

Beiträge zu einer musikalischen Perspektive

Man sollte rigoros und furchtlos überprüfen, wieviel an Geschichte wir mit uns herumschleppen und wieweit diese Last das radikale Anpacken wirklich neuer musikalischer Probleme beeinträchtigt; das ist die einzige Garantie dafür, seiner eigenen Einstellung gegenüber auf der Hut zu bleiben. Je weniger an Geschichte wiederholt wird, desto einmaliger das totale Erlebnis des Augenblicks in seiner ganzen Aktualität.

Stefan Wolpe

Dem »erschreckenden Eigengewicht der Vergangenheit« (wie Hofmannsthal das nannte, als er den jungen Brecht enthusiastisch begrüßte) zu entgehen, ist die berechtigte Sorge aller Kulturen, die nicht in erster Linie damit beschäftigt sind, Geschichte zu bewahren oder zu wiederholen. Gute Musik aber schafft ihre eigene Zeitlichkeit und neigt dazu, uns ihre Vergangenheit vergessen zu lassen.

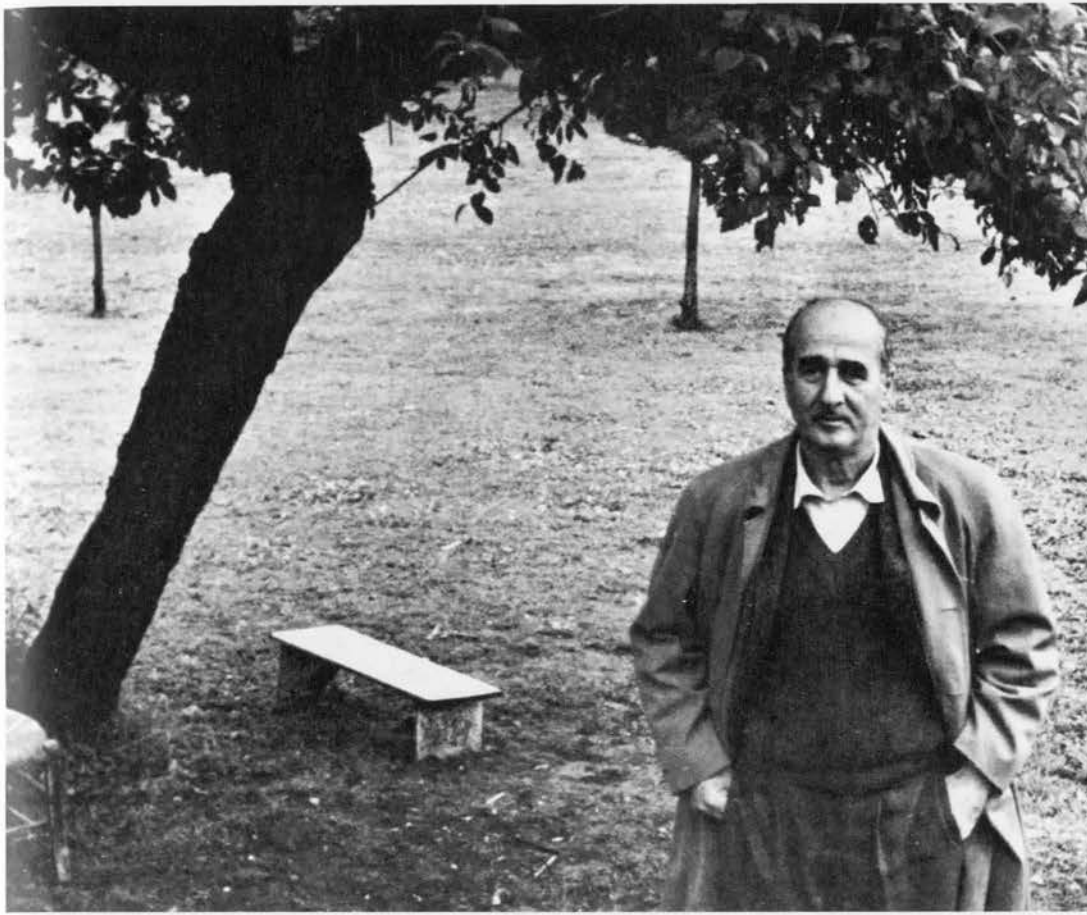
Von allen Künsten eignet sich deshalb die Musik am wenigsten für retrospektive Ausstellungen. Es gibt jedoch Anlässe, bei denen ein solcher Versuch gewagt werden muß, und diese Ausstellung gehört eindeutig dazu. Berlins Stellung in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts ist allzu lange durch banale Klischees aus alten Filmen und Platten verdunkelt worden, die von der Nostalgie-Industrie und bestimmten Kreisen ausgebeutet wurden, denen aus verschiedenen politischen Gründen daran gelegen ist, ihre persönliche Meinung über Aufstieg und Untergang Berlins in Umlauf zu setzen. Es ist in der Tat bedauerlich, daß diese Stadt, die ohne eigenes Verschulden keinen genialen Musikerneuerer hervorgebracht hat, der mit Debussy, Strawinsky, Bartók und den drei großen Wienern vergleichbar wäre, in der allgemeinen Vorstellung mit nichts Konkreterem als mit den Träumen der Seeräuber-Jenny und Marlene Dietrichs rauchiger Stimme identifiziert wird.

Der deutschen Musik des 20. Jahrhunderts ging unglücklicherweise das Ereignis **Richard Wagner** voraus. Ohne Wagner hätte das Vorbild Liszt es Strauss vielleicht ermöglicht, den innovatorischen Rang Debussys zu erreichen. Aber zunächst schon mit *Tristan* und schließlich mit *Parsifal* hatte Wagner eine mögliche deutsche Musikrevolution vorweggenommen, während zur gleichen Zeit **Pfitzner** die konservativen Anregungen der *Meistersinger* verfolgte und der Zeit zum Trotz den »alten Stil« seiner heute noch jungen *Palestrina* erfand. **Reger** war damals gerade gestorben und hatte seine höchst persönliche Auffassung vom »alten Stil« und, wichtiger noch, von einer Polyphonie hinterlassen, die in der Mitte stand zwischen Brahms und der »neuen Chromatik« und in manchem Hindemiths Möglichkeiten vorwegnahm. **Strauss** jedoch verschloß sich den Zeitströmungen und behauptete so seinen Platz (mit ziemlicher Gelassenheit, wie sie dem armen Pfitzner nie beschieden war), indem er die entwicklungssträchtigen Tendenzen seiner kühneren Passagen unterdrückte oder nutzbringender umlenkte. Die Zeit hat es ihm gelohnt. Wenn der *Krämerspiegel* heute so modern klingt wie *Elektra*, dann nicht so sehr wegen restlicher harmonischer Kühnheiten, sondern wegen Strauss' Gespür für das, was hinter dem scheinbar Ephemeren der Kerrschen Bosheiten lag.

Im Gegensatz zu Strauss' anderen jüdischen oder halbjüdischen Mitarbeitern gehörte Kerr ganz der literarischen Welt Berlins an: Er war einer ihrer Wortführer. Als Kritiker wie auch als Satiriker ist er der typische Repräsentant dessen, was damals bereits als »Kulturbolschewismus« angeprangert wurde. Doch aus dieser unwahrscheinlichen Mischung von bayerischem Konservatismus und Berliner Nonkonformismus entstand ein Liederzyklus, dessen musikalischer Gehalt Parodie und Selbstparodie auf ein hohes Niveau hob. Der *Krämerspiegel* als Ganzes wurde so eine Huldigung an die deutsche Tradition des literarischen Kabarets, ja sogar die Apotheose dieser Tradition, die in Bayern wie in Berlin wurzelte und letzten Endes aus Paris stammte.

Schönberg war zuerst 1901 mit dieser Tradition in Berührung gekommen, als Ernst von Wolzogen ihn nach Berlin holte, um an seinem dortigen Kabarett mitzuarbeiten. Die künstlerischen Früchte dieser nicht völlig erquicklichen Erfahrung zeigten sich erst elf Jahre später, als Schönberg nach Berlin zurückkehrte und dort für die Schauspielerin Albertine Zehme seinen **Pierrot Lunaire** komponierte. Nach einer Privataufführung im Berliner Haus Ferruccio Busonis dirigierte Schönberg das Werk in einem öffentlichen Konzert und ging dann damit auf eine Reise durch Deutschland und Österreich. Sein Assistent auf dieser Tournee war der 21jährige **Hermann Scherchen**.

Der Krieg 1914–1918 hat manche wesentlichen Entwicklungen der Neuen Musik vielleicht verlangsamt und zeitweise in die Isolation getrieben, er hat sie aber keineswegs geschwächt, sondern vermutlich eher neu intensiviert. Als der junge Scherchen nach der Oktober-Revolution aus russischer Internierung zurückkehrte, verriet die Transkriptionen von revolutionären Liedern, die er mitbrachte, daß sich sein Sinn geschärft hatte für die geschichtliche Notwendigkeit einer musikalischen



Stefan Wolpe
in den USA, um 1965

schen Revolution, die in soziologischer Beziehung stehen mußte zu vergleichbaren gleichzeitigen Bewegungen in den bildenden Künsten. In Berlin gründete er die Monatsschrift ›Melos‹ nach dem Vorbild von Herwarth Waldens ›Der Sturm‹; zu seinen ersten Mitarbeitern zählten viele angesehene Künstler aus Waldens Kreis und aus der ›Novembergruppe‹. Die frühen Nummern des ›Melos‹ und die damit zusammenhängenden Melos-Konzertreihen legen ein beredtes Zeugnis ab von der Breite, der Scherchens Einfühlsamkeit fähig war. Stilistische oder nationalistische Grenzen hatten keine Bedeutung für ihn, wenn er nur in der Musik Ansätze zu etwas Neuem spürte. In diesem Sinne war er sogar ein überzeugter Anwalt Regers, der doch in reaktionären Kreisen als eines der Hauptbollwerke gegen die modernistischen Ungläubigen galt.

Einer der Prominentesten unter diesen Ungläubigen war **Busoni**, und bereits auf den ersten Seiten des ›Melos‹ forderte Scherchen ihn auf, aus seinem Kriegsexil Zürich nach Berlin zurückzukehren. Scherchen hat ohne Zweifel gewußt, daß **Leo Kestenberg**, ein ehemaliger Busoni-Schüler und jetzt Referent für musikalische Angelegenheiten im Preußischen Kultusministerium, Busoni längst eingeladen hatte, als Nachfolger von Strauss die eingegangene Meisterklasse für Komposition an der Berliner Akademie der Künste neu aufzubauen. International gesinnt aus Überzeugung, ein Humanist mit starken, wenn auch unprogrammatischen sozialistischen Neigungen und ein Vorkämpfer musikalischer Theorien, die ihn zur Zielscheibe heftiger antimodernistischer Polemiken seitens Hans Pfitzners gemacht hatten, schien Busoni der ideale Mann für den Aufbau einer neuen Musikkultur zu sein, die Hand in Hand gehen sollte mit dem freiheitlichen Geist der neuen Weimarer Verfassung.

Kestenbergs Pläne zur Reform der Musikerziehung und des Musiklebens in Preußen verlangten gebieterisch die Einnahme zweier beherrschender Höhen zum frühestmöglichen Zeitpunkt. Herbst 1920 war Busoni fest bestellt an der Berliner Akademie der Künste, und **Franz Schreker** hatte die Leitung der Berliner Hochschule für Musik übernommen. Selbstverständlich brachten Busoni und Schreker ihre Anhänger aus Zürich und Wien mit.

Schreker war zwar nicht Kestenbergs Ideallösung für die Hochschulleitung, aber er war den verwaltungstechnischen Aufgaben gewachsen und erwarb sich auf der Höhe seiner Erfolge als Opernkomponist so viel Respekt, daß ihm Reformen gelangen, die ein anderer mit vielleicht radikalerer Veranlagung nicht ohne Widerstand hätte durchsetzen können. Eine seiner ersten Maßnahmen war es, Scherchen zu einem Lehrkurs über Musik des 20. Jahrhunderts einzuladen.

Scherchen hat Schreker als Mensch und Künstler gewiß respektiert; es ist jedoch kaum anzunehmen, daß er der mystisch-erotischen Welt der Schrekerschen Opern und besonders ihrer vornehmlich homophonen nachwagnerisch-impressionistischen Tonsprache viel Sympathie entgegenbrachte. Scherchen glaubte, daß die Neue Musik mehr einer Neuen Gesellschaft verpflichtet sei als den Privatangelegenheiten der Schrekerschen Helden und Heldinnen. Und er glaubte mit Busoni an die Polyphonie als den sichersten Weg zur Neuen Musik. In den frühen Melos-Konzerten setzte sich Scherchen tatkräftig für die Werke **Eduard Erdmanns** ein, des originellsten der komponierenden Pianisten aus dem Busoni-Kreis, der von großem Einfluß auf einen der begabtesten Schüler Schre-

kers war: auf den jungen **Ernst Krenek**. Mit der Widmung seiner *Sinfonischen Musik op. 11* an Scherchen zollte Krenek auch Scherchens und seiner eigenen Bewunderung für die Art »linearen Kontrapunkts« Tribut, den Erdmann aus Reger und Busoni entwickelt hatte. Krenek verdankte Erdmann allerdings auch die Hinführung zu Schubert, dessen Einfluß sich in so unwahrscheinlichen Stellen wie in Kreneks jazz-orientierter Klaviersonate bemerkbar macht. (Es berührt übrigens eigenartig, daß sich die Jazzmystik der zwanziger Jahre sogar bis in die sonst so strengen und Erdmann-nahen Kompositionen von **Artur Schnabel** auswirkte, einem der größten Pianisten und Pädagogen im Berlin der Vorhitzerzeit.)

Erdmanns große Werke warten noch auf ihre Wiederentdeckung. Es wäre durchaus möglich, daß sie ohne den plötzlichen und erstaunlichen Aufstieg des jungen **Hindemith** nicht so rasch in Vergessenheit geraten wären. Erdmann, Hindemith, Krenek und Scherchen gehörten zu den Organisatoren der *Kammermusikaufführungen zur Förderung der Zeitgenössischen Tonkunst* in Donaueschingen von 1921, dem ersten einer Reihe von Musikfesten, die bis heute fortgesetzt werden und das Vorbild für viele ähnliche Veranstaltungen abgaben. Busoni war einer der Ehrendirektoren des Musikfestes.

Die Uraufführung von Hindemiths *Drittem Streichquartett* auf diesen Musiktagen von 1921 rückte den 26jährigen Komponisten mit einem Schläge an die Spitze der jüngeren komponierenden Generation Mitteleuropas. Deutschland hatte nun endlich seinen »jungen Meister«, auf den es so sehnsüchtig gewartet hatte, und bald war sein Name in aller Munde. Er verließ 1927 seine Frankfurter Heimat, übersiedelte nach Berlin und bekam unter Schreker eine Professur an der Hochschule für Musik.

Busoni konnte an den Musiktagen von 1921 nicht selbst teilnehmen, wurde aber persönlich wie musikalisch durch seinen Freund **Philipp Jarnach** vertreten. Jarnachs *Streichquartett op. 16* machte nicht solches Furore wie Hindemiths Quartett, wohl deshalb, weil Jarnach etwas älter und bekannter war und immer noch als Ausländer angesehen wurde. In Frankreich geboren und ausgebildet, hatte Jarnach in der Tradition von Debussy und Ravel begonnen. Während der folgenden Studien bei Busoni in der Schweiz entwickelte er dann einen freien polyphonen Stil, den er in dem Quartett zur Meisterschaft brachte und zugleich zu einer Kraft des Visionären verdichtete, um die selbst Busoni seinen Schüler hätte beneiden können.

Als Busonis mutmaßlicher Thronfolger und als geschickter Propagandist der Neuen Musik spielte Jarnach fortan eine zunehmend maßgebliche Rolle im Musikleben Berlins. Er war eines der Gründungsmitglieder der **Internationalen Gesellschaft für Neue Musik**, die 1923 aus den Aktivitäten in Donaueschingen und Salzburg hervorging. Die Ausbreitung der Neuen Musik wurde durch den Zusammenbruch der deutschen und österreichischen Wirtschaft Anfang der zwanziger Jahre keineswegs aufgehalten. Er schien im Gegenteil zu außerordentlichen Anstrengungen geradezu anzuregen. Mit der Rückkehr zu relativer wirtschaftlicher Stabilität im Herbst 1924 brach allerdings ein neuer Abschnitt an.

Busonis Tod im Juli des Jahres beraubte Berlin seines bedeutendsten Vertreters der Neuen Musik. Kestenberg beauftragte unverzüglich **Schönberg**, mit seinen besten Schülern nach Berlin zu kommen und an der Akademie der Künste eine neue Meisterklasse zu begründen. Schönberg erschien August 1925 mit einigen Schülern, darunter dem Spanier **Roberto Gerhard** und dem Deutschen **Winfried Zillig**. Von den Berliner Komponisten, die er in seine Meisterklasse aufnahm, war der begabteste der junge Grieche **Nikos Skalkottas**, der sein Studium bei Jarnach begonnen und dann bei Jarnachs und Busonis Meisterschüler Kurt Weill fortgesetzt hatte. Weill tat viel, um Schönberg in der Berliner Öffentlichkeit als den einzig legitimen Nachfolger Busonis zu begrüßen.

Die Übersiedlung Schönbergs und seiner Anhänger nach Berlin verlagerte das Gleichgewicht der Kräfte und Interessen in der Stadt, zumal da sie zeitlich mit den ersten deutschen Aufführungen von Schönbergs Zwölftonwerken zusammenfiel. Nachdem Hindemith seine Kompositionsklasse an der Hochschule aufgebaut hatte, wurde klar, daß irgendeine Konfrontation bevorstand. Je einflußreicher der Schönberg-Kreis wurde, desto mehr fühlten Hindemith und die Seinen die Notwendigkeit, sich zu reorganisieren und ihre Tonalitätsfestung zu verteidigen. An der Front der Musikkritik und Musikphilosophie waren die Kampflinien rasch gezogen. **Theodor W. Adorno** schwor seiner früheren Bewunderung für den Hindemith des *Dritten Streichquartetts* ab und entwickelte seine auf Hegel und Marx basierende Anschauung von einer Schönbergschen und Nach-Schönbergschen Zukunft. Es war eine aufreibende Zeit für Kritiker, die in der Presse Neue Musik zu besprechen hatten. Einige der älteren Musikkritiker (darunter Adolf Weißmann, der erste Präsident der Berliner Sektion der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik*), streckten verzweifelt die Waffen, jüngere Männer rückten nach. Die bedeutendsten waren Heinrich Strobel und H.H. Stuckenschmidt – der erste neigte zu Hindemith, der zweite zu Schönberg und Krenek; beide zeigten sich interessiert an Kurt Weill, dessen Stern zu leuchten begann.

Die Veröffentlichung der *Neuen Harmonielehre* (1927) des tschechischen Komponisten und Scherchen-Schülers **Alois Hába** hatte näheren Bezug zur Schönberg-Kontroverse, als man damals erkennen konnte. Hába war ein großer Verehrer Schönbergs, hatte aber durch seine Bemühungen um mikrotonale Musik eine eigene Zwölftontheorie entwickelt, die sich von Schönbergs System viel stärker unterschied als diejenige des Wiener Schönberg-Rivalen Josef M. Hauer (von dem Scherchen kurz zuvor Werke angenommen hatte). Mehr als dreißig Jahre später zollte **Roberto Gerhard** Hábas Ideen und dem Einfluß, den sie auf ihn ausgeübt hatten, als er noch Schüler in Schönbergs Meisterklasse war, seinen Tribut. Doch in Gerhards *Bläserquintett* von 1928 erinnert nichts an die Reihentechniken Hábas oder Hauers. Das unmitttelbare Vorbild ist deutlich Schönbergs Stück in gleicher Form, auch wenn der zugrundeliegende Impuls tonal und potentiell folkloristisch ist und somit in eine ganz andere Richtung weist.

Anzeichen einer Spaltung innerhalb des Schönberg-Kreises zeigten sich schon bald nach Schönbergs Ankunft in der deutschen Hauptstadt. Zum Teil war das einerseits das natürliche Ergebnis der



Kurt Weill
im Jahre 1926,
Skizze von Max
Dungert, Mitglied
der Novembergruppe



**Weill, Hindemith
und Scherchen**
in Baden-Baden, 1929,
Skizze von B. Dolbin

Spannungen, welche die neue Umgebung ausübte, und andererseits der umstrittenen Aspekte der Reihentheorie. Die drohende Gefahr einer wirklichen Spaltung vergrößerte sich indes zusehends, als **Hanns Eisler** in Berlin auftauchte, den Schönberg als den geistig unabhängigsten seiner Schüler schon in der ersten Wiener Kompositionsklasse nach dem Krieg kennengelernt hatte.

Bereits in *Palmström* (1924) wird die beabsichtigte Hommage an Schönberg mit einer distanzierten Ironie kombiniert, die es Eisler erlaubt, die Herkunft des *Pierrot* aus dem Kabarett-Hintergrund wieder zu integrieren. In der folgenden Komposition, *Zeitungsausschnitte*, wird diese Tendenz weiter vorgetrieben, und das Antibürgerliche dieser Satire kommt noch stärker zum Ausdruck. Die nächsten Schritte in Eislers Entwicklung führten zu einer Annäherung an **Weills** Kompositionsweise.

In den Jahren zwischen 1924 und 1926 hatte Weill Beziehungen zu Georg Kaiser, dem führenden Dramatiker des deutschen Expressionismus, aufgenommen und vertieft. Etwas von Kaisers an Besessenheit grenzender Vorliebe für formale Umkehrungen und thematische Verdopplungen spiegelt sich schon im *Violinkonzert* von 1924 (das seine Uraufführung 1926 in Paris erlebte). Trotz eines kurzen Anklangs an Mahler und gewisser zufälliger Ähnlichkeiten mit Bergs fast gleichzeitigem *Kammerkonzert* ist das Werk der Wiener expressionistischen Tradition ebensowenig verpflichtet wie Busonis neoklassizistischen Idealen. Vom Temperament her ist es nordeuropäisch, auch wenn die Landschaft mediterran erscheint. Und die nichttonale Form, die in harmonischen Paroxysmen kulminiert (wie im ersten Satz) oder in grotesker thematischer Travestie (wie im letzten Satz), ist weit entfernt von der Musik Bachs und Mozarts, den von Busoni hoch gepriesenen Idealen.

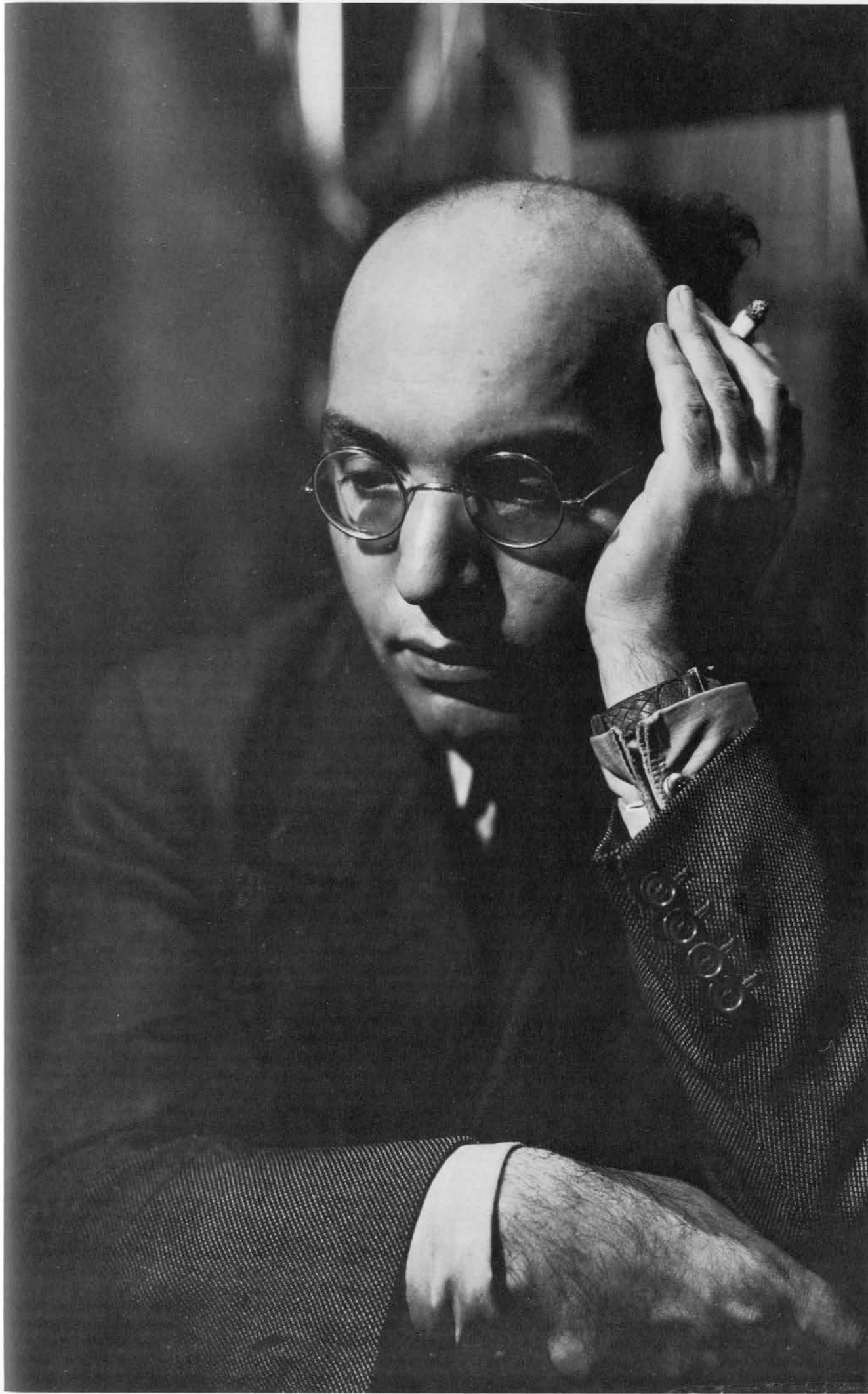
Bei der Zusammenarbeit an der Ballett-Oper *Royal Palace* mit dem zweisprachigen surrealistischen Dichter und Dramatiker Ivan Goll (der in den zwanziger Jahren ständig zwischen Paris und Berlin hin- und herpendelte) entwickelte Weill eine gelöstere und mehr tonalitätsbezogene Tonsprache, die Elemente der volkstümlichen Musik und des Jazz einbezog. Der nächste Schritt war das sogenannte ›Songspiel‹ *Mahagonny*, komponiert auf einen Text von Brecht für das Baden-Badener Kammermusikfest 1927, das Hindemith und andere aus dem Donaueschinger Kreis als ein freundliches Gegenstück zu Donaueschingen organisiert hatten. In manchen Kreisen wurde *Mahagonny* als aggressiv anti-schönbergisch gedeutet; geistig war es jedoch vielmehr gegen den neuen Akademismus Hindemiths gerichtet. (Der gespenstische ›Mond von Alabama‹ ist doch nur der Mond aus Schönbergs *Pierrot* und Bergs *Wozzeck*, von der anderen Seite betrachtet.)

Hindemith fühlte sich nicht gekränkt, war jedoch zweifellos sympathischer berührt von den *Opéras minutes* seines Freundes **Darius Milhaud**, der inzwischen in Deutschland als der bedeutendste junge französische Komponist galt und auf den Baden-Badener Programmen der Jahre 1927–1929 deutlich bevorzugt wurde. Aber die freundliche Aufnahme von Milhauds Opern und Hindemiths Sketch *Hin und zurück* wurde durch die tumultuarische Reaktion auf *Mahagonny* weit in den Schatten gedrängt. Strobel und Stuckenschmidt waren nicht die einzigen, die der Partitur wie auch Brechts literarisch-dramatischer Konzeption historische Bedeutung zuerkannten. Eisler begrüßte die Partitur als genial, und unter den vielen Bewunderern ist besonders **Otto Klemperer** hervorzuheben. Für Klemperer war das Musikfest in Baden-Baden ein kurzes aber konsequentes Vorspiel zu der schweren Aufgabe, die er sich wenige Wochen später aufladen sollte: Er übernahm die Verwaltung und musikalische Leitung der neugegründeten Oper am Platz der Republik, der alten **Kroll-Oper**, wie sie im Volksmund hieß. Klemperers Berufung erwies sich als von epochemachender Bedeutung.

Mit einer Gruppe vorzüglicher Mitarbeiter, darunter Alexander von Zemlinsky (der einzige regelrechte Lehrer, den Schönberg je gehabt hatte) und Karl Rankl (einer seiner Wiener Schüler), machte er die Kroll-Oper nicht nur zum Brennpunkt der neuesten und besten musikalischen Bühnenwerke, sondern auch zum Mittelpunkt einer Reihe hervorragender Symphoniekonzerte.

Mit Klemperers Berufung machte Berlin endlich die Schmach wett, keine geeignete Stellung für Scherchen gefunden zu haben, der jetzt weitab am Königsberger Rundfunk saß und sich nur noch selten in Berlin sehen ließ. Klemperers Berufung war allerdings auch einer von Kestenbergs Einfällen gewesen, und aus diesem und auch anderen Gründen stand die Kroll-Oper schon unter Beschuß, noch ehe sie (mit einer äußerst neuartigen Inszenierung des *Fidelio*) ihre Pforten öffnete. Kestenbergs Gegner argumentierten, Klemperers progressive, um nicht zu sagen: avantgardistische, linke Kunstpolitik sei ein kostspieliger Luxus für eine Stadt, die sich bereits zweier großer Opernhäuser rühmen konnte, an deren einem gerade **Erich Kleiber** die historische Uraufführung des *Wozzeck* dirigiert hatte. In Wirklichkeit jedoch konnte oder wollte keines der anderen Opernhäuser mit der Kroll-Oper konkurrieren. Von wenigen Ausnahmen abgesehen – so besonders der Uraufführung von *Christophe Colomb* (Milhaud–Claudel, Staatsoper 1930) und der Aufführung von Weills *Die Bürgschaft* (Fritz Stiedry und Ebert–Neher, Städtische Oper 1931) –, wurde die Geschichte der modernen Oper in den nächsten vier Jahren allein an der Kroll-Oper gemacht.

Mit der politisch-wirtschaftlichen Krise 1930/31 kamen das Ende der kühn experimentierenden Kroll-Oper und das Ende der deutschen Sozialdemokratie. Noch ehe sich der Bankkrach der Wall Street in Deutschland weithin auswirkte, hatte die Rechts-Links-Polarisierung längst begonnen, und zwar in allen Bereichen, auch in der Musik. Eisler–Brechts leninistisches Lehrstück *Die Maßnahme* stammt aus den ersten Wochen des Jahres 1930. Es war für die Neuen Musiktage in Berlin 1930 bestimmt gewesen, die **Hindemith** und seine Freunde als Fortsetzung der Baden-Badener Musiktage eingerichtet hatten. Das Musikfest 1929 war nämlich nach Ansicht der Baden-Badener Behörden entschieden »zu weit gegangen«. Jetzt zeigte sich Hindemith schockiert. *Die Maßnahme* wurde, ausschließlich wegen des Textbuches, zurückgewiesen – Eisler hatte mit der Partitur noch gar nicht begonnen. Aus Solidarität zog daraufhin Weill seine Vertonung des *Jasagers* zurück. Brechts augenscheinlich unpolitische Neufassung eines japanischen Theaterstücks und ein direkter Vorläufer der *Maßnahme*. (Der *Jasager* erlebte einen Tag nach Abschluß des Hindemithschen



Kurt Weill in Paris,
April 1933. Foto:
George Hoyningen-Huene



Darius Milhaud
und Erich Kleiber

Musikfestes seine Uraufführung unter der Schirmherrschaft von Kestenbergs Akademie für Kirchen- und Schulmusik und wurde anschließend von der Kroll-Oper übernommen.)

Während sich Hindemith für sein Oratorium *Das Unaufrührliche* an den eher konservativen Dichter Gottfried Benn wandte, und sich die beiden verbleibenden Berliner Opernhäuser bereit zeigten, Bühnenwerke zweitrangiger Komponisten zu bringen, deren starke Sympathie für die Nationalsozialisten bekannt war, widmete sich **Eisler** nun ausschließlich der proletarisch-antifaschistischen Sache und integrierte in seine eigenständige Musiksprache, was er aus *Mahagonny* und später aus dem *Jasager* gelernt hatte. Von den anderen Komponisten, die damals mit Eisler in Verbindung standen, war der weitaus bedeutendste **Stefan Wolpe**, ein alter Protégé Scherchens und Anfang der zwanziger Jahre Mitglied des Busoni-Kreises, später übrigens der einzige Musiker, der längere Zeit am »Bauhaus« mitwirkte.

Einen Monat nach der nationalsozialistischen Machtergreifung im März 1933 hatten viele der besten Musiker Deutschlands das Land fluchtartig verlassen – unter ihnen **Schönberg, Weill, Eisler und Wolpe, Klemperer und Kestenberg**. Bezeichnenderweise flüchteten die meisten lieber nach Paris als nach Wien oder Moskau. In den zwanziger Jahren war die Verbindung zwischen Berlin und Paris dank der natürlichen Verwandtschaft zweier wesensmäßig kosmopolitischer Städte sehr eng gewesen, aber auch dank so einflußreicher Persönlichkeiten wie Harry Graf Kessler und Claire und Ivan Goll, die ständig hin und her reisten.

Paris hatte sehr rasch Hindemith, Jarnach, Weill und Krenek zur Kenntnis genommen und durch Ansermet und andere eine der lebendigsten Sektionen der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* entwickelt. (Natürlich hatte Ansermet die Berliner Uraufführung des *Sacre du Printemps* dirigiert.) Die zahlreichen deutschen Immigranten von 1933 bedeuteten unvermeidlich eine zusätzliche Belastung für das bereits prekäre wirtschaftliche und psychologische Klima des Pariser Musiklebens. Gerade deshalb sollte die Gastfreundschaft vieler französischer Musiker den deutschen Flüchtlingen gegenüber nicht vergessen werden.

Damals zeigte Paris mehr Verständnis für **Weill** als für **Hindemith**. Wenn die Nachwelt entscheiden sollte, daß Hindemith der repräsentativste deutsche Komponist der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist und Weill lediglich der Repräsentant der Berliner Komponisten, so stimmt die erste Feststellung vielleicht, nicht aber die zweite. Bei der Vielseitigkeit seines Schaffens – Symphonien und Opern, Geistliches und Soziales, Radikales und Konservatives, Volkstümliches und Esoterisches – ist Weill zu groß für den Berliner Umkreis allein und in dieser Vielfalt zu charakteristisch für eine einfache Einordnung in die Grundtradition des Berlin des 20. Jahrhunderts. Wollte man diese Tradition als das radikalste Suchen und den radikalsten Nonkonformismus definieren, könnte man behaupten, der wahrste Komponist des vorhitlerschen Berlin sei der unbekannteste gewesen: **Stefan Wolpe**. Wolpe hatte nie nach dem Rampenlicht des Erfolgs geschiel, sondern sich stets und ausschließlich von seiner geistigen Überzeugung leiten lassen. So blieb seine »Kunst«-Musik außerhalb des »Bauhauses« und der Berliner »Novembergruppe« so gut wie unbekannt, und seine »populäre« Musik mußte schon ihrem Wesen nach den politischen Anlässen vorbehalten bleiben, für die sie geschrieben war. Im Gegensatz zu Hindemith, Krenek und Weill war Wolpe ein echter Berliner, dort geboren und aufgewachsen, und vielleicht ist das einer der Gründe, weshalb die Musik, die er in der Emigration schrieb, den fortschrittlichen Idealen seiner Heimatstadt ein so schönes Denkmal setzt. Obwohl er viele seiner frühen Kompositionen vernichtete und kritische, ja spöttische Kommentare auf die frühen Manuskripte kritzelte, die er gelten ließ, waren doch die Keime zu seinen späteren großen Werken während seiner Jugend in Deutschland angelegt. Sie finden sich zum Beispiel in der

gleichsam ›gefrorenen‹ Tonalität der Bauhaus-Stücke, in den rigoros mit Kanon- und Reihentechnik experimentierenden Kompositionen, in den improvisierenden Rhythmen vom Jazz inspirierter Musik und in der grimmigen Protestmusik aus der Zeit, als die Weimarer Republik im Todeskampf lag. Weil seine Musik, wie Elliott Carter einmal gesagt hat, »unzweideutig seine tiefe Überzeugung von den bedeutsamen Werten des Lebens und der Kunst zum Ausdruck bringt und sie unmittelbar faßbar macht«, verkörpert sie das Beste des Berliner Musiklebens der ersten drei Jahrzehnte unseres Jahrhunderts.

David Drew

Übersetzung: Horst Leuchtman