



# Im Taumel der Zwanziger

Tobias Bleek

1923: Musik  
in einem Jahr  
der Extreme

Bärenreiter  
Metzler

In Zusammenarbeit mit  
BR-KLASSIK  
Klavier-Festival Ruhr



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von  
Ursula Reimann  
Kunststiftung NRW  
Landgraf-Moritz-Stiftung

Kunststiftung  
NRW

landgrafmoritzstiftung

Auch als eBook erhältlich (epdf):  
ISBN 978-3-7618-7245-1

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

© 2023 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel,  
und J. B. Metzler, Berlin  
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN  
(Bildausschnitt: Amerikanische Besatzungstruppen  
tanzen am Rhein; Foto: Walter Gircke)  
Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel  
Korrektur: Daniel Lettgen  
Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding  
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza  
ISBN 978-3-7618-2519-8 (Bärenreiter)  
ISBN 978-3-662-66601-2 (Metzler)  
[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com) \*\*\* [www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)

# Inhalt

Auftakt .....	9
---------------	---

## Im Taumel der Krisen

Musikleben im Deutschland der Hyperinflation .....	19
--	----

»Verrückt gewordenen Leben«: Deutschland 1923 20 ... »Wahnwitzige Scheinzahlen«: Eine Opernkarte für vier Billionen Mark 23 ... Instrumente im Tausch gegen ein geschlachtetes Schwein: Laienmusizieren im Zeichen der Krise 25 ... Die »musikalische Internationale« auf deutschen Bühnen: Eine kontroverse Debatte 29 ... »Letztes Konzert vor Amerikareise«: Deutsche Musiker und Musikerinnen auf Auslandstournee 32 ... »Berlin im Taumel der Verzweiflung«: Ein Herbst der Extreme 34 ... Zwischen Depression und Wagemut: Die Wintersaison 1923/24 37 ... Getröstete und Ausgeschlossene: Der Konzertsaal als Flucht- und Sehnsuchtsort 41 ... »Die deutsche Reichsmark tanzt: wir tanzen mit!« 44 ... »Ein bißchen drüber und gar nichts drunter« 49 ... »Ausgerechnet Bananen« und andere Hymnen der Inflationszeit 52 ... Der »Ungeist« der Zeit: Walther Hensels Kampf »wider das falsche deutsche Lied« 58 ... Gegenwelten: Die Finkensteiner Singwoche 60 ... Aufbruch in »wirtschaftlich schlimmster Zeit«: Karl Vötterle gründet den Bärenreiter-Verlag 65

## Selbsterneuerung eines Immigranten

Igor Strawinskys Metamorphosen .....	72
--------------------------------------	----

Zwei legendäre Uraufführungen 73 ... Zwischen Paris und Biarritz 75 ... Coco Chanel und »Le tout Paris« bei der »Noces«-Premiere 80 ... Verbündete in der alten und neuen Geschmacksaristokratie 83 ... Komponieren im Zeichen von Heimatverlust und Emigration 85 ... Reduktion und Abstraktion: Die klanglichen Metamorphosen des »Noces«-Projekts 87 ... »Schmerzhaft, burlesk und bewegend«: Nijinskas sozialkritische »Noces«-Choreographie 92 ... Vorwärts zu Bach: Neoklassizistische Spiele mit der Vergangenheit im Oktett 95 ... Strawinsky, ein »westlicher Meister«? 98 ... Nostalgie, ironische Distanz und die »Gefühlswunden« der Emigration 100

## Komponieren und kultureller Austausch in Zeiten des Nationalismus

Béla Bartóks Tanz-Suite im kulturpolitischen Kontext ..... 105

*Ungarn im Krisenmodus 106 ... »Ein Jubelfest ohne Jubel« 108 ... Drei Uraufführungen und ein politisches Dilemma 111 ... Bartóks kulturpolitische und künstlerische Metamorphosen 112 ... Politische Umbrüche und existenzielle Erschütterungen 117 ... Ausflug in die Politik 121 ... Ein Auftrag, drei Lösungen: Bartók, Dohnányi, Kodály 122 ... Ein musikalisches Plädoyer für Völkerverständigung 127*

## »Deutsche Treue ... und deutscher Sang«

Zur politischen Vereinnahmung von Musik  
während der Ruhrbesetzung..... 131

*»Mit Musik und Panzerwagen« 132 ... »Hunderttausende sangen entblößten Hauptes alle Verse der Nationalhymne« 135 ... »Die Trauer und das Vergnügen«: Zwischen »Eroica« und »Madame Pompadour« 138 ... Schüsse »auf einen wehrlosen Sänger«? 142 ... Antifranzösische Rheinlieder und andere »vaterländische Gesänge« 144 ... Liberale Hymne und imperialistischer Kampfgesang: Zur Geschichte des »Liedes der Deutschen« 146 ... Vereinnahmungen I: Der Prozess gegen Fritz Thyssen 151 ... Vereinnahmungen II: Der Märtyrerkult um Albert Leo Schlageter 154 ... Kulturkampf im Konzertsaal: Die Berlin-Tournee der vereinigten Ruhrorchester 156*

## Ein Beitrag zur »Hegemonie der deutschen Musik«?

Arnold Schönberg und die Entwicklung der Zwölftontechnik ..... 161

*Ein »neuer Klang« für den »neuen Menschen« 162 ... Im Abseits? 165 ... »Hegemoniephantasien« in Krisenzeiten 169 ... Ein internationales Projekt als Triebfeder für die Entwicklung der Zwölftontechnik 174 ... Unbeschwertes Komponieren wie in der Jugend: Ein zwölftöniger Walzer 176 ... Tradition statt Revolution 179 ... Der Streit um Priorität und Urheberschaft: Schönberg, Hauer, Klein 182 ... Antisemitische Anfeindungen und Bruch mit Kandinsky 185 ... Vom »deutschen« zum »österreichisch-jüdischen« Künstler 192*

## Black music matters

Bessie Smith erobert den Tonträgermarkt .....	197
»We left our southern home« 198 ... Vaudeville-Karriere in Zeiten des Umbruchs 201 ... Der Boom der »Race Record«-Industrie 204 ... »Down Hearted Blues«: Bessie Smiths Visitenkarte 209 ... »All my life white folks have been taking it« 214 ... »I am going to do just as I want to anyway« 217	

## New Orleans in Chicago

Louis Armstrong, Lillian Hardin und Oliver's Creole Jazz Band ....	223
»Dance to the music of King Oliver's Creole Jazz Band« 223 ... Ein Abend in Lincoln Gardens 226 ... Weiße »Alligatoren« 228 ... Die Creole Jazz Band im Tonstudio 230 ... Spiel im Schatten des »King«: »Canal Street Blues« 234 ... (K)ein Fall musikalischer Telepathie: Duo-Breaks 237 ... »Little Louis« und »Hot Miss Lil« 239 ... Aufbruch zu neuen Ufern 241 ... »Holding the ladder and watching him climb« 246	

## Aufbruch inmitten der Krise

Die Berliner Funk-Stunde und der Beginn des Rundfunkzeitalters in Deutschland .....	248
Angst vor Kontrollverlust und »deutsche Gründlichkeit«: Der späte Beginn des öffentlichen Rundfunks in der Weimarer Republik 251 ... Fritz Kreisler im Äther: Vom improvisierten Studiokonzert zur ersten Operettenübertragung 255 ... Opern für die Ohren: Konkurrenzkampf ums Publikum, Stimulation der Phantasie und technische Unzulänglichkeiten 258 ... »Why on earth did you do this?«: Kontroversen um die Programmgestaltung bei der BBC 262 ... Grenzüberschreitungen und mediale Experimente: Neue Musik im Rundfunk 266 ... »Drahtlos im Weltverkehr«: Störversuche und Austauschprozesse 269	

## Anhang

Dank .....	273
Anmerkungen .....	275
Literatur- und Quellenverzeichnis .....	300
Register .....	311
Abbildungsnachweis .....	316



## Auftakt

1923 zählt zu jenen markanten Daten der deutschen Geschichte, die sich tief ins kollektive Gedächtnis eingepägt haben. Wenige Jahre nach Kriegsende kam es zu einer kaum vorstellbaren Häufung von Krisen: Im Zuge der Hyperinflation löst sich nicht nur das Geld gleichsam in Luft auf, sondern auch die gesellschaftliche Ordnung und der Glaube an traditionelle Werte geraten ins Wanken. Die Besetzung des Ruhrgebiets stachelt den Nationalismus an und führt zu einer Welle völkischer Agitation. Rechte Extremisten und gewaltbereite Kommunisten wittern ihre Chance, schmieden Putschpläne und unternehmen Umsturzversuche. Im Westen Deutschlands versuchen Separatisten, das Rheinland und die Pfalz aus dem Deutschen Reich herauszulösen. In ihrem komplexen Zusammenspiel brachten all diese Ereignisse das Land an den Abgrund und hinterließen tiefe Spuren im Leben der Menschen. Wie groß das Interesse an dieser Zeit auch heute noch ist, bezeugen zahlreiche Bücher, die anlässlich des Jubiläums dieses Jahres der Extreme erschienen sind.<sup>1</sup> Sie bestätigen die ungebrochene Konjunktur der »Jahresbücher« und führen zugleich vor Augen, auf wie vielfältige Weise man ein solches Projekt angehen kann.<sup>2</sup>

Auch dieses Buch entspringt der Faszination, in einen begrenzten Zeitabschnitt tiefer einzutauchen. Im Zentrum stehen die Musik und das Musikleben, ein Bereich, von dem in den bereits vorliegenden Veröffentlichungen – wenn überhaupt – nur am Rande die Rede ist. Dass die Wahl auf 1923 fiel, hat verschiedene Gründe. Obwohl die krisenhaften Entwicklungen in der Weimarer Republik eine zentrale Rolle spielen, waren sie nur einer von mehreren Faktoren, die mich auf dieses Jahr gebracht haben. So führen die Streifzüge, die im Folgenden unternommen werden, weit über Deutschland hinaus in eine Welt, in der die Musik und das kulturelle Leben ebenfalls ins Taumeln geraten zwischen Krise und Aufbruch, Abschottung und Austausch, dem sehnsüchtigen Blick zurück und neuer Dynamik und Energie. Im besetzten Ruhrgebiet werden Lieder zu einem Mittel des politischen Kampfes. In ganz Deutschland versetzen die exponentielle Geldentwertung und die massive Wirtschaftskrise den gesamten Musikbetrieb in einen Ausnahmezustand. In den USA machen afroamerikanische Musikerinnen und Musiker wie Bessie Smith oder King Oliver's Creole Jazz-Band unter den Bedingungen einer gesellschaftlichen Rassentrennung ihre ersten Tonaufnahmen. In Wien vollendet Arnold Schönberg seine ersten Zwölftonwerke, träumt von der Wiederkehr der Habsburger und setzt sich gegen den wachsenden Antisemitismus zur Wehr. In Paris rührt Igor

Strawinsky mit einem Ballett über altrussische Hochzeitsrituale die russische Exilgemeinde zu Tränen und schockiert Teile seiner westlichen Anhängerschaft wenige Monate später mit einem neoklassizistischen Oktett für Blasinstrumente. In Budapest erhält Béla Bartók einen heiklen Kompositionsauftrag und setzt mit seiner *Tanz-Suite* ein Zeichen gegen den Nationalismus der Nachkriegsjahre. Und in Berlin beginnt auf dem Höhepunkt der Krise das Zeitalter des öffentlichen Rundfunks – eines Mediums, das die Produktion, Distribution und Rezeption von Musik im Lauf der nächsten beiden Dekaden tiefgreifend verändern wird. All diese Entwicklungen und Ereignisse sind nicht nur musikgeschichtlich bedeutsam, sondern verweisen zugleich auf zentrale Themen, um die dieses Buch kreist: die Rolle von Musik in Zeiten der Krise und des rasanten Wandels, ihre Einbettung in gesellschaftliche, soziale, wirtschaftliche und politische Strukturen und Prozesse sowie die Frage, wie dieses Zusammenspiel unterschiedlicher Faktoren jeweils beschaffen ist und was es uns über die Zeit und die Menschen, die daran beteiligt sind, verrät.

