72, 251
<i>Der Lindberghflug</i> (1929)	10, 62, 195, 197–201
<i>Der Protagonist</i> (1925)	64, 69
<i>Der Silbersee</i> (1932/33)	69, 126, 140
<i>Der Zar läßt sich photographieren</i> (1928)	10, 203, 205
<i>Die Legende vom toten Soldaten</i> (1929)	128
<i>Die sieben Todsünden</i> (1933)	69, 255, 266
<i>Dreigroschenoper</i> (1928)	9, 36, 62, 113, 126, 140, 154 f., 165 f., 169–171, 177, 185 f., 189, 254, 257, 267
<i>Kiddush</i> (1946)	177, 183
<i>Lady in the Dark</i> (1941)	172–174, 177, 184
<i>Ninon von Lenclos</i> (1920)	106, 109
<i>Ofrahs Lieder</i> (1916)	183

<i>One Touch of Venus</i> (1943)	174
<i>Quodlibet</i> (1923)	64
<i>Recordare</i> (1923)	62
<i>Royal Palace</i> (1927)	202 f.
<i>Silbersee</i> (1933)	69, 126, 140
<i>Street Scene</i> (1947)	172, 181
Streichquartett h-Moll (1918)	119
<i>The Eternal Road</i> (1934)	183
<i>Zaubernacht</i> (1922)	9, 35 f., 48–74, 178
Weinhold, Kurt	215, 217 f., 232
<i>Hans im Glück. Im Zeichen des Gehaltsabbaus der Gipfel des Erreichbaren</i> (1929)	217
<i>Mann mit Radio (Homo sapiens)</i> (1929)	215
Weismann, Robert	159
Weller, George	49
Wienbrack, Georg	229 f.
<i>Volk ringt sich empor zum Licht</i> (1934)	229 f.
Wiene, Robert	33
DAS KABINETT DES DR. CALIGARI (1920)	33
Williams, Carlos	167
Winding, Ole	125, 131 f., 136
Wobst, Friedrich	213
<i>Die Radioten</i> (1927)	213
Wolf, Hugo	155
Wolff, Christian	7, 268
Wotruba, Fritz	149
Wurm, Mary	86, 103, 115, 118
Wüsten, Heinrich	246
Zimmermann, Mary	49, 67

BAND 1

Matthias Henke, Francesca Vidal (Hg.):
[Ton]Spurensuche –
Ernst Bloch und die Musik

BAND 2

Sara Beimdieke:
„Der große Reiz des Kamera-Mediums“
Ernst Kreneks Fernsehoper
Ausgerechnet und verspielt

BAND 3

Reinke Schwinning:
Philosophie der Musik in Ernst Blochs
frühem Hauptwerk *Geist der Utopie*

BAND 4

Matthias Henke, Reinke Schwinning (Hg.):
Nach(t)-Musiken – Anmerkungen zur
Instrumentalmusik Friedrich Cerhas

BAND 5

Matthias Henke, Sara Beimdieke,
Reinke Schwinning (Hg.):
Entdeckungen –
Kurt Weill als Lotse durch die Moderne

M. HENKE | S. BEIMDIEKE | R. SCHWINNING (HG.)

ENTDECKUNGEN

KURT WEILL ALS LOTSE DURCH DIE MODERNE

Das Kurt Weill Fest Dessau ist längst kein Start-up mehr. 1993 gegründet, lockt es jährlich Tausende von BesucherInnen in die Geburtsstadt des Komponisten. Will man den Markenkern der Veranstaltung beschreiben, so könnte man auf die Fähigkeit der Akteure verweisen, mentale Brücken zu bauen. Dergleichen zeigt sich schon an der Programmauswahl. Natürlich, die Musik Weills steht im Mittelpunkt. Aber die „Programmierer“ waren und sind stets offen für eine bunte Palette von Stilen und Genres. Brücken bauen will das Fest fernerhin zwischen der klassischen Moderne und dem heutigen Geschehen, schließlich darf sich Dessau nicht nur Weill-, sondern auch Bauhaus-Stadt nennen. Albert Weill, der Vater des Komponisten, wirkte als Kantor der 1938 zerstörten Synagoge von Dessau. Es gehört demnach zu einem zentralen Anliegen der Festivalmacher, Brücken zu den jüdischen Gemeinden in Dessau wie Umgebung zu schlagen. Zeichen dafür ist der Bau einer Albert-Weill-Synagoge auf dem Platz ihrer verwüsteten Vorgängerin. Nicht zuletzt aber ist der Brückenschlag zwischen Kunst und Wissenschaft zu erwähnen, dem sich das Weill Fest besonders verpflichtet fühlt. Dazu zählt die Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses, die etwa im Rahmen der Reihe **Entdeckungen** stattfand, eines Großprojekts, dem sich der vorliegende Band widmet. Wie nachhaltig dessen Konzept ist, zeigt so manche Karriere: Viele der jungen Wissenschaftler*innen, die sich bei den **Entdeckungen** erste Lorbeeren verdienten, lehren heute an Universitäten oder Hochschulen.