

Zeitschrift: Dissonanz

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2002)

Heft: 77

Buchbesprechung: Bücher

Autor: Zimmermann, Heidy / Heister, Hanns-Werner / Dünki, Jean-Jacques

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Kurt Weill und das Judentum

Christian Kuhnt

Pfau, Saarbrücken 2002; 184 Seiten, Notenbeispiele

«... ICH HABE MICH NIEMALS ALS EINEN ›DEUTSCHEN KOMPONISTEN‹ BETRACHTET»



Szenenfoto «We will never Die», New York, Madison Square Garden 1943

Kurt Weill gehört nicht zu jenen Komponisten jüdischer Herkunft, die plakativ auf das Schicksal des Verdrängt- und Vertriebenenseins durch die Nazis reduziert werden können und damit neues Interesse wecken mögen. Die spektakulären Erfolge seiner Broadway-Musicals haben den Emigranten, der als engagierter Partner Brechts mit der *Dreigroschenoper* berühmt geworden ist, in der am Ideal der Neuen Musik orientierten Geschichtsschreibung lange Zeit eher suspekt erscheinen lassen und zum Stereotyp von den «beiden Weills», einem anspruchsvollen europäischen und einem kommerziell vereinnahmten amerikanischen, geführt. Dabei blieben seine Werke zu jüdisch konnotierten Themen – und dies sind nicht wenige – ebenso im Hintergrund, wie die Frage nach Weills Verhältnis zum Judentum bisher nicht grundsätzlich gestellt wurde. Die Hamburger Dissertation von Christian Kuhnt, deren Titel sich – ohne es explizit zu machen – auf jenen von Michael Mäckelmanns wegweisendem Buch über Arnold Schönberg (1984) bezieht, unternimmt es, sich mit diesem von der Forschung bislang vernachlässigten Komplex auseinanderzusetzen.

Kuhnt verfolgt zunächst die Biographie Kurt Weills unter der Perspektive seiner jüdischen

Herkunft und Erziehung wie auch seines späteren Selbstverständnisses und behandelt im gleichen Zug all jene Werke, die mit jüdischen Themen, Texten oder Anliegen zu tun haben. Im Rahmen einer chronologischen Disposition formt sich die breit angelegte Beschreibung von Fakten und Ereignissen zu einem Beitrag des Typs «Leben und Werk». Kuhnt hat viele Details zur Entstehung der einzelnen Kompositionen zusammengetragen. Was die frühe Zeit betrifft, stützt er sich zwar vor allem auf die Briefe an den Bruder Hans, die inzwischen allgemein zugänglich sind (*Briefe an die Familie 1914-1950*, hg. von Elmar Juchem und Lys Symonette, Stuttgart, Weimar 2000), doch ist man dankbar für die kompakte Darstellung von wenig bekannten Jugendwerken wie der Hochzeitshymne *Mi addir* (1913), dem Chor-Gebet für die Konfirmation der Schwester Ruth (1915) oder den Vertonungen von Gedichten Jehuda Halevis unter dem Titel *Ofrah's Lieder* (1916).

Neues erfährt man vor allem über die Entstehung und die Produktion des Monumentalwerks *Der Weg der Verheissung*, dem ein Drittel des ganzen Buches gewidmet ist. Dieses Mitte der dreissiger Jahre entstandene und 1937 in New York uraufgeführte oratorienhafte Massen-Singspiel, in dem Franz Werfel eine zeitlose Verfolgungssituation mit einem Bilderbogen von biblischen Geschichten interpoliert hat, kannte man lange nur vom Hörensagen, bis es zum Weill-Jubiläum im Jahr 2000 in einer amerikanisch-deutsch-israelischen Koproduktion – diesmal vollständig – wieder auf die Bühne gebracht wurde (Chemnitz, New York, Tel Aviv, Krakau etc.). Hier kann Kuhnt aufgrund sorgfältiger Recherchen einige oft kolportierte Angaben berichtigen und präzisieren (etwa die Umstände des finanziellen Fiaskos von 1937 oder die persönlichen und künstlerischen Konflikte zwischen den an dem Projekt Beteiligten: dem Produzenten Meyer Weisgal, dem Regisseur Max Reinhardt, Werfel und dem Komponisten selbst). Schliesslich bezieht die Dokumentation auch die in der Kriegszeit entstandenen Solidarisierungsprojekte *We will never die* und *A Flag is born* ein.