In die musikalische Welt des Jahres 1923 führen unzählige Wege. Und auch die Menge der möglichen Protagonisten und Protagonistinnen ist unüberschaubar. Als Auftakt bietet es sich an, bereits an dieser Stelle für einen Moment mitten ins Geschehen zu springen. Das ermöglicht es, anhand von zwei konkreten Situationen einen plastischen Eindruck zu vermitteln, um was es in diesem Buch geht. Das Scheinwerferlicht richtet sich dazu auf die Musikmetropolen New York und Paris. Hauptfiguren sind die französischen Musiker Darius Milhaud und Jean Wiéner, der Zeitpunkt ist der Beginn des neuen Jahres.

\* \* \*

Zum Schlafen blieb Darius Milhaud wenig Zeit in jenen ersten Januartagen des Jahres 1923. Kurz vor Weihnachten hatte der Komponist Le Havre an Bord eines 160 Meter langen Ozeandampfers verlassen. Mit einer Höchstgeschwindigkeit von 30 Stundenkilometern brachte das Schiff 1500 Passagiere über den Atlantik und lief kurz nach Silvester in New York ein. In den USA erwartete den 30-jährigen Musiker ein dicht gedrängtes Programm und eine an französischer Kultur interessierte Öffentlichkeit. In seinem Heimatland war Milhaud Teil eines Kreises junger Musiker und Musikerinnen, die sich um den scharfzüngigen Schriftsteller Jean Cocteau scharten, den originellen Sonderling Erik Satie als eine Art Leitfigur betrachteten und eine grundlegende Erneuerung der französischen Musik anstrebten. In schöpferischer Auseinandersetzung mit der modernen Welt, der Alltagskultur und der Popularmusik wollten sie auf je eigene Weise die als überlebt emp-



»Wahnwitzige Scheinzahlen«:

Eine Opernkarte für vier Billionen Mark

»Es unterliegt keinem Zweifel mehr, daß sich der deutsche Musikbetrieb umstellen muß«, konstatierte Gerhard Tischer am 24. Februar 1923 in der *Rheinischen Musik- und Theater-Zeitung*.<sup>15</sup> In einer Artikelserie diskutierte der Herausgeber des konservativ ausgerichteten Periodikums die Auswirkungen der massiven Geldentwertung auf das Konzertleben und berichtete von den Sorgen der Veranstalter: »Die Konzertunkosten wachsen ins Riesenhafte. Ausgaben für Konzertraum, Licht, Heizung, Flügeltransport, Reklame, Drucksachen verschlingen die ganzen Einnahmen; es bleibt bei ausverkauftem Saale für den Konzertgeber oftmals nichts mehr übrig; bedarf es zur Ausführung des Konzerts etwa gar eines Orchesters und einer Reihe von Solisten, wie z. B. bei einer Oratorienaufführung, so ist ein gewaltiges Defizit unvermeidlich.«<sup>16</sup> Unter dem Titel »Was darf ein Konzertplatz kosten?« befasste sich die in Berlin erscheinende *Vossische Zeitung* mit derselben Problematik. Im Fokus standen dabei nicht nur die Nöte der Veranstalter, sondern auch das »Elend der Musikerhonorare«: »Die Eintrittspreise der Berliner Konzerte [...] betragen im Durchschnitt kaum mehr als etwa 800 Mark, also etwa das 250fache des Friedens. Hiervon müssen bezahlt werden alle die Riesenkosten, die entsprechend der allgemeinen Entwertung auf das 2–3 tausendfache, teilweise auch noch mehr gestiegen sind [...]. Was kann da selbst für einen sehr großen Künstler übrig bleiben? Ein ausverkaufter Beethovensaal, der drittgrößte in Berlin, deckt noch nicht einmal die Kosten eines Orchesterkonzerts, von kleineren Sälen gar nicht zu sprechen.«<sup>17</sup>

Dass die sich beschleunigende Geldentwertung und die Unvorhersehbarkeit der Entwicklung auch das System des Vorverkaufs infrage stellte, liegt auf der Hand. So erklärte Erich Sachs, seit dem Ersten Weltkrieg Teilhaber der marktbeherrschenden Berliner Konzert-Direktion Hermann Wolff & Jules Sachs, Mitte Februar: »Der Vorverkauf beginnt gewöhnlich drei Wochen vor dem Konzertabend, und wenn dann plötzlich eine Teuerungswelle kommt, können die Eintrittspreise nicht mehr angepaßt werden, weil sich niemand dazu verstehen wird, auf ein bereits bezahltes Billett noch einen Zuschlag zu leisten.« Zugleich beklagte der Konzertagent, dass die Verhältnisse in Berlin besonders schwierig seien: »Eine Sanierung der desolaten Zustände kann nur erfolgen, wenn die Preise gründlich hinaufgesetzt werden. In Wien ist ein Preis von 50.000 Kronen für ein Konzertbillett nichts Ungewöhnliches. In Berlin übersteigen schon 2.000 M. das Fassungsvermögen eines Publikums, das die Preissteigerungen auf allen Gebieten, nur nicht auf einem so lebenswichtigen, wie dem der Kunst und Musik, hinnimmt.«<sup>18</sup>

Ob das Publikum in der deutschen Hauptstadt tatsächlich unwilliger war, Preiserhöhungen im kulturellen Bereich hinzunehmen als anderswo, und welche Faktoren in diesem Zusammenhang eine Rolle spielten, müsste man genauer untersuchen. Fest steht jedoch, dass die Kurve der Kartenpreise im Jahresverlauf steil nach oben ging und die Veranstalter dazu zwang, unorthodoxe Maßnahmen zu ergreifen. Exemplarisch studieren lässt sich diese Entwicklung anhand der Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters.<sup>19</sup> Bei den populären Volkskonzerten unter Leitung von Richard Hagel, bei denen es nur zwei Preiskategorien gab, war man um eine moderate Preissteigerung bemüht und legte offensichtlich Wert darauf, auch unter zunehmend schwieriger werdenden ökonomischen Bedingungen die Schwelle für den Konzertbesuch nicht zu hoch zu setzen. Zwischen dem 3. Januar und dem 29. April verzehnfachten sich die Preise zwar: von 100 auf 1.000 Mark für die Balkone und das Proszenium sowie von 150 auf 1.500 Mark für diejenigen, die sich einen Logenplatz leisten wollten. Zieht man allerdings in Betracht, dass der »Zweckverband der Bäckermeister« kurz vor dem letzten Volkskonzert der Saison angekündigt hatte, den Brotpreis ab dem 30. April von bisher 1.750 auf 2.000 Mark zu erhöhen, war es nach wie vor verhältnismäßig günstig, sich in der Alten Philharmonie in der Bernburger Straße einen der über 2500 Sitzplätze zu sichern, um die Philharmoniker in einem ihrer niedrigpreisigen populären Konzerte zu hören.<sup>20</sup> Gelockt wurde das Publikum in die zum Konzertsaal umgebaute ehemalige Rollschuhbahn an diesem letzten Sonntagabend im April mit einem Mischprogramm. Es kombinierte die heute völlig unbekannte *Festouvertüre über ein thüringisches Volkslied* des dänisch-belgischen Komponisten Eduard Lassen mit Evergreens der Klassischen Musik: Griegs zweiter *Peer-Gynt-Suite*, Webers *Freischütz-Ouvertüre*, Bruchs Violinkonzert und Wagners »Waldweben« aus *Siegfried*.

Nach der Sommerpause gab es dann kein Halten mehr. Ein Platz im ersten Philharmonischen Volkskonzert am 2. September kostete schon in der billigsten Kategorie eine Million Mark. Die Menschen, die drei Wochen später in die Staatsoper Unter den Linden strömten, um dort am 24. September Verdis *Maskenball* zu erleben, bezahlten zwischen zweieinhalb und 140 Millionen. Am folgenden Tag gab die Opernleitung bekannt, dass die Preise bis auf Weiteres »aus der an der Theaterkasse befindlichen Übersicht zu ersehen« seien.<sup>21</sup> Und auch in der *Berliner Philharmonie-Zeitung* wurden ab dem 30. September keine Preisangaben mehr abgedruckt. Das traditionelle Vorverkaufssystem war damit endgültig erledigt, und die Preise konnten – wie auch in vielen anderen Bereichen – bei Bedarf stündlich erhöht werden. Kurz nach Einführung der »Rentenmark«, mit deren Hilfe es der Reichsregierung ge-

lingen sollte, die lang ersehnte Wende in der Inflationskrise einzuleiten, erreichte die Spirale der »wahnwitzigen Scheinzahlen«<sup>22</sup> ihren Endpunkt. Wer am 20. November 1923 noch in der Lage war, sich in der vormals Mitgliedern des Bayerischen Königshauses vorbehaltenen Proszeniumsloge des Münchner Nationaltheaters einen Sessel zu leisten, bezahlte dafür vier Billionen Papiermark. Wer bereit war, auf jegliche Sitzgelegenheit zu verzichten, konnte an diesem Dienstagabend die »glänzende« Neueinstudierung von Smetanas *Die verkaufte Braut* unter Leitung des 29-jährigen Karl Böhm für 180 Milliarden stehend auf der Galerie verfolgen.<sup>23</sup> Der Reichsbank war es übrigens just an diesem Tag gelungen, durch eine abermalige »scharfe Heraufsetzung der Devisenkurse« den Dollar bei 4,2 Billionen Papiermark zu stabilisieren.<sup>24</sup> Einen skeptischen Bericht dazu brachten am folgenden Morgen die *Münchner Neuesten Nachrichten*, deren Einzelausgabe stattliche 100 Milliarden Papiermark kostete – etwas mehr als halb so viel wie der billigste Opernplatz.<sup>25</sup>

Instrumente im Tausch gegen ein geschlachtetes Schwein:  
Laienmusizieren im Zeichen der Krise

Die absurden Preissteigerungen und die Notwendigkeit, auf die exponentielle Geldentwertung zu reagieren, betraf natürlich nicht nur den Konzert- und Opernbetrieb, sondern das gesamte Musikleben. Anfang Februar berichtete die in Paris erscheinende angesehene musikalische Wochenzeitung *Le Ménestrel*, der Verband der deutschen Musiklehrer habe aufgrund des Werteverlusts der Mark das Stundenhonorar für den instrumentalen Anfängerunterricht auf 500 bis 1.000 Mark erhöht.<sup>26</sup> Bedenkt man, dass die Anpassung der Gehälter und Löhne häufig zeitverzögert erfolgte und in vielen Fällen den enormen Kaufkraftverlust bei Weitem nicht zu kompensieren vermochte, lässt sich ausmalen, was diese Entwicklung für den Bereich der musikalischen Bildung bedeutete. Aufgrund der komplexen Situation sind generalisierende »Aussagen über die Auswirkungen der Geldentwertung auf soziale Klassen und Schichten« zwar problematisch,<sup>27</sup> fest steht jedoch, dass sich in der großen Gruppe der Verlierer neben Rentnern und Teilen des einst finanzkräftigen Bildungsbürgertums ebenfalls zahlreiche bildungsorientierte Mittelstandsfamilien befanden. Sie litten unter den einschneidenden Verdienstaussfällen, hatten zugleich ihre Ersparnisse verloren und waren deswegen nicht mehr in der Lage, die (musikalische) Ausbildung ihrer Kinder zu finanzieren – eine Entwicklung, die zugleich die Musiklehrerinnen und Musiklehrer in Existenznöte brachte.<sup>28</sup>

In seinen Leitartikeln zur Krise des »deutschen Musikbetriebes« hatte der Herausgeber der *Rheinischen Musik- und Theater-Zeitung* bereits Anfang Februar ein verstärktes kommunales und staatliches Engagement im Bereich der Musik verlangt, wobei er gemäß seiner kulturpolitischen Überzeugungen präzierte, dass es ihm ausschließlich um die Förderung »kulturell wertvoller Musikübung« gehe.<sup>29</sup> In ihrer nächsten Ausgabe konnte die Halbmonatsschrift melden, dass eine »sehnstchtig erwartete Fahrpreisermäßigung für Künstler, die sich auf Gastspiel- und Konzertreise befinden«, beschlossen worden war. »Mitglieder von Theaterunternehmungen (Wandertheater, Städtebundtheater u. dergl.) und Orchestervereinigungen«, deren Auftritte der »Kunstpflege oder der Volksbildung« dienten, könnten schon bald zum halben Preis mit der Bahn reisen.<sup>30</sup> Neben solchen durch die öffentliche Hand finanzierten Maßnahmen gab es auch private Initiativen. Der Verein der deutschen Musikalienhändler rief im Herbst seine Mitglieder dazu auf, »für hilfsbedürftige Musiklehrer und Schüler Notenmaterial kostenfrei zu spenden«. In Berlin förderte der unter anderem von dem Geiger Carl Flesch wenige Jahre zuvor gegründete Hilfsbund für deutsche Musikpflege »Musiker, die in der augenblicklich schweren Zeit einer Unterstützung bedürfen«.<sup>31</sup> Und in Leipzig rief die »Robert Schumann-Stiftung zum Besten notleidender Musiker« im August 1923 »Freunde der Stiftung« dazu auf, »uns schnellstens weitere Adressen unterstützungswürdiger bedürftiger Musiker zukommen zu lassen, da die katastrophale Entwertung der Mark eine sofortige Auszahlung« der eingegangenen Spendengelder notwendig mache.<sup>32</sup>

Der Druck, den die Inflation auch im Bereich des Laienmusizierens erzeugte, lässt sich am Beispiel des Deutschen Arbeiter-Sängerbunds (DAS) studieren.<sup>33</sup> Der 1908 gegründete Dachverband war eine wichtige Säule der Arbeiterbildungsbewegung und damit eine Art Gegenpol zum bürgerlich geprägten Deutschen Sängerbund und hatte 1923 mehr als 260 000 Mitglieder, die in ganz Deutschland in insgesamt 5 166 Chören aktiv waren. Das Spektrum der Sängerinnen und Sänger war dabei breit gefächert, umfasste unterschiedliche Berufsgruppen, wobei die Facharbeiterschaft den Kern der Bewegung darstellte.<sup>34</sup> Maßgeblich geprägt durch die Kultur des seit dem 19. Jahrhundert boomenden Männerchorgesangs war der DAS nach wie vor männlich dominiert. Allerdings wuchs der Frauenanteil seit 1914 beständig, betrug 1920 bereits 22 Prozent und kletterte Ende der 1920er-Jahre sogar auf über 30 Prozent. Dass der Prozentsatz aktiver Frauen ausgerechnet im Inflationsjahr kurzzeitig leicht zurückging, ist kein Zufall, sondern Ausdruck einer allgemeinen Tendenz, die auch in anderen Verbänden zu beobachten ist. In einer Situation, in der die Sicherung der materiellen Existenz

Sicherheit, einen festen Ort im sozialen Gefüge und eine warme, heimelige Atmosphäre versprach.«<sup>175</sup>

Wie weit verbreitet und wirkungsmächtig dieser »Gemeinschaftsgedanke« damals in unterschiedlichen Schichten war, zeigt ein Blick auf die Familie Mann. Ende Juni 1923 beschrieb Thomas Mann in einer Rede zum ersten Todestag von Walther Rathenau hellsichtig die Dilemmata der Jugend, ihre berechtigte Enttäuschung über den totalen Werteverfall und die »zu Grabe sinkende bürgerliche Epoche« und ihre Sehnsucht nach Gemeinschaft, Bindung und dem »Absoluten«. Zugleich warnte er eindringlich vor der Gefahr, »daß diese Jugend durch Ideen ursprünglich echt revolutionärer Art dem politischen Obskurantismus, das heißt der Reaktion in die Arme getrieben« werde.<sup>176</sup> Sein 16-jähriger Sohn Klaus, der sicherlich nicht zum »politischen Obskurantismus« neigte und sich später äußerst kritisch mit der Jugendbewegung auseinandersetzte, besuchte zur selben Zeit noch die Odenwaldschule. Fasziniert von der jugendbewegten Gemeinschaftserfahrung hatte er das Schuljahr 1922/23 auf eigenen Wunsch in der durch den Wandervogel geprägten Reformschule verbracht. »Wer den Zauber dieser Daseinsform einmal gekostet hat, dem bleibt die Sehnsucht danach im Blute«, schreibt er in seinen *Erinnerungen*: »Ich wollte mehr davon. Mehr von diesen Freundschaften, diesen Diskussionen diesen Wanderungen und nächtlichen Reigen um romantische Feuer.«<sup>177</sup>

Aufbruch in »wirtschaftlich schlimmster Zeit«:

Karl Vötterle gründet den Bärenreiter-Verlag

In seinen *Erinnerungen* *Haus unterm Stern* bemerkte Karl Vötterle: »Selten hat wohl ein Verleger so harmlos und ahnungslos angefangen wie ich.«<sup>178</sup> Dass diese Äußerung nicht als Koketterie eines erfolgreichen Musikverlegers zu verbuchen ist, sondern den Nagel ziemlich genau auf den Kopf trifft, wird klar, wenn man sich die Gründungsgeschichte des Verlags vergegenwärtigt. In der zweiten Jahreshälfte 1923 in »wirtschaftlich schlimmster Zeit« ausgerechnet mit dem Aufbau eines Musikverlages zu beginnen, mag auf den ersten Blick wie eine Torheit, wenn nicht gar wie eine ökonomische Harakiri-Aktion wirken.<sup>179</sup> Musikzeitschriften erschienen in diesen Monaten zum Teil seltener oder stellten ihren Betrieb zwischenzeitlich ganz ein, große Verlage erlitten auf dem deutschen Markt erhebliche Verkaufseinbußen und spendeten Notenmaterial an mittellose Musikerinnen und Musiker, und auch die Einnahmen aus urheberrechtlich geschützten Werken gingen aufgrund des zeitweise eingeschränkten Spielbetriebs zurück. Dass Vötterle die-

ses Husarenstück dennoch gelang, hängt mit dem ungewöhnlichen Profil des Unternehmens und seiner Entwicklung an der Peripherie des Musikalienmarktes zusammen. Entscheidende Faktoren waren in diesem Zusammenhang zum einen die Begegnung mit Walther Hensel, das »Finkenstein-Erlebnis« und die davon ausgehende Bewegung; zum anderen die Sozialisation, Tatkraft und Begeisterungsfähigkeit des jungen Verlagsgründers sowie sein unternehmerisches Geschick, seine Risikobereitschaft, seine unkonventionelle Vorgehensweise und das familiäre und soziale Netzwerk, in das er eingebettet war.

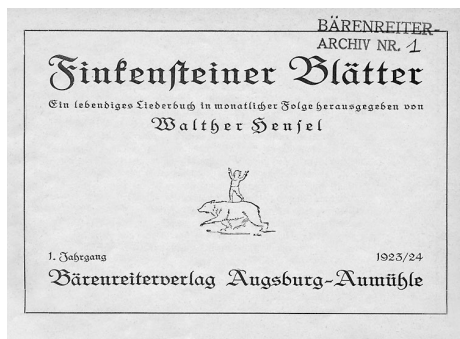
»Ohne Walther Hensel hätte kein Bärenreiter-Verlag von Bedeutung entstehen können«, betonte Karl Vötterle 1974 in einer Rede.<sup>180</sup> Zu dieser Zeit war das Volksliedsingen in Jugendkreisen längst passé. Im Verlagssortiment waren Volksliedsammlungen zu einem ökonomisch unbedeutenden Randprodukt geworden und die kritische Auseinandersetzung mit den ideologischen Grundlagen der Jugend(musik)bewegung, mit ihrer Rolle beim Aufstieg des Nationalsozialismus und mit den Aktivitäten eines Teils ihrer Repräsentanten im Hitler-Deutschland hatte bereits Fahrt aufgenommen.<sup>181</sup> Dass der Verleger dennoch nicht müde wurde, seine Verbundenheit zu Hensel und zur Jugendbewegung zum Ausdruck zu bringen, macht deutlich, von welcher nachhaltiger Bedeutung diese Erfahrungen für ihn gewesen sein müssen.<sup>182</sup> Geboren am 12. April 1903 in Augsburg, wuchs Karl Vötterle in einfachen Verhältnissen auf. Der Vater war gelernter Maurerpolier und übernahm 1909 einen Posten bei der städtischen Bauaufsicht, der der Familie ein zwar bescheidenes, aber gesichertes Einkommen garantierte. Bereits mit zehn Jahren trat der aufgeweckte Junge in die örtliche Wandervogelgruppe ein. Folgt man Vötterles späterer Selbstdarstellung, vollzogen sich entscheidende Bildungsprozesse für seinen weiteren Lebensweg, darunter seine musikalische Sozialisation, in diesem informellen Rahmen: »Die Schule war Beiwerk, deren Sinn ich nicht begriff. Geprägt hat mich die Gemeinschaft der Jugend.«<sup>183</sup> Mit diesem »Beiwerk« war es allerdings früher als erwartet vorbei. Zwar gelang es Vötterle, von einer privaten Handelsschule, für die die Eltern im Zuge der sich zuspitzenden Inflation das Schulgeld nicht mehr aufbringen konnten, auf die Oberrealschule zu wechseln, doch der Konflikt mit einem Lehrer, den der selbstbewusste Schüler nach eigener Auskunft als »Saulacke« titulierte hatte, beendete vorzeitig seine Schullaufbahn. Wenige Wochen vor seinem 19. Geburtstag begann Vötterle am 1. März 1922 mit einem Volontariat in einer Augsburger Buchhandlung. Dort lernte er »alle im Sortiment vorkommenden Arbeiten kennen« und wurde aufgrund seines großen »Interesses« und »Pflichteifers« ein Jahr später vom Inhaber Robert Reuß zum »Gehilfen« befördert.<sup>184</sup> Etwa

zur selben Zeit kam es im Rahmen einer Veranstaltungsreihe, die der Buchhandelslehrling für die Augsburger Jugend organisierte, zu jener als »schicksalhaft« beschriebenen ersten Begegnung mit Walther Hensel. Gemeinsam mit seiner Frau bestritt dieser im Frühjahr 1923 einen Vortrags- und Liederabend und hinterließ damit offensichtlich einen so nachhaltigen Eindruck, dass Vötterle in einem Augsburger »Fabrikvorort« eine eigene Singgruppe ins Leben rief, das Ehepaar Hensel bereits kurz darauf ein zweites Mal nach Augsburg holte und bei diesem erneuten Zusammentreffen eine Einladung zur Teilnahme an der Finkensteiner Singwoche erhielt.<sup>185</sup>

Dass der Aufenthalt im abgeschiedenen Böhmerwald für Vötterle so produktiv wurde, ist zweifellos der Tatsache geschuldet, dass er nicht mit leeren Händen, sondern mit einer konkreten Idee nach Finkenstein kam. Wie er in seinen Erinnerungen berichtet, hatte er im Rahmen seiner neuen Tätigkeit als Singgruppenleiter damit begonnen, ihm geeignet erscheinende Lieder aus verschiedenen Sammlungen herauszuschreiben, diese mithilfe einer Matrizie zu vervielfältigen und den Sängern in Form einer Liedermappe zur Verfügung zu stellen. Noch vor dem Sommer fasste der 20-Jährige den Entschluss, dieses Projekt auszuweiten und die Liedermappen-Idee zur Grundlage einer professionellen »Liederzeitschrift« zu machen. Bei Hensels zweitem Augsburg-Gastspiel konnte er diesen für seine Pläne gewinnen. Hensel erklärte sich bereit, die Herausgeberschaft zu übernehmen, und verschaffte dem jungen Verleger, noch bevor das Vorhaben in die Tat umgesetzt war, die ersten Subskribenten. Als Vötterle Mitte Juli den Teilnehmern der Finkensteiner Singwoche seine Liederblatt-Idee »mit klopfendem Herzen« vorstellte, waren diese nämlich nicht nur begeistert, sondern sicherten ihm überdies ihre Unterstützung zu: »Alle [...] bestellten fünf, zehn und zwanzig Stück. Um die Mühen der Geldüberweisung zu sparen, gaben sie mir gleich ein paar Kronen mit. Ich hatte unerwartet ein kleines Betriebskapital von siebenzig tschechischen Kronen.«<sup>186</sup> Bereits acht Wochen nach Ende der ersten Singwoche meldete das *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* in einer schlichten Anzeige das Erscheinen des ersten Heftes der *Finkensteiner Blätter*, ein »lebendiges Liederbuch in monatlicher Folge«, verlegt in Augsburg-Aumühle vom Bärenreiter-Verlag. Das achtseitige erste Heft – »Preis nicht mitgeteilt« – könne in Deutschland direkt beim Verleger erworben werden und werde in der Tschechoslowakei vom Böhmerland-Verlag vertrieben.<sup>187</sup>

Blickt man aus heutiger Perspektive auf Vötterles Vorgehensweise bei der Verlagsgründung zurück, drängt sich trotz aller Unterschiede der Vergleich mit einem modernen Start-up auf: die konsequente Entwicklung einer Geschäftsidee, der unkonventionelle Ansatz bei ihrer





Umsetzung, die Erschließung eines neuen Marktes und das rasante Tempo, in dem sich dieser Prozess und die Unternehmensentwicklung vollzogen. Zugute kamen dem noch nicht volljährigen Unternehmer (unbeschränkt geschäftsfähig wurde man damals erst mit 21 Jahren) neben seiner Unbedarftheit zweifellos auch seine jugendliche Flexibilität. Während insbe-

sondere in der älteren Generation viele Menschen – darunter auch Vötterles Eltern – ihr angespartes Vermögen verloren, weil sie ihre Umgangsweise damit nicht rasch genug ändern konnten oder wollten, fiel es Jüngeren in der Regel leichter, sich auf die neue Situation einzustellen.<sup>188</sup> Zwar war Vötterle weder ein Spekulant noch ein »Raffke«, sondern ein auf traditionelle Werte setzender, von einer kulturellen und kulturpolitischen Vision geleiteter junger Mann. Die außergewöhnlichen ökonomischen Bedingungen der Hyperinflation hatte er allerdings schnell durchschaut und verstand sie geschickt für sein Projekt zu nutzen. Was das finanzielle Gründungskapital betraf, das äußerst bescheiden war, setzte er auf wertbeständige ausländische Valuta. Es umfasste neben den 70 tschechischen Kronen, die ihm die ersten Subskribenten in Finkenstein mitgegeben hatten, lediglich den Rest seines Reisegeldes: »Als ich die übriggebliebenen Reisekronen daheim umwechselte, wollte mir die Bank viel mehr als den vom Vater mitgegebenen Geldbetrag auszahlen. Da merkte ich, daß die Tschechenkrone ihren Wert behalten hatte, während die Mark weiter abgefallen war. Ich ließ mir nur das Nötigste auszahlen und behielt den Rest.«<sup>189</sup> Hinzu kam die Investition in Sachwerte. So erwarb er für die Verlagskorrespondenz mit einem Bankdarlehen eine teure Schreibmaschine, deren Wert sich bereits am nächsten Tag verdoppelt hatte.<sup>190</sup> Das »eigentliche Gründungskapital« des Verlages bestand jedoch – wie Vötterle später betonte – aus dem Vertrauen und der Unterstützung, die der 20-Jährige von den Eltern, von Freunden aus dem Umfeld des Wandervogels sowie von einigen Augsburger Firmen erhielt.

Als Verlagssitz und erste Produktionsstätte des Bärenreiter-Verlags diente die elterliche Wohnung im dritten Obergeschoss eines vom Vater miterbauten Mietshauses, »das nach der Gastwirtschaft

Erstausgabe der *Finkensteiner Blätter*. Das Logo gestaltete der bekannte Grafiker Bruno Goldschmitt für den Freundschaftspreis von einer Goldmark: »die bescheidenste Honorarforderung, die ich je bekam« (Karl Vötterle).



## Zwei legendäre Uraufführungen

Am 13. Juni 1923, als die Ballets Russes ihre 16. Pariser Saison mit einem neuen Werk Strawinskys eröffneten, fehlte Maurice Ravel allerdings im Publikum. Statt der mit Spannung erwarteten Premiere von *Les Noces* («Die Hochzeit») beizuwohnen, saß er mit einem schmerzenden Fuß in seiner Villa in der westlich von Paris gelegenen Kleinstadt Montfort-l'Amaury. Erst das mehrfache Drängen seines engen Vertrauten Roland-Manuel konnte ihn dazu bewegen, die »Pantoffeln abzustreifen«, den gerade operierten Fuß von seinem Arzt mit einer Kokainspritze ruhigstellen zu lassen (die Substanz war damals noch ein beliebtes Schmerzmittel) und am 21. Juni zur letzten Vorstellung in das Théâtre de la Gaîté-Lyrique zu humpeln. »Sie hatten recht, *Les Noces* ist ein wunderbares Werk«, schreibt er kurz darauf an Roland-Manuel: »Ich glaube sogar, dass es das bislang größte Werk Strawinskys ist, und die Präsentation ist ebenfalls eines der Meisterwerke der Saison Russe. Ich schulde Ihnen Dank, denn ohne Ihr Insistieren wäre mir diese große Freude vermutlich entgangen.«<sup>2</sup>

Mit seiner Begeisterung stand Ravel nicht allein da. Während Strawinskys im Jahr zuvor uraufgeführte parodistische Oper *Mavra* eine heftige Kontroverse ausgelöst hatte, wurde *Les Noces* (russisch *Swadebka*) schul- und generationsübergreifend gefeiert. Der rituelle Charakter des knapp 25-minütigen Bühnenwerks, seine Verwurzelung in der russischen Folklore, die ungeheure rhythmische Kraft der Musik und ihr fesselndes Klangprofil riefen Erinnerungen an das zehn Jahre zuvor aus der Taufe gehobene »Choreodram« *Le Sacre du printemps* wach. Zugleich waren die »choreographierten russischen Szenen mit Tanz und Musik« – so der ungewöhnliche Untertitel von *Les Noces* – trotz ihrer folkloristischen Wurzeln von schockierender Modernität. So heißt es in einer Besprechung von Paul Dukas, der zu den zahlreichen französischen Komponisten gehörte, die sich damals auch als Musikkritiker betätigten: »Dies ist ein seltsam kraftvolles Werk, das vielleicht seltsamste und kraftvollste, das wir gesehen und gehört haben, seitdem es tanzende Russen gibt. Als Bühnenstück sprengt es jeglichen Rahmen und entzieht sich allen Klassifizierungen [...]. Die Musik bricht nicht nur mit jeder Tradition, sondern erschüttert selbst die gewagtesten Vorstellungen der kühnsten Neuerer [...]. Es ist daher nicht einfach, all jenen eine klare Vorstellung von Strawinskys neuem Werk zu vermitteln, die es nicht selbst im Theater erlebt haben.«<sup>3</sup>

Tatsächlich war die geschichtsträchtige Uraufführungsproduktion von *Les Noces* selbst für die Augen und Ohren des an Novitäten gewöhnten Pariser Publikums voller Überraschungen. Eingerahmt von

zwei Klassikern der Ballets Russes aus der Vorkriegszeit – Strawinskys *Petruschka* (1911) und Borodins *Prinz Igor* (1909) – erlebten Zuhörerinnen und Zuhörer ein experimentelles Bühnenstück mit rituellem Charakter, das Kernelemente einer dörflichen Bauernhochzeit im alten Russland nicht als Handlungsballett, sondern als abstrakte Collage präsentiert. Die Tänzerinnen und Tänzer, choreographiert von Bronislava Nijinska, agierten in einem von Natalia Gontscharowa gestalteten kulissenlosen Bühnenraum, der den Eindruck einer »überdimensionierten Filmleinwand« erweckte. Im Orchestergraben befanden sich der Chor und die vier Gesangssolisten und -solistinnen, die die verschiedenen Figuren der Hochzeitszeremonie (Braut, Bräutigam, Eltern, Heiratsvermittler, Gäste) musikalisch verkörperten und dabei zwischen unterschiedlichen Rollen hin- und herwechselten. Der Part des Bräutigams wird beispielsweise an manchen Stellen vom Tenor, an anderen vom Bass gesungen. Und auch die Zusammensetzung des teils auf der Bühne, teils im Graben platzierten instrumentalen Klangkörpers war verblüffend: ein Perkussionsorchester bestehend aus vier Klavieren und unterschiedlichen Schlaginstrumenten. Erschüttert vom »unvergesslichen« Eindruck des Werkes und ratlos, wie sich die elementare Kraft von *Les Noces* mit der irritierenden Erfahrung der ironischen Musik zu *Mavra* zusammenbringen ließe, konstatierte der einflussreiche Musikkritiker Émile Vuillermoz am 18. Juni in einer Pariser Tageszeitung: »Die Richtung von Strawinskys zukünftigem Stil, einem unruhigen und stürmischen Musiker, der unter keinen Umständen Gefangener seiner Erfolge oder Sklave eines Rezepts oder einer Clique sein möchte, bleibt daher rätselhafter als je zuvor.«<sup>4</sup>

Vuillermoz sollte mit dieser Diagnose Recht behalten. Auf den Tag genau vier Monate später wurde das Pariser Publikum ein weiteres Mal von Strawinskys atemberaubender Wandlungsfähigkeit überrascht. Am 18. Oktober präsentierte der russische Komponist im Rahmen der vielbeachteten Concerts Koussevitzky ein neues Instrumentalwerk: das kurz nach Abschluss der *Noces*-Partitur vollendete *Octuor*. Anlass zu Irritationen bot bereits die Szenerie, in der diese zweite Strawinsky-Premiere des Jahres 1923 stattfand. So erklang das kammermusikalische Werk für acht Holz- und Blechblasinstrumente im Pariser Opernhaus inmitten eines großen sinfonischen Konzerts, das mit einer Aufführung von Beethovens *Eroica* endete – vorgetragen von einem »Orchestre de 100 Musiciens« unter Leitung von Sergei Koussevitzky. Und auch die überladene Architektur des Palais Garnier mit seiner monumentalen Bühne, tonnenschweren Kristallleuchtern und 1900 samtbezogenen Sitzen stand in denkbar größtem Gegensatz zu Strawinskys neuem Stück: Eine scheinbar »harmlose« Komposition, durchzogen von einem Ton-

Was Strawinsky durch den Kopf ging, als er drei Wochen zuvor die ersten Aufführungen von *Les Noces* erlebte, ist nicht überliefert. Außer Frage steht jedoch, dass das ungewöhnliche Bühnenwerk in seiner Schaffensbiographie eine besondere Stellung einnimmt. Keine andere Komposition hat eine so langwierige und komplexe Entstehungsgeschichte. Zwischen dem Beginn der konzeptionellen Arbeit und der Fertigstellung der finalen Fassung der Partitur liegen elf Jahre. In diesem Zeitraum beschäftigte sich Strawinsky – unterbrochen von längeren Pausen – immer wieder mit dem *Noces*-Projekt, skizzierte, arbeitete aus, verwarf und veränderte im Lauf der Jahre sowohl die ursprüngliche Konzeption als auch ihre kompositorische Umsetzung. Über 1000 Seiten Skizzen, Entwürfe und Reinschriften – eine enorme Menge bei einem Stück von 25 Minuten Spieldauer – dokumentieren die verwickelte Genese und die unterschiedlichen Fassungen des Werks. In dieser tiefgreifenden Metamorphose spiegeln sich die Wandlung von Strawinskys künstlerischer Identität in der Dekade zwischen 1913 und 1923, die elementare Erschütterung seiner Umwelt und die einschneidenden Veränderungen in seinem persönlichen Leben.<sup>26</sup>

Als der 30-jährige Komponist im Sommer 1912 die ersten Ideen zu einem Bühnenwerk über altrussische Hochzeitsrituale entwickelte, hatte er seinen Lebensmittelpunkt bereits nach Westeuropa verlagert. Berauscht vom Erfolg des *Feuervogels* und seiner plötzlichen Berühmtheit war er noch im Sommer 1909 mit seiner Familie nach Frankreich und kurz danach in die Schweiz übersiedelt. Auch wenn er dem in seinen Augen provinziellen Sankt Petersburg mit Freuden den Rücken gekehrt hatte, war die enge Verbindung zur alten Heimat für sein Schaffen und Leben nach wie vor von zentraler Bedeutung. Bei seinen Werken ließ er sich von russischer Volkskultur sowie von Mythen und Ritualen einer teils prähistorischen Vergangenheit inspirieren. Seine neuartige Tonsprache entwickelte er auf der Grundlage einer experimentellen Auseinandersetzung mit russischen Volksliedern. Und auf dem Landgut der Familie in Ustilug (heute Ustyluh), einem kleinen Dorf in der nordöstlichen Ukraine 1200 Kilometer südlich von Sankt Petersburg und 1700 Kilometer östlich von Paris, fand er in den Sommermonaten Ruhe und Inspiration zum Komponieren.

Strawinskys letzter Besuch in der alten Heimat, bevor sich die Weltordnung grundlegend ändern sollte, fand Anfang Juli 1914 statt. Für zehn Tage reiste er nach Kiew und Ustilug, um dort finanzielle und familiäre Angelegenheiten zu klären und zugleich Material für das *Noces*-Projekt zu beschaffen. Denn auch nach Abschluss des *Sacre du*

*printemps* war er überzeugt, dass die erneuernde Kraft der russischen Volksmusik für sein Komponieren »noch lange nicht erschöpft« sei.<sup>27</sup> Zugleich hatte er sich dazu entschlossen, im Gegensatz zu seinen vorherigen Bühnenwerken das Szenario diesmal ganz alleine zu entwickeln und nicht auf die Hilfe von Kennern des alten Russlands wie Alexandre Benois oder Nikolaus Roerich zurückzugreifen. Mit einigen Sammlungen von Volksliedern und Volkstexten sowie ethnographischen Studien und Berichten über altrussische Hochzeitsrituale kehrte er zu seiner Familie in die Schweiz zurück. Kurz darauf brach der Krieg aus, die Strawinskys saßen am Genfer See fest, und im August des folgenden Jahres zerstörten deutsch-österreichische Truppen den geliebten Arbeitsort und Familiensitz in Ustilug.

Es erscheint wie eine Ironie des Schicksals, dass die Fertigstellung der ersten vollständigen Fassung von *Les Noces* in jenes Jahr fiel, in dem das »alte Russland« unterging. In Lausanne erfuhr der Komponist Mitte Februar 1917 vom Ausbruch der Revolution und von der Abdankung des Zaren und war zunächst voller Hoffnung: »All meine Gedanken sind bei euch in diesen unvergesslichen Tagen des Glücks«, schreibt er an seine Mutter.<sup>28</sup> Und gegenüber dem befreundeten Schweizer Literaten Charles Ferdinand Ramuz formuliert er die Absicht, schon bald »heimzukehren«, um nach dem Fall der Monarchie am kulturellen Aufbau eines neuen Russlands mitzuwirken, das sich nun endlich aus einer zu starken Bindung an westliche Zivilisation lösen solle. »Er beansprucht für Russland die Rolle eines schönen und gesunden Barbarismus, der eine Saat aufgehen lässt, die das Denken der Welt beeinflussen wird«, hatte der Schriftsteller Romain Rolland nach einem Gespräch mit Strawinsky bereits 1915 in sein Kriegstagebuch notiert: »Er singt das Loblied auf die alte russische Zivilisation, die im Westen unbekannt ist.«<sup>29</sup> Doch der Traum von der Rückkehr in eine imaginierte Vergangenheit und vom Aufbau eines »Verinigten Slawenstaates« entpuppt sich rasch als Illusion. Nur wenige Wochen nachdem er den ersten Gesamtentwurf seiner Hommage an altrussische Hochzeitsrituale vollendet hatte, übernahmen die Bolschewiki in Russland die Macht. Als Lenin ein halbes Jahr später mit den Mittelmächten den Frieden von Brest-Litowsk schloss, wurde Strawinsky dann endgültig klar, dass an eine Rückkehr nicht mehr zu denken war. Aus dem temporären Wahlmigranten war ein Emigrant geworden, der den Boden seines Heimatlandes nur noch ein einziges Mal – auf einer Russland-Reise 48 Jahre später – betreten würde. In einer wirtschaftlich äußerst prekären Situation musste er nach neuen Einnahmequellen suchen, um seine Existenz zu sichern, denn durch den Krieg und die Revolution hatte er den Urheberrechtsschutz an seinen in Russland verlegten Werken und somit auch seine Tantiemen-Einnahmen verloren.<sup>30</sup> Zugleich stand

des Nationalismus, sondern auch von der kulturpolitischen Sprengkraft des Bartók'schen Projekts. Seit dem frühen 19. Jahrhundert hatten der ungarische Adel und die Landbesitzer für sich in Anspruch genommen, alleinige Eigentümer des ungarischen Nationalbewusstseins zu sein.<sup>31</sup> Die einfache Landbevölkerung hingegen wurde ökonomisch, sozial und politisch ausgegrenzt und nicht wirklich als Teil der Nation wahrgenommen. Vor diesem Hintergrund war Bartóks Hinwendung zur Musik der Bauern und sein Plädoyer, diese zur Grundlage einer neuen ungarischen Kunstmusik zu machen, nicht nur in künstlerischer Hinsicht, sondern auch sozialpolitisch für die konservativen Eliten eine Provokation. Hinzu kamen als weitere Kritikpunkte die Kompromisslosigkeit seiner Tonsprache, die kompositorische Auseinandersetzung mit der europäischen Moderne und sein wissenschaftliches und künstlerisches Interesse an der Volksmusik der Nachbarvölker.

#### Politische Umbrüche und existenzielle Erschütterungen

Als Bartók im Frühjahr 1923 mit der Konzeption der *Tanz-Suite* begann, blickte er auf fünf Krisenjahre zurück, die in allen Bereichen seiner Existenz tiefe Spuren hinterlassen hatten. In welchem Maße der territoriale Zerfall Ungarns, die innenpolitischen Umwälzungen, der aggressive Nationalismus und die desaströse wirtschaftliche Situation sein Leben beeinflussten und seine Aktivitäten als Komponist und Volksliedforscher beeinträchtigten, lässt sich seiner Korrespondenz entnehmen. Zweieinhalb Monate nach Kriegsende und wenige Wochen bevor aus der demokratischen Volksrepublik die kommunistische Räterepublik Ungarn wurde, schrieb er an seinen rumänischen Freund und Reisebegleiter Joan Bușia: »Lassen Sie mir von Zeit zu Zeit eine Nachricht zukommen; es würde mich interessieren, wie sich Ihr Schicksal in der neuen Welt anläßt; was wird aus der rumänisch-ungarischen Freundschaft? Und was wird aus dem Sammeln rumänischer Lieder?!«<sup>32</sup> Zwei Jahre später – in der Zwischenzeit hatten rumänische Truppen Budapest besetzt, der traumatische Vertrag von Trianon war in Kraft getreten und das nationalistische und autoritäre Horthy-Regime hatte die politische Macht übernommen – trat er mit Bușia erneut in Kontakt. In einem langen Brief zog er Anfang Mai 1921 eine düstere Zwischenbilanz: »Daß ich endlich wieder einmal Nachricht von Ihnen habe! [...] Ich habe natürlich nicht einmal versucht zu schreiben, da es ja allgemein bekannt war, daß der Postverkehr zwischen den beiden Ländern eingestellt war. Seitdem habe ich so manches durchgemacht, Gutes, aber größtenteils Schlechtes, worüber ich natürlich nicht schreiben kann. [...] So muß ich

meine ganze freie Zeit dazu verwenden, Geld zu verdienen. Ich spiele Klavier bei Konzerten, schreibe Artikel für ausländische Zeitschriften, Bücher über die ungarische Volksmusik und die Volksmusik anderer Völker usw. Es ist klar, daß ich unter solchen Umständen nicht zum Komponieren komme, selbst wenn mein Seelenzustand mir es erlaubt. Dieser letztere ist aber durchaus nicht in Ordnung, was kein Wunder ist. Ein Heim besitze ich eigentlich nicht; Wohnungen sind überhaupt nicht zu haben, und wenn es welche gäbe, wären sie unbezahlbar. Was ich so sehr brauche, wie andere die frische Luft: die Fortsetzung meiner Volksmusikstudien in den Dörfern, davon bin ich aussichtslos abgeschnitten. Ich habe dafür weder Zeit noch Geld! [...] Und gerade jetzt zeigt sich im Ausland großes Interesse für meine Kompositionen. [...] All diese sind aber, leider, bloß moralische Erfolge. Und wenn man mich sogar zum Oberpapst der Musik ernannte, es würde mir nichts helfen, wenn ich von der Bauernmusik auch weiterhin abgeschlossen bliebe.«<sup>33</sup>

In ihren Grundzügen traf diese desillusionierte Zustandsbeschreibung 1923 immer noch zu. Zwar hatte sich die politische Situation stabilisiert, und auch die Lebensbedingungen waren deutlich besser geworden, doch die existenzsichernden Tätigkeiten nahmen nach wie vor einen breiten Raum ein. Neben den Unterrichtsverpflichtungen an der Liszt-Akademie, wo Bartók eine Professur für Klavier innehatte, und neben der Arbeit an musikethnologischen Publikationen hatte er insbesondere seine Konzertaktivitäten weiter intensiviert. Im Jahresverlauf unternahm der herausragende Pianist mehrere ausgedehnte Tourneen und gab Solo-Rezitale und Kammermusikabende in Deutschland, Frankreich, Großbritannien, den Niederlanden, der Schweiz und der Slowakei.<sup>34</sup> Eine Englandreise in der ersten Maihälfte mit Auftritten in London und britischen Kleinstädten – in der Hauptstadt spielte er gemeinsam mit der dort lebenden ungarischen Geigerin Jelly d'Arányi die englische Erstaufführung seiner beiden Violinsonaten – brachte ihm wertvolle Devisen. So belief sich der Gesamtgewinn der Reise auf ungefähr 65 Pfund, eine stattliche Summe im inflationsgeplagten Ungarn und rund die Hälfte des britischen Jahresdurchschnittseinkommens. Mit dieser Konsolidierung seiner finanziellen Lage trug Bartók auch seiner veränderten familiären Situation Rechnung. Im Sommer 1923 trennte er sich einvernehmlich von seiner Frau Márta, um bereits wenige Wochen später eine seiner Klavierschülerinnen, die damals 20-jährige Edith (Ditta) Pásztory zu heiraten und mit ihr eine neue Familie zu gründen. Dass unter diesen Umständen für die schöpferische Tätigkeit kaum Ruhe und Zeit blieb, liegt auf der Hand. Wie in den vorausgegangenen Jahren entstand auch 1923 nur ein einziges Werk – die vom Stadtrat beauftragte *Tanz-Suite*.

Während es Bartók gelang, seine Lebensbedingungen in den folgenden Jahren weiter zu verbessern und mehr Zeit zum Komponieren zu finden, war im Bereich der Volksliedforschung keine Wende in Sicht. Bis 1918 war es ihm möglich gewesen, die Sammeltätigkeit in »gewissen Teilen Ungarns« fortzusetzen. Doch mit Kriegsende musste er die Feldforschung vollständig einstellen. Ausschlaggebend war dabei zum einen der Mangel an Geld und Zeit, den Bartók im zitierten Brief an Buşia anführt. Ein Phonographenzylinder kostete zwanzigmal so viel wie vor dem Krieg. Im Ethnographischen Museum der Hauptstadt musste »jegliche Arbeit wegen Kohlemangels« zwischenzeitlich ruhen.<sup>35</sup> Und in den wirtschaftlich prekären Nachkriegsjahren finanzielle Mittel für eine musikethnologische Forschungsreise zu erhalten, war ein Ding der Unmöglichkeit. Langfristig entscheidend für Bartóks Rückzug von der Feldforschung war jedoch die veränderte geopolitische Lage, die den ungarischen Nationalismus anheizte und das kulturpolitische Klima nachhaltig vergiftete. Aus »politischen Gründen und wegen der wechselseitigen Feindseligkeiten« sei die »wissenschaftliche Erforschung der vom ehemaligen Ungarn losgelösten« Regionen fortan unmöglich, konstatierte er in seiner 1921 verfassten Selbstbiographie.<sup>36</sup> Und in einem für eine italienische Musikzeitschrift verfassten Aufsatz über »Die Volksmusik der Völker Ungarns« aus derselben Zeit bemerkte er bitter: »Das ›gros‹ der Bevölkerung, die Bauern der verschiedenen Nationalitäten lebten während der Zeit der magyarischen Hegemonie in grösste[r] Eintracht. Nicht ein Fünkchen chauvinistischen Hasses war bei ihnen zu entdecken: und, wenn jemals irgendwelche Unterdrückung und prepotente [d. h. überhebliche] Handlungen wahrgenommen werden konnten, so stammten diese ausschließlich von der jeweiligen Regierung, und der machthabenden Herrenklasse, die – man könnte sagen – beinahe im gleichen Grad prepotent war gegenüber Bauern welchimmer Nazionalität des Landes.«<sup>37</sup>

Dass der von den neuen Machthabern propagierte »chauvinistische Hass« nicht nur die Feldforschung unmöglich machte, sondern auch die Forschungsfreiheit und das Projekt einer vergleichenden Volksmusikforschung bedrohte, hatte Bartók ein Jahr zuvor am eigenen Leib erfahren. Zweieinhalb Monate nach der Wahl Horthys zum Reichsverweser und kurz vor der Unterzeichnung des verhassten Vertrags von Trianon erschien in drei Zeitungen des christlich-nationalen Lagers eine Folge von Artikeln, die Bartók vorwarfen, sich unpatriotisch zu verhalten. Ausgangspunkt der Diffamierungskampagne war ein kurz zuvor in einer deutschen Fassung veröffentlichter Aufsatz, in dem sich Bartók mit dem »Musikdialekt der Rumänen aus Hunyad« beschäftigte, einer Region in Siebenbürgen, die nun nicht mehr zu Ungarn, sondern zu



Rumänien gehörte.<sup>38</sup> Unter tendenziösen Überschriften wie »Béla Bartók im Dienste der walachischen ›Kultur‹« wurde Bartóks wissenschaftliche Beschäftigung mit der Musik anderer Kultur- und Sprachgemeinschaften diskreditiert und behauptet, er würde Regionen, die eigentlich ungarisch seien, zu »rumänischem Kulturgebiet« erklären und »unsere siebenbürgischen Lieder auf rumänischen Ursprung« zurückführen.<sup>39</sup> Erbozt von dieser politisch gesteuerten Kampagne, bei der der nach dem Sturz der Räterepublik wieder eingesetzte Rektor der Musikakademie Ernő Huby eine maßgebliche Rolle spielte, ging Bartók in die Offensive. Am 26. Mai 1920 veröffentlichte eine der beteiligten Tageszeitungen eine Replik, in der er sich gegen die »Feindseligkeiten und falschen Anschuldigungen« zur Wehr setzte. Wie angespannt die Situation war, zeigt die Tatsache, dass er es nicht bei einer Richtigstellung falscher Behauptungen beließ, sondern der national gesinnten Leserschaft der Zeitung zugleich eine Interpretation seines Aufsatzes anbot, die ihren eigenen Überzeugungen entgegenkam: So sei seine Forschung nicht unpatriotisch, sondern belege vielmehr die »kulturelle Überlegenheit des Szeklertums beziehungsweise des Ungarntums gegenüber den Rumänen«.<sup>40</sup>

Liest man Bartóks Ausführungen ohne Berücksichtigung des Kontexts, in dem sie entstanden sind, könnte man eine nationalistische Kehrtwende vermuten. In Kenntnis seiner sonstigen Positionen spricht allerdings viel dafür, die These von der kulturellen »Überlegenheit des ungarischen Volkes« nicht für bare Münze zu nehmen, sondern als Versuch zu verstehen, sich aus der Schusslinie zu nehmen. Gebrandmarkt von den nationalistischen Anfeindungen der Vergangenheit und beunruhigt von dem politisch extrem aufgeheizten Klima nach dem Fall der Räterepublik, fühlte er sich durch die Diffamierungskampagne akut bedroht und trat gleichsam die Flucht nach vorne an. Hinzu kam als ein weiterer Faktor die bevorstehende Unterzeichnung des Vertrags von Trianon, der auch bei Bartók das Nationalgefühl anstachelte. So steht außer Frage, dass er wie die Mehrzahl seiner Landsleute unter dem territorialen Zerfall des einstigen ungarischen Imperiums litt, der Okkupationspolitik der Nachbarstaaten kritisch gegenüberstand und die Hegemonialmachtrolle Ungarns in der Vergangenheit idealisierte.<sup>41</sup> Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang ein Aufsatz über »Volksliedforschung und Nationalismus«, in dem Bartók anderthalb Jahrzehnte später das Spannungsfeld von wissenschaftlicher Forschung und Nationalgefühl vor dem Hintergrund seiner eigenen Erfahrungen diskutiert: »Es muß von jedem Forscher, also auch vom Musikfolkloreforscher, die menschlich größtmögliche Objektivität verlangt werden. Er muß in seiner Arbeit danach trachten, sein eigenes Nationalgefühl auszuschalten, solange er sich mit der Vergleichen des Materials beschäftigt. Das Wort



## »Deutsche Treue ... und deutscher Sang«

Zur politischen Vereinnahmung von Musik während der Ruhrbesetzung

*»Mit Musik und Panzerwagen« ... »Hunderttausende sangen entblößten Hauptes alle Verse der Nationalhymne« ... »Die Trauer und das Vergnügen«: Zwischen »Eroica« und »Madame Pompadour« ... Schüsse »auf einen wehrlosen Sänger«? ... Antifranzösische Rheinlieder und andere vaterländische Gesänge ... Liberale Hymne und imperialistischer Kampfgesang: Das »Lied der Deutschen« und seine Deutungen ... Vereinnahmungen I: Der Prozess gegen Fritz Thyssen ... Vereinnahmungen II: Der Märtyrerkult um Albert Leo Schlageter ... Kulturkampf im Konzertsaal: Die Berlin-Tournee der vereinigten Ruhrorchester*

Dass 1923 in Deutschland ein besonderes Krisenjahr werden würde, zeichnete sich bereits Anfang Januar ab. Am 9. Januar hatte die alliierte Reparationskommission auf Drängen Frankreichs erklärt, dass das Deutsche Reich die vereinbarten Reparationsleistungen ein weiteres Mal nicht erbracht und somit erneut den Versailler Vertrag verletzt habe. Kurz darauf teilten die Regierungen Frankreichs und Belgiens der politischen Führung in Berlin mit, dass ihre Truppen am 11. Januar mit der Besetzung des Ruhrgebiets beginnen würden, um sich die verweigerten Sachleistungen vor Ort selbst zu beschaffen. Damit eskalierte ein Konflikt, der sich bereits in den vorausgegangenen Monaten kontinuierlich verschärft hatte und die krisengeschüttelte Weimarer Republik vor ihre bis dahin größte Bewährungsprobe stellte.<sup>1</sup> Im Rahmen der Rheinlandbesetzung gab es zwar schon seit Anfang 1919 alliierte Truppen auf deutschem Boden. Stationiert in den linksrheinischen Gebieten, an zentralen rechtsrheinischen Brückenköpfen und seit 1921 auch in Düsseldorf und Duisburg, überwachten sie eine von deutschen Streitkräften entmilitarisierte Zone, garantierten die Sicherheit Frankreichs und dienten zugleich als Druckmittel, um Deutschland zur Erfüllung des Versailler Vertrags anzuhalten. Mit dem Einmarsch französischer und belgischer Truppen in die Kernregion der deutschen Montanindustrie veränderte sich die außen- und innenpolitische Lage jedoch grundlegend. In den Fokus der nationalen und internationalen Aufmerksamkeit geriet dabei zunächst die Großstadt Essen, das urbane Zentrum des Ruhrgebiets, mit ihren damals knapp 480 000 Einwohnerinnen und Einwohnern.

Während die Regierung Poincaré ihr Vorgehen als legitimes Mittel verstand, um berechnete französische Interessen durchzusetzen, verurteilten Reichspräsident Ebert und Reichskanzler Cuno die bevorstehende Besetzung. In einem Aufruf an »die Ruhrbevölkerung«, der am 10. Januar in diversen Zeitungen erschien und vor Ort »durch öffentlichen Anschlag« verbreitet wurde, prangerten sie die »Verletzung des Selbstbestimmungsrechts des deutschen Volkes« mit scharfen Worten an, appellierten aber gleichzeitig an die Vernunft der Menschen: »Harrt aus in dulddender Treue, bleibt fest, bleibt ruhig, bleibt besonnen! [...] Haltet alle Zeit hoch die deutsche Einheit und unser gutes Recht!«<sup>2</sup> Unter dem Eindruck der sich überschlagenden Ereignisse, der erregten Stimmung in der Bevölkerung und des Aufrufs aus Berlin beriefen Vertreter der Essener Bürgerschaft noch für denselben Abend eine »Protestversammlung gegen die unmittelbar drohende Besetzung durch französische Truppen« ein. Schenkt man den pathetischen Zeitungsberichten Glauben, so war die Resonanz auf diese spontane Initiative enorm.<sup>3</sup> Obwohl die Einladung erst in den Nachmittagsstunden verbreitet wurde, strömten am Abend mehr als 10 000 Menschen zu dem kurz nach der Jahrhundertwende errichteten repräsentativen Konzerthaus der Stadt. Jedes »Plätzchen im Saal, auf der Empore, in den Wandelhallen« war schon lange vor Beginn besetzt. Und auf der angrenzenden »Huysenallee stauten sich noch Tausende, die keinen Eingang finden konnten«.

Ziel der Zusammenkunft war es, dem Protest der Essener Bevölkerung symbolisch Ausdruck zu verleihen, über politische Grenzen hinweg Geschlossenheit zu demonstrieren und sich kollektiv auf den Tag des Truppeneinmarsches vorzubereiten. So betonte der Versammlungsleiter Dr. Keller, Vorsitzender der Ortsgruppe der linksliberalen Deutschen Demokratischen Partei (DDP), zu Beginn seiner Rede, »nicht als Angehöriger einer Partei, sondern als Bürger, als Deutscher« zu sprechen. In Anlehnung an die Worte des Reichspräsidenten schwor er die Anwesenden auf einen gewaltfreien Widerstand im Rahmen der republikanischen Ordnung ein. Als Nächstes ergriff der Zentrumsabgeordnete und ehemalige Reichsminister Johannes Bell das Wort. In seiner emotionsgeladenen Rede appellierte er, von heftigen Beifallsbekundungen unterbrochen, an das Nationalbewusstsein und kulturelle Selbstverständnis der Versammelten: »Ein 60-Millionen-Volk von den kulturellen Kräften der deutschen Nation kann nicht untergehen [...], so lange es sich nicht selbst aufgibt.«<sup>4</sup> Den Abschluss der Veranstaltung bildete eine gemeinsame Selbstverpflichtung. Man gelobte »unerschütterliche Treue zu Volk und Vaterland« und verpflichtete sich zugleich,

## Black music matters

### Bessie Smith erobert den Tonträgermarkt

*»We left our southern home« ... Vaudeville-Karriere in Zeiten des Umbruchs ... Der Boom der »Race Record«-Industrie ... »Down Hearted Blues«: Bessie Smiths Visitenkarte ... »All my life white folks have been taking it« ... »I am going to do just as I want to anyway«*

Im September 1923 konstatierte die amerikanische Musikzeitschrift *Metronome*: »The craze for ›Blues‹ is now at its height. [...] Mechanical companies are tumbling over each other in their eagerness to discover ›real Blues‹. [...] ›Blues‹ are distinctly the creation of the colored people. They live them, they breathe them, and they write them. A white man has about as much right to compose a ›blues‹ as a man without any knowledge of music would have to write a symphony.«<sup>1</sup>

Zu den Plattenfirmen, die erfolgreich auf der Blues-Welle ritten, gehörte auch die Columbia Graphophone Company. Einige Monate zuvor hatte die sogenannte »Race Division« des Labels, die zur Erschließung des lange ignorierten afroamerikanischen Musikmarkts eingerichtet worden war, mit der Verpflichtung Bessie Smiths einen unerwarteten Coup gelandet. In einem Studio im Zentrum von New York machte die noch nicht Dreißigjährige, begleitet von Clarence Williams am Klavier, Mitte Februar 1923 ihre ersten Tonaufnahmen.<sup>2</sup> Die heute vorsintflutlich erscheinenden Aufnahmebedingungen entsprachen dem damaligen Standard. So sang Smith nicht in ein Mikrofon, sondern in einen konischen Tontrichter, der mit einem Aufnahmegerät verbunden war. (Der Umstieg von der akustisch-mechanischen zur elektrischen Tonaufzeichnung erfolgte erst zwei Jahre später.) Das Aufnahmeverfahren erlaubte keine Unterbrechungen und Korrekturen. Und auch die zeitnahe Kontrolle der Einspielung im Studio war nicht möglich, da sich die als Aufnahmemedium dienenden wachsbeschichteten Scheiben nicht direkt abspielen ließen: Sie wurden erst in Kupferplatten umgewandelt, mit denen dann die Schellackplatten gepresst wurden – ein Vorgang, der in der Regel einige Tage in Anspruch nahm. Der Ertrag von Smiths ersten Aufnahmesitzungen bei Columbia, die sich über zwei Tage erstreckten, waren rund 20 Takes von vier verschiedenen Songs. Zwei davon – *Down Hearted Blues* und *Gulf Coast Blues* – wurden für Smiths Debüt auf dem Tonträgermarkt ausgewählt und auf die beiden Seiten ihrer ersten Platte gepresst.

Welche enorme Wirkung diese im Lauf des Frühjahrs veröffentlichte Aufnahme kurz- und langfristig entfalten sollte, konnte sich zum

Zeitpunkt ihrer Produktion wohl keine(r) der Beteiligten vorstellen. Für das angeschlagene Plattenunternehmen, das im Zuge einer allgemeinen Krise des Tonträgermarkts zeitweilig unter Konkursverwaltung stand, stellte sich die Verpflichtung der afroamerikanischen Bluessängerin sowohl finanziell als auch markstrategisch als Glücksfall heraus. Für Smith selbst bedeutete der Einstand auf dem Tonträgermarkt einen eklatanten Karriereschub, der ihre Bekanntheit innerhalb kürzester Zeit wesentlich erhöhte und sie zur bestbezahlten schwarzen Musikerin der 1920er-Jahre und zu einem der ersten afroamerikanischen Superstars machte. Schon in den nächsten Monaten kehrte sie wiederholt ins Tonstudio zurück, spielte bis Jahresende mehr als 25 weitere Songs ein und produzierte bis zu ihrem frühen Unfalltod Ende September 1937 rund 160 Aufnahmen.<sup>3</sup>

Für die Hörerinnen und Hörer transportier(t)en Smiths Schallplatten nicht nur eine außergewöhnliche Stimme und eine spezifische Form des weiblichen Bluesgesangs, sondern auch die Kultur und Erfahrungswelt einer Frau, die einer unter vielfachen Formen der Diskriminierung leidenden, marginalisierten gesellschaftlichen Gruppe angehört. Dieses komplexe Zusammenspiel von Stimme und Botschaft, Musik und Text, Song und gesellschaftlichem Umfeld, kultureller, sozialer und geschlechtlicher Identität begründete Smiths Erfolg beim zeitgenössischen Publikum und erklärt zugleich das Interesse, das ihr bis heute entgegengebracht wird. So reicht die Reihe der Sängerinnen, die sich auf Smith bezogen, von Billie Holiday bis zu Beyoncé. Mahalia Jackson lernte beim Hören ihrer Aufnahmen zu singen. Dinah Washington, LaVern Baker und Nina Simone übernahmen Songs aus ihrem Repertoire, sangen sie bei ihren Auftritten und spielten einige davon auch ein.<sup>4</sup> Und Janis Joplin bekannte: »Bessie made me want to sing.«<sup>5</sup> Zugleich wurden und werden Smiths Songs nicht zuletzt von schwarzen Feministinnen wie Angela Davis als Dokumente einer kritischen Auseinandersetzung mit Rassismus sowie mit konservativen Vorstellungen von Geschlechterrollen und Sexualität gedeutet und als Ausdruck eines emanzipierten weiblichen Bewusstseins gefeiert.<sup>6</sup>

»We left our southern home«

»We left our southern home«, heißt es programmatisch zu Beginn eines Songs, den Bessie Smith 1923 sang. Anfang Oktober hat sie ihn im Duett mit ihrer Kollegin Clara Smith aufgenommen – einem anderen Star des Columbia-Katalogs, zu dem sie in einem damals noch freundschaftlichen Konkurrenzverhältnis stand.<sup>7</sup> Der *Far Away Blues* erzählt von

jungen Frauen, die den Süden verlassen und nordwärts wandern, um dort frei wie ein Vogel umherzustreifen und neue Felder zu finden.<sup>8</sup> Ein Schwerpunkt liegt dabei auf den Schattenseiten der Migration: dem Verlust von Heimat, Freunden und Familie und den damit verbundenen Gefühlen der Entwurzelung und Einsamkeit.

»We left our southern home and wandered north to roam  
Like birds, went seekin' a brand new field of corn  
We don't know why we are here  
But we're up here just the same  
And we are just the loneliest girls that's ever born«<sup>9</sup>

Thematisiert werden hier kollektive Erfahrungen, die mehrere Millionen Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner im Zuge der »Great Migration« machten. In einer sich über mehrere Jahrzehnte erstreckenden Migrationsbewegung kehrten sie ab etwa 1910 den von Armut und Segregation geprägten ländlichen Südstaaten den Rücken, getrieben von der Hoffnung, insbesondere im urbanen Norden bessere Lebens- und Arbeitsbedingungen zu finden. In welchem Maße dieser Exodus die Geschichte des Blues und Jazz geprägt hat, ist unzählige Male beschrieben worden.<sup>10</sup> Louis Armstrong, Sidney Bechet und Joe »King« Oliver stammten aus New Orleans, wurden dort musikalisch sozialisiert und entwickelten den New Orleans Jazz in Chicago und anderen Metropolen der Ostküste weiter. Viele der großen Bluessängerinnen der 1920er-Jahre wie Alberta Hunter, Gertrude »Ma« Rainey, Clara Smith oder Bessie Smith wurden ebenfalls in den Südstaaten geboren, verbrachten zumindest einen Teil ihres Lebens im Norden und trieben dort ihre Karrieren insbesondere mit Plattenaufnahmen voran. Bessie Smith thematisiert, wenn sie den *Far Away Blues* singt, also nicht nur kollektive Erfahrungen, sondern auch ihre eigene Geschichte. Der Song ist deshalb ein interessanter Ausgangspunkt, um einen Blick auf ihr Leben bis 1923 zu werfen.

Geboren wurde Bessie Smith in der ersten Hälfte der 1890er-Jahre in Chattanooga, Tennessee, einer zwischen Nashville und Atlanta gelegenen Kleinstadt rund 1300 Kilometer südwestlich von New York. Dass bis heute Unklarheit über ihr genaues Geburtsdatum besteht, ist symptomatisch und hängt in erster Linie mit der institutionellen Geringschätzung afroamerikanischen Lebens in einer von systematischem Rassismus geprägten Gesellschaft, der daraus resultierenden prekären ökonomischen und sozialen Situation der Familie und ihrer Bildungsarmut zusammen. Aber auch die relativ spät einsetzende Professionalisierung der Jazzgeschichtsschreibung, die zunächst vor allem von Liebhabern betrieben wurde, die in der Regel keine umfangreichen Quellenstudien unternahmen und nicht selten den Prozess der Legendenbildung

beförderten, mag dabei eine Rolle gespielt haben. Der Musikproduzent, Journalist und Jazzforscher Chris Albertson, der sich jahrzehntelang intensiv mit Smith beschäftigt hat, geht in seiner Biographie *Bessie* (1972, rev. 2003) davon aus, dass die Sängerin am 15. April 1894 geboren wurde.<sup>11</sup> Da anscheinend keine Geburtsurkunde existiert und auch andere Dokumente aus ihrer frühen Kindheit nicht aufzufinden waren, führte er als Beleg eine Anmeldung zur Eheschließung an, die Smith im Frühsommer 1923 ausfüllte, um kurz nach ihrem spektakulären Plattendebüt ihren zweiten Mann John (Jack) Gee zu heiraten. Der Historikerin Michelle R. Scott gelang es allerdings, einige Jahre nach Erscheinen der überarbeiteten Fassung von Albertsons Biographie doch noch eine Quelle aufzutreiben, die diese Selbstauskunft in Zweifel zieht und die Sängerin älter macht, als ihr vermutlich recht war. So legt eine Volkszählung aus dem Jahr 1900 nahe, dass Bessie Smith bereits zwei Jahre zuvor, nämlich 1892, das Licht der Welt erblickte.<sup>12</sup>

Obwohl über Smiths Kindheit und Jugend wenig bekannt ist, besteht kein Zweifel, dass sie wie die meisten der rund 15 000 in Chattanooga lebenden Afroamerikaner in extremer Armut aufwuchs.<sup>13</sup> Ihre Eltern, der Arbeiter und nebenberufliche Baptistenprediger William Smith und seine Frau Laura, hatten sich auf einer Plantage in Alabama kennengelernt und bewohnten drei Jahrzehnte nach der Abschaffung der Sklaverei mit ihren sechs Kindern eine »kleine baufällige Hütte«, die aus einem einzigen Raum bestand.<sup>14</sup> Nach dem Tod der Eltern – der Vater starb, als Bessie noch ein Kleinkind war, die Mutter einige Jahre später – übernahm die älteste Schwester die Verantwortung für die Familie. Um zum Lebensunterhalt beizutragen, begann Bessie, von ihrem Bruder Andrew auf der Gitarre begleitet, auf Chattanoogas Straßen zu singen. Wenn man den Erinnerungen eines Freundes der Familie Glauben schenkt, beeindruckte sie ihr Publikum dabei vor allem mit ihren schauspielerischen Fähigkeiten: »Ich habe immer gedacht, dass sie mehr Talent als Performerin hatte (du weißt schon, Tanzen und Clownerie) denn als Sängerin. Zumindest kann ich mich nicht erinnern, dass ich damals von ihrer Stimme besonders beeindruckt gewesen bin.«<sup>15</sup>

Parallel zu diesen Aktivitäten besuchte Smith bis zum Alter von 14 oder 15 Jahren die Main Street Colored School. Für ihre Zukunft entscheidend waren jedoch die schwarze Unterhaltungskultur und die populären Vaudeville-Shows. Nachdem die Moses Stoke Company, ein von Stadt zu Stadt ziehendes Ensemble, bei einem Gastspiel in Chattanooga um 1910 ihren älteren Bruder Clarence angeheuert hatte, nutzte Bessie vermutlich 1912 die Chance, ihrer Heimatstadt und der Perspektivlosigkeit des dortigen Lebens zu entkommen. Statt eine schlechtbezahlte Stelle im Dienstleistungssektor zu suchen, verdingte sie sich bei

## New Orleans in Chicago

Louis Armstrong, Lillian Hardin und  
Oliver's Creole Jazz Band

*»Dance to the music of King Oliver's Creole Jazz Band« ... Ein Abend  
in Lincoln Gardens ... Weiße »Alligatoren« ... Debüts im Tonstudio ...  
Spiel im Schatten des »King«: »Canal Street Blues« ... (K)ein Fall musika-  
lischer Telepathie: Duo-Breaks ... »Little Louis« und »Hot Miss Lil« ...  
Aufbruch zu neuen Ufern ... »Holding the ladder and watching him climb«*

Konnte sich der Talentscout von Columbia Records Frank B. Walker brüsten, bei der Verpflichtung von Bessie Smith eine bessere Nase als die Konkurrenz bewiesen zu haben, so ließ ihn sein Gespür für neue Trends in einem anderen Fall im Stich. Als die Bluessängerin Alberta Hunter ihn Anfang 1923 kontaktierte, um *Down Hearted Blues* bei Columbia unterzubringen, beschränkte sie sich nicht darauf, Werbung in eigener Sache zu machen. Begeistert von einigen Musikern, die in einem der Tanzpaläste Chicagos regelmäßig auftraten, legte sie Walker nahe, Joe »King« Oliver und seine Creole Jazz Band für Schallplatten-aufnahmen zu verpflichten. »Die Jungs aus New Orleans hatten etwas, was die Musiker aus Chicago zu dieser Zeit nicht hatten«, erinnerte sie sich später.<sup>1</sup> Bei Walker stieß dieser Vorschlag allerdings auf taube Ohren. Der Talentscout und Direktor der »Race Record«-Abteilung konnte sich zum damaligen Zeitpunkt offensichtlich nicht vorstellen, dass sich mit schwarzen Bands, die ohne Mitwirkung zugkräftiger Gesangsstars wie Hunter instrumentale Tanzmusik einspielten, Geld verdienen ließe. »Was Joe Oliver's Band betrifft, so war meine einzige Idee hierzu, sie als Begleitung für Sie zu nutzen«, antwortete er Hunter postwendend: »Wir werden sie daher vergessen müssen, bis Sie bereit sind, eine Testaufnahme für uns zu machen.«<sup>2</sup>

*»Dance to the music of King Oliver's Creole Jazz Band«*

Dass sich zentrale Entwicklungen der frühen Jazz-Geschichte in Chicago vollzogen, ist kein Zufall. Im Zuge der ersten Welle der »Great Migration« gehörte die Großstadt am Südwestufer des Lake Michigan zu den bevorzugten Destinationen der afroamerikanischen Zuwanderer aus den Südstaaten. Während um 1910 rund 40 000 Afroamerikaner in Chicago lebten, waren es zehn Jahre später schon weit über 100 000.<sup>3</sup> Allein



zwischen 1916 und 1920 strömten mindestens 50 000 Männer und Frauen nach Chicago. Da in der Zweimillionen-Metropole kriegsbedingt Arbeitskräftemangel herrschte, war man dazu übergegangen, attraktive Arbeitsplätze in der Industrie, die Schwarzen bislang vorenthalten worden waren, erstmals für sie zu öffnen.<sup>4</sup> Ein Großteil der Neuankömmlinge ließ sich in der South Side nieder – ein Quartier, das für seine Cafés, Restaurants, Nachtclubs, Theater und Tanzhäuser und sein boomendes Nachtleben bekannt war und Musikerinnen und Musikern zahlreiche Auftritts- und Verdienstmöglichkeiten bot. »Jeder, den ich sah, war schwarz«, erinnerte sich der Jazzbassist und Fotograf Milt Hinton, der in den 1920er-Jahren in diesem Teil von Chicago aufwuchs: »Es gab kein ›Black-white‹-Problem, denn unsere gesamte Community war schwarz.«<sup>5</sup> Hinton hatte die ersten neun Jahre seines Lebens in Mississippi verbracht und in der Kleinstadt Vicksburg neben extremer Armut auch massiven Rassismus kennengelernt. Eine prägende Kindheitserinnerung war das Erlebnis eines Lynchmords. Als er 1919 mit einem Teil seiner Familie in den Norden zog und sich in Chicago niederließ, bot sich ihm dort ein anderes Bild afroamerikanischen Lebens: »Damals wurde mir klar, dass Schwarzsein nicht immer bedeutet, dass man arm sein muss.«<sup>6</sup> Und die Gospel-Sängerin Mahalia Jackson, die im Dezember 1928 im Alter von 17 Jahren ihrer Heimatstadt New Orleans den Rücken kehrte und sich in Chicago niederließ, bemerkte, dass es in der South Side möglich gewesen sei, »seine Bürde, ein Farbiger [colored person] in der Welt der Weißen zu sein, abzulegen und sein eigenes Leben zu führen«.<sup>7</sup> Dennoch war das Chicago der 1920er-Jahre keine Insel der Seligen. Auch hier gab es zahlreiche afroamerikanische Männer und Frauen, die unter schwierigen Bedingungen lebten und von Armut, prekären Arbeitsverhältnissen und Obdachlosigkeit betroffen waren.<sup>8</sup>

Eine der wichtigsten Spielstätten im Chicago der frühen 1920er-Jahre war der Tanzpalast Lincoln Gardens.<sup>9</sup> Für ein Eintrittsgeld von 25 Cent konnten sich hier jeden Abend bis zu tausend Menschen vergnügen. Spektakulär war bereits die Beleuchtung im größten Tanzhaus der South Side: »Wenn man den Saal betrat, wurde das Auge zunächst von einer großen Kristallkugel angezogen«, erinnerte sich einer der Stammgäste: »Sie hing mitten über der Tanzfläche und bestand aus kleinen reflektierenden Glasstücken.«<sup>10</sup> Von einigen Scheinwerfern angestrahlt rotierte diese Vorform der Diskokugel, die in den 1920er-Jahren in Tanzpalästen auf beiden Seiten des Atlantiks in Mode kam, verteilte ihre Lichtpunkte im ganzen Raum und beleuchtete spotlichtartig die Tänzerinnen und Tänzer.

»Dance to the music of Joe Oliver's Creole Jazz Band« heißt es in einer Werbeanzeige, die im vielgelesenen *Chicago Defender* erschien.<sup>11</sup>





Seit Juni 1922 spielte der Bandleader aus New Orleans, der vermutlich Anfang 1919 nach Chicago übersiedelt war,<sup>12</sup> allabendlich in Lincoln Gardens auf. Auf dem Kornett, einem mit der Trompete eng verwandten Blechblasinstrument, das in der frühen Geschichte des Jazz eine zentrale Rolle spielte, hatte sich Joe »King« Oliver (eigentlich Joseph Nathan Oliver) bereits in den Jahren zuvor einen Namen gemacht. Die anderen Mitglieder der insgesamt siebenköpfigen Band stammten ebenfalls aus den Südstaaten. Lillian Hardin, die mit Oliver bereits zuvor zusammengespield hatte und Ende 1922 die heute nahezu vollständig vergessene Pianistin Bertha Gonsoulin ersetzte, hatte ihre Kindheit in Memphis verbracht. Die Brüder Johnny und Warren »Baby« Dodds (Klarinette bzw. Schlagzeug), der Posaunist Honoré Dutrey und der Bassist und Banjo-Spieler Bill Johnson kamen allesamt aus New Orleans.<sup>13</sup> Und auch das jüngste Bandmitglied, das schon bald zu einem der berühmtesten (afroamerikanischen) Musiker und Entertainer des 20. Jahrhunderts werden sollte, war in jener Stadt, die als Wiege des Jazz gilt, aufgewachsen und musikalisch sozialisiert worden. Anfang August 1922 verließ der 21-jährige Louis Armstrong New Orleans und reiste auf Olivers Einladung mit dem Zug nach Chicago. An der Seite seines Idols und Mentors spielte er für die nächsten zwei Jahre die Partie des zweiten Kornetts in der Creole Jazz Band. Für sein Spiel erhielt er dort pro Abend 7,50 Dollar, fünfmal so viel wie die Gage, die ihm in New Orleans

## Aufbruch inmitten der Krise

### Die Berliner Funk-Stunde und der Beginn des Rundfunkzeitalters in Deutschland

*Angst vor Kontrollverlust und »deutsche Gründlichkeit«: Der späte Beginn des öffentlichen Rundfunks in der Weimarer Republik ... Fritz Kreisler im Äther: Vom improvisierten Studiokonzert zur ersten Operettenübertragung ... Opern für die Ohren: Konkurrenzkampf ums Publikum, Stimulation der Phantasie und technische Unzulänglichkeiten ... »Why on earth did you do this?«: Kontroversen um die Programmgestaltung bei der BBC ... Grenzverschiebungen und mediale Experimente: Neue Musik im Rundfunk ... »Drahtlos im Weltverkehr«: Störversuche und Austauschprozesse*

»Es gibt nur eine Entschuldigung für mein langes Schweigen«, schreibt Kurt Weill im Oktober 1923 an Ferruccio Busoni: »Das ist der Wunsch, Sie vor Lamentationen zu bewahren. [...] Der Übergang von der Million zur Milliarde war so gewaltsam, dass er selbst Leute, denen Gelddinge gleichgültig sind, fassungslos machte. Jetzt