Als Hauptmotiv seiner Arbeit formuliert Kuhnt die ebenso wichtige wie anspruchsvolle Zielsetzung, nicht nur den «Prozess des Wandels» in Weills «Auseinandersetzung mit spezifisch jüdischen

Inhalten» nachzuzeichnen, sondern auch Verständnis für «das Problem des Jude-seins in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und die damit verbundenen Auswirkungen auf das künstlerische Schaffen zu gewinnen» (S. 12f.). Doch in der zentralen Frage nach der Positionierung des Dessauer Kantorensohnes (der sich zeitweilig als Dirigent eines Synagogenchores sein Brot verdiente) zwischen der Lebenswelt eines aufgeklärten Judentums und der musikalischen Kultur der Weimarer Republik bleibt Kuhnts Interpretation leider allzu vage. In der Bewertung von Weills familiärer Sozialisation schwankt die Charakterisierung zwischen progressiver, liberaler und konservativer Ausrichtung, wobei ein allzu pauschalisierender Begriff von Judentum appliziert wird, der gerne mit Kategorien wie religiös, geistlich, sakral usw. operiert und dabei übersieht, dass die Dichotomisierung von religiös und profan im Judentum dem komplexen Zusammenspiel von Religion und Alltag, von Tradition und gesellschaftlich-politischer Gegenwart nicht gerecht wird. Auch für die spätere Entwicklung stützt sich Kuhnt auf isolierte und nicht selten gegensätzliche Briefzitate (loyal jüdisch gegenüber den Eltern, selbstironisch gegenüber der Lebensgefährtin Lotte Lenya etwa), die kaum in einen grösseren historischen und gesellschaftlichen Kontext eingeordnet werden. Hier vermisst man eine tiefergreifende Reflexion der Frage nach jüdischer Identität und eine Auseinandersetzung mit der in den Kulturwissenschaften derzeit laufenden Diskussion darüber. Schon aus der Kontrastierung mit andern Komponisten jüdischer Herkunft (man denkt unweigerlich an Schönberg, Paul Dessau oder Stefan Wolpe), die nach 1933 aus der vielbeschworenen und nie dagewesenen deutsch-jüdischen Symbiose in ein mehr oder weniger traumatisches Exil katalpultiert wurden, ergäbe sich etwa die Einsicht, dass Weills jüdisches Selbstverständnis durch eine erstaunlich konfliktfreie Kontinuität geprägt ist. Auch wenn Kuhnt bei Weill in den frühen 1920er Jahren – wohl zu recht – eine Distanzierung vom religiösen Establishment im Zuge seiner Politisierung ausmacht, so bleibt doch der Bezug auf traditionelle Texte oder musikalische Überlieferungen vergleichsweise unbelastet. Und wenn der Autor Weills Verhältnis zum Judentum anhand eines Werks wie *Recordare* (Vertonung

von *Klagelieder*, Kap. 5, 1923) zu einer Entweder-Oder-Frage macht, übersieht er, dass gerade das Thema des Erinnerns und Gedenkens im Judentum ein absolut zentrales ist – und sich keineswegs auf religiöse Aspekte reduzieren lässt (S. 49f.); der substantielle Aufsatz von Alexander Ringer, der im Literaturverzeichnis angeführt wird, erschliesst diese Dimension.

Verdienstvoll ist sicher, dass Kuhnt versucht hat, die Bezüge zu traditionellen Quellen in einzelnen Werken ausfindig zu machen. Doch auch hier ist er gleichsam auf halbem Weg stehen geblieben, begnügt er sich doch öfter damit, «Übereinstimmung des musikalischen Materials» zu konstatieren, ohne die Beschaffenheit dieses «Materials» zu hinterfragen (S. 25, wobei der Rezensentin die «Ähnlichkeit» in der *Gebet*-Vertonung durch Ferdinand Hiller und Weill nicht erkennbar ist). So zitiert Kuhnt zwar Weills treffende Charakterisierung der gesungenen Liturgie («sie besteht hauptsächlich aus melodischen Wendungen und kurzen Motiven», S. 101), spricht aber im Anschluss bedenkenlos von Themenvariation

und vom «Kol Nidre-Thema» (S. 114) und benutzt damit formale Kategorien, die der synagogalen Praxis gerade nicht gerecht werden. Warum sich Kuhnt bei der Identifikation traditioneller Melodien im *Weg der Verheissung* schliesslich auf eine so sekundäre Referenz wie Eric Werners Sammlung *Hebräische Musik* (1961 in der Reihe *Das Musikwerk*) stützt, ist vollends unverständlich. Der Rückgriff auf das ältere, aber nach wie vor unerlässliche Standardwerk *Jewish Music* von Abraham Idelsohn hätte präzise Informationen zutage gefördert und es erlaubt, die bei Werner unsinnigerweise des Textes entblösten Melodien genau zu identifizieren.

Im Verlauf des Buches leuchtet am Horizont immer wieder die Frage «Was ist jüdische Musik?» auf, der Kuhnt aber mit erstaunlicher Beharrlichkeit ausweicht. Wenn Weill in jungen Jahren voller Selbstzweifel äussert, «niemals wird ein Jude ein Werk wie die Mondscheinsonate schreiben können», steht er zweifellos im Bann von Wagners verheerender Hetzschrift gegen «Das Judentum in der Musik»; wenn einer – der

sich sonst kaum explizit über «jüdische Musik» geäussert hat – später den *Weg der Verheissung* dem «World Centre for Jewish Music in Palestine» anbietet und 1942 «vollstes Verständnis» dafür zeigt, «dass die deutschen Nationalisten [s]eine Musik als <undeutsch> bezeichneten», wobei er sich «niemals als einen <deutschen Komponisten> betrachtet» habe (S. 125), so drängt sich eine Reflexion darüber, wie sich Weill im Spannungsfeld zwischen antisemitischer Ausgrenzung und positiver Selbstdefinition als Komponist «jüdischer Musik» verstanden hat, nun wirklich auf.

Fazit der Lektüre: Das Buch stellt eine reichhaltige Dokumentation dar (der – anstelle der vielen Deutsch- und Druckfehler – zumindest ein Namensindex zu wünschen gewesen wäre), die Interpretation kann nun einsetzen.

(Heidy Zimmermann)

Volksmusik. Eine Einführung in die musikalische Volkskunde
Hartmut Braun
Gustav Bosse Verlag, Kassel 1999, 181 S.

MUSEALE UND LEBENDIGE VOLKSMUSIK

Es handelt sich hier um die überarbeitete Neuausgabe der *Einführung in die musikalische Volkskunde* aus dem Jahr 1985. Ausgangspunkt und Zentrum ist das deutschsprachige Volkslied, aber auch internationale Volkslieder kommen mit ins Blickfeld. Neben dem prominenteren und weitaus intensiver erforschten Volkslied steht instrumentale Volksmusik; jeweils Extrakapitel handeln auch über Volkstanz (unterschieden nach Gruppen- und Paartänzen) sowie Volksmusikinstrumente. Auf einen systematischen Begriff von Volksmusik verzichtet Braun und lässt dafür im knappen historischen Überblick über Forschungsgeschichte und Sammlungen verschiedene Begriffe Revue passieren. Inwieweit die wissenschaftliche Entdeckung des Volksliedes, die partiell einer Erfindung gleichkommt und in der Erfindung der Nation eine Fortsetzung wie Verstärkung erfährt, eher anti-aufklärerisch ist, wie Braun mit Bezug auf Herder meint, oder nicht doch eher seinerseits in den Gesamtprozess der Aufklärung gehört, wäre noch eigens zu diskutieren. Jedenfalls gehört sie vor allem im deutschsprachigen Raum, nicht zuletzt durch englische bzw. schottische Einflüsse angeregt (die «Ossian»- bzw. Macpherson-Fakes von 1760 sowie die ebenfalls gefälschte Sammlung *Reliquies of Ancient English Poetry* von 1765 als Modelle), in eine Phase, als das Bündnis aller sozialen Schichten unter Führung der Bourgeoisie gegen die feudalabsolutistische Herrschaft gesucht

wurde. Das «Volk», vorwiegend verstanden als Unterklassen, erschien da durchaus nützlich und sinnvoll. Dass zugleich das Ursprüngliche, Uralte als Legitimation diente, bereitet zugestanden den romantischen Rückschlag nach 1789 mit vor. Nicht zufällig datieren die beiden erwähnten Sammlungen ziemlich genau auf die Zeit, in der die Industrielle Revolution begann, und sind insofern auch eine bereits nostalgische Reaktion darauf.

Sehr knapp gehalten ist das Kapitel «Sekundäre Einflüsse» – Kontrafakturen und Flugblatt-drucke, Kunstlied-Rezeption, Unterhaltungsmusik, Schlager, Popmusik sowie «Gesellschaftstänze aus Übersee». Dann fast schon tertiäre Einflüsse bzw. Einflussnahmen durch Volksmusik-«Pflege» (schon der Begriff ist abschreckend) durch Schule, Vereine, Studenten und Kommerz (zumal im Kontext Tourismus) werden sehr kurz, aber unter Berücksichtigung ihrer Ambivalenz dargestellt. Unter «ideologische Erneuerungsbewegungen» fasst Braun abschliessend Jugendmusikbewegung wie Liedermacher zusammen.

Letztere sind wohl die Spitze dessen, was in Richtung Avantgarde bei deutscher Volksmusik im 20. Jahrhundert noch möglich war. Für das Gleiche eine Phase früher, eben die Jugendmusikbewegung samt Folgen, dürfte vor allem Hindemith stehen. Anders als im Fall Ungarn und Béla Bartók gab es den Typus einer relativ archaischen Volksmusik als «Bauernmusik»

nicht mehr, der dort immerhin Ausgangspunkt und Grundlage einer eingreifenden Neuerung von Material und Musiksprache gewesen ist. Auch die Bewegung der in der Regel links engagierten Liedermacher, die tatsächlich vieles von traditionellen Volksmusikelementen reaktivierte, ist aus einer Strömung zu einem Rinnsal geworden. So museal insofern Volksmusik wurde, so lebendig ist sie doch, auch durch die diversen «Pflegen», in Teilen der Musizierpraxis wie vor allem in «tertiärer» medialer Vermittlung; Volksmusik hat hier freilich beide Male, pointiert gesagt, eine fatale Neigung zu «volkstümlicher» Musik. Analoges zeigt sich auf erweiterter Stufe im internationalen Massstab populärer Musik mit «authentischer» Musik, die in «Fusion», «Crossover» usw. im Prinzip hemmungslos profitabel nivelliert und verwurstet wird, bestenfalls allerdings doch zu neuen Synthesen führen kann.

Schon im Zeitalter der Aufklärung waren entsprechende, mit der Herausbildung des Weltmarkts bzw. der Globalisierung einhergehende Prozesse zu spüren. «Europäische Kolonisatoren zerstören fremden Völkern Lieder und Gebräuche», um ihnen, so zitiert Braun Herder, «dafür etwas sehr Verstümmeltes oder Nichts zu geben ... Was haben solche Völker durch Umtausch ihrer Gesänge gegen eine verstümmelte Menuet ... gewonnen?» (hwh)

Carl Spitteler: «Echte, selige Musik....»
Andreas Wernli (Hg.)
Schwabe & Co. Verlag, Basel 2002, 212 S.

PROSA VOM FEINSTEN

«Ich spiele auch so schlecht Klavier....», sagt Carl Spitteler (1845-1924) im Essay *Mozarts Klaviermusik*. Wer diesem listigen Bekenntnis miss-trauend weiterliest, wird mit leichtfüssiger Prosa vom Feinsten verwöhnt. Zielsicher führt Spitteler zu Architektur und Rhythmik von Mozarts Themen und findet unvergleichliche Parabeln über das «Mozartsche Tempo». Seine analytischen Beobachtungen aus dem Jahre 1891 bescheinigen dem Komponisten, entgegen dem damaligen zeitgenössischen Diskurs, «Feuer und Kraft». Dieses Juwel an Musikbetrachtung hat Herausgeber Andreas Wernli bereits 2001 in «*Mirakel wirken*» – *Ein Lesebuch zu Mozarts Klavierkonzerten* ins Licht gerückt. So lag es nahe, in der Schatztruhe dieses nahezu vergessenen Schweizer Autors (weiland Liebling manch

einer lesenden Gross- und Urgrossmutter) weiter zu stöbern. Aus der Gesamtausgabe und weit entlegenen Quellen, zum Teil in Erstdruck, erscheint jetzt Carl Spittelers Prosa zur Musik sorgfältig annotiert im Taschenbuchformat.

Wenn Spitteler «Mozart, Haydn und Beethoven» in einem Aufsatz von 1907 als seine «Zuchtmeister» erklärt, wohlverstanden als Modelle für sein eigenes Schreiben, so weiss er auch in *Schuberts Klaversonaten* überlieferte Form und kompositorischen Eigensinn sorgfältig zu trennen: Das gehört für mich zu den schönsten Rehabilitationen von Schuberts Komponieren. Als junger Autor gestattet sich Spitteler ein rücksichtsloses Urteil: im unbarmherzigen Verriss einer Luzerner Aufführung von Spohrs *Die letzten Dinge* misst der Zwanzigjährige provin-

zielle musikalische Realität an seinen unabdingbaren höchsten Idealen. So wie der reife Autor 1914 den Irrsinn des Kriegs brandmarkt (zum grossen Ärger seiner deutschen Leserschaft), so zieht er zeitlebens gegen musikalische Dummheit zu Felde. Bitterböse ist einer seiner letzten Artikel *Warum ich in keine Konzerte gehe?*, der mich an einen anderen begnadeten «Dilettanten», nämlich Robert Walser erinnert, der fast zeitgleich für die Berliner «Schaubühne» schreibt: «Der Kunst gegenüber gibt es nur zwei echte Empfindungen, die Entrüstung oder das Entzücken, den Abscheu oder das Wohlgefallen.....»

(Jean-Jacques Dünki)

Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth
Brigitte Hamann
Piper Verlag, München 2002, 688 S.

FAMILIENSAGA AUS DEM 20. JAHRHUNDERT



Winifred Wagner in Begleitung

Wenn es überhaupt noch ein Argument brauchte, warum die Institution Bayreuth nach vier Generationen endlich, definitiv aus ihrer Verstrickung mit der Wagnerschen Familiengeschichte gelöst werden muss, hier wäre es: mit einem Gewicht und in einer Form, die vernünftigerweise keinen andern Schluss zulassen, auch wenn Brigitte Hamann ihr Buch kaum in der Absicht geschrieben hat, der scheinbar endlosen Diskussion um die Nachfolge auf dem Grünen Hügel den entscheidenden Kick zu geben. Der Autorin, die sich

zuvor schon mit historischen Figuren wie dem österreichischen Kronprinzen Rudolf, der Kaiserin Elisabeth («Sissi») oder Bertha von Suttner beschäftigt hat und deren Buch *Hitlers Wien* zum Bestseller wurde, geht es in ihrem neuesten, gut 600 Seiten starken Band in erster Linie um die Persönlichkeit jener Winifred Wagner, die ihre Bayreuther Karriere 1915 als Ehefrau des um 28 Jahre älteren Wagner-Sohnes Siegfried begann und sie nach ihrem Rücktritt als Festspielleiterin als lebender Schatten einer aufschwerste belasteten Vergangenheit noch bis zu ihrem Tod im Jahre 1980 auf gespenstische Weise weiterführte. Und es geht ihr, wie schon der Titel klarmacht, um das seltsame «Biotop» Bayreuth, das den zur Macht strebenden Hitler früh schon unterstützte und das ihn derart faszinierte, dass er es bis zum bitteren Ende protegierte.

Nicht, dass man das inzwischen nicht auch so schon wüsste. Das Besondere an Hamanns Buch ist aber, dass in ihm zu Winifreds Biografie wie auch zu Hitlers Bayreuth-Connection nochmals eine unglaubliche Fülle von Material zusammengetragen und zu einer beeindruckenden Gesamtdarstellung verarbeitet wurde. Zitate ohne Zahl, ein grosser Teil von ihnen aus Winifreds eigenen Briefen und Aufzeichnungen, Informationen aus ihrem Umfeld, aus Archiven usw. werden zu einem Mosaik verbunden, das durch seine Ausdehnung beeindruckt und durch seine Detailzeichnung besticht. Hinter den Hauptfiguren, neben ihnen wird ein riesiges Personal – das Register am Schluss des Buches dürfte gegen tausend Namen umfassen – sicht-

bar, das in irgendeiner Form an der unheilvollen Story beteiligt war. Dabei kommen Einzelheiten zum Vorschein, die manches, was man über die Bayreuther Naziverflechtung wusste oder ahnte, in noch grellerem Licht, in klareren Konturen erkennen lassen. Die mehr als dubiose Rolle von Siegfried und Winifreds ältestem Sohn Wieland (1917-1966) beispielsweise, der zusammen mit seinem Bruder Wolfgang nach Winifreds durch die politischen Umstände erzwungenen Rücktritt in den 50-er Jahren das neue Bayreuth aufbaute und der dank seiner «Entrümpelung» der Wagner-Bühne zum Objekt gerade auch linker Begeisterung geworden ist.

Wielands Biografie, muss man nach der Lektüre von Hamanns Buch sagen, ähnelt dabei in irritierendem Mass derjenigen des vormaligen SS-Funktionärs Hans Ernst Schneider, der 1945 eine völlig neue Identität annahm und als Hans Schwerte eine Laufbahn als liberaler, fortschrittlicher Hochschullehrer begann. Wieland Wagner hatte zwar keine direkte SS-Vergangenheit, aber was aus seinem Nachkriegsgedächtnis gänzlich ausgelöscht schien, war die Tatsache, dass er, als Hitler-Protégé von der Wehrpflicht befreit, gegen Kriegsende pro forma den Posten eines Stellvertreters des SS-Mannes Bodo von Lafferentz übernommen hatte, der eine Bayreuther Aussenstelle des KZ Flossenfüth leitete, wo geheime Forschungsarbeiten zur Verbesserung der Zielgenauigkeit der V2-Raketen betrieben wurden. Lafferentz, zugleich Organisator der «Kriegsfestspiele», bei denen im Rahmen des «Kraft durch Freude»-Programms Frontsoldaten als «Gäste des Führers» ins Festspielhaus

geschleust wurden, war Wielands Schwager: Im Dezember 1943 hatte er Winifreds Jüngste, Verena, geheiratet, deren «Erbgesundheit» zu diesem Anlass von Hitler und Himmler persönlich beglaubigt worden war.

Doch Hamann bringt nicht nur weitere Belastungsmomente; sie sucht, insbesondere im Fall von Winifred, auch nach Möglichkeiten der Entlastung. Vor allem während des Krieges und gegen dessen Ende suchte die Chefin von Bayreuth ihre Beziehung zu Hitler ja immer wieder dafür zu nutzen, gefährdeten Menschen, auch Juden, in ihrer Umgebung zu helfen. Mehr als einmal mit Erfolg; ihr Engagement führte schliesslich dazu, dass der Führer zu ihr spürbar auf Distanz ging: Seit 1940 hatte sie zu ihm keinen direkten Kontakt mehr. Winifred Wagner, so Hamann am Ende ihres Buches, «war weder eine Heldin noch eine Verbrecherin, sondern gehörte zur grossen Masse der Gutgläubigen, Verblendeten, die dem grossen Verführer Hitler erlagen.» Auf den 600 Seiten vor diesem knappen Statement nimmt die Autorin kaum Wertungen vor, sondern ist offensichtlich bemüht, zu differenzieren. Dabei stellt sich bei aller kritischen Distanz auf die Dauer auch der Eindruck einer gewissen Empathie der Ver-

fasserin zu der von ihr beschworenen Figur ein, einer im Grunde verständlichen Bewunderung für das englische Waisenkind Winifred Marjorie Williams und dessen unaufhaltsamen Aufstieg zur Herrscherin über das Wagner-Imperium.

Am Stoff mag es schon selber liegen, dass sich das Buch, obschon es über weite Strecken Zitate bringt, fast romanhaft liest: als eine Familiensaga aus dem 20. Jahrhundert. Was einem an dieser besonders auffällt, ist ihre Trivialität. Deutsche Geschichte, Weltgeschichte, Kulturgeschichte, zwielichtige Politik, Massenwahn, Terror, säkulares Verbrechen, Leid und Tod: Aus Bayreuther Sicht nimmt sich das schliesslich alles aus wie Episoden aus dem Familienalbum. Da wird selbst Hitler, dem man das Siegfried-Haus neben der Villa Wahnfried bereitwillig zum «Führerbau» umfunktioniert, zum netten Onkel, der für Wagners knipsende Kinder als Fotomodell posiert und die Herzen einnimmt, weil er den Frauen ganz anachronistisch, unführerisch die Hände küsst. In der spezifischen Optik des Wagner-Clans werden auch künstlerische, personelle Entscheide bei den Festspielen mehr oder minder als immer neue Akte in einem epochalen Intrigendrama wahrgenommen. Ob es um die Bestellung des zwielichtigen Heinz Tietjen (1881-

1967) zum künstlerischen Festspielchef, um das Engagement Furtwänglers, Toscaninis oder auch des Bühnenbildners Emil Preteorius ging – die Verquickung mit dem ganz persönlichen Familiengerangel ist umso stärker, als bei der im Zentrum agierenden Winifred mehr als einmal romantisch-erotische Komponenten ihre wichtige Rolle spielten.

Für die Musikgeschichtsschreibung, für die Kulturpolitik auch, ist Hamanns Buch eine Herausforderung gerade durch das, was in ihm nicht zur Sprache kommt. Je länger man es liest, desto spürbarer wird das Bedürfnis nach einer aktualisierten Analyse von Wagners Oeuvre, die zeigen könnte, woher die letztlich doch erstaunliche Affinität Hitlers zu Bayreuths Übervater stammt. Das Motiv des Antisemitismus, auf das in den letzten Jahren möglicherweise zu stark fokussiert wurde (und das auch in Hamanns Arbeit immer wieder auftaucht), reicht hier als Erklärung wohl nicht wirklich aus. Da bleibt, ungeachtet der immensen Wagner-Literatur, noch systematische Arbeit zu leisten – in einem Bayreuth vielleicht, das sich von den zu engen Bedingungen eines Familienunternehmens emanzipierte? (Konrad Rudolf Lienert)

Die Musik der Neuen Sachlichkeit

Nils Grosch

Metzler Verlag, Stuttgart und Weimar 1999, 288 S.

SACHLICHE EINSICHTEN

Grosch bemüht sich erfolgreich darum, eine zentrale, charakteristische Strömung der 20er-Jahre anhand von exemplarischen Modellen umfassend darzustellen. Im Zentrum seiner Untersuchungen stehen dabei hauptsächlich drei Komplexe: die Komponisten der Berliner Novembergruppe, v.a. Stefan Wolpe, Wladimir Vogel und zunächst noch Hans-Heinz Stuckenschmidt, der dann die Kritikerexistenz vorzog. Hier eingearbeitet ist Donaueschingen 1926 mit dem Schwerpunkt «Mechanische Musik» sowie eine ausführliche Schilderung der Musik zum Fest «Berlin im Licht» von 1928. Den zweiten umfangreichen Komplex bildet das Phänomen «Zeitoper» als schon von der Quasi-Gattungsbezeichnung her typische Erscheinung, die freilich als Mode mit der Weltwirtschaftskrise ein rasches Ende fand; vor allem mit Kreneks zeitloser Modeoper *Jonny spielt auf* ging ein Werk dieser Strömung fast ins Repertoire ein. Die ebenfalls zeittypische Tendenz der Medialisie-

rung von Musik thematisiert Grosch schliesslich am Beispiel der spezifischen Rundfunkmusik mit einem idiomatisch wie inhaltlich breiten Fächer von radiophonen Originalwerken von 1929: Schrekers *Kleine Suite*, Hindemith/Weills *Lindberghflug*, Stücke von Max Butting und Paul Höffer sowie Künnkes *Tänzerische Suite*.

Grosch diskutiert und übernimmt partiell den Standpunkt Helmut Lethens vom «Weissen Sozialismus», ohne den Zusammenhang von Neuer Sachlichkeit und Modernisierung des Kapitalismus im Detail nachzugehen. Die Ambivalenz der Neuen Sachlichkeit zeichnet sich jedoch auch so ab. Ergiebig ist weiter die auf gründlicher Quellenkenntnis basierende, differenzierte Darstellung der musikästhetischen Diskussion und der sozialen Einbettung der Phänomene. Die Musik-Analysen könnten manchmal noch einlässlicher und gründlicher sein, um sowohl allgemeine idiomatische Merkmale wie individuelle Ausprägungen noch deut-

licher zu profilieren. Bemerkenswert und erfreulich ist es jedoch, dass das Buch überhaupt sehr viele Notenbeispiele enthält, die auch eigene Überlegungen möglich machen.

Bei der Literatur fehlt unverständlicherweise der Argument-Sonderband 24 «Angewandte Musik 20er Jahre» von 1977, eine nachhaltige Pionierarbeit, die erstmals in grösserem Massstab Anregungen v.a. aus der Literaturgeschichte aufgriff und auch stofflich-thematisch für Groschs Schwerpunkte einschlägig ist. Ungeachtet dessen findet sich bei Grosch eine Menge dichter Informationen, einiges Bekanntes, aber viel Unbekanntes und neuartige An- und Einsichten, anregend gerade auch dort, wo man wünschte, dass Grosch noch weiterginge. Mit seinem Buch jedenfalls hat Grosch die Erforschung der Musik der 20er-Jahre ein gutes Stück vorangebracht. (hwh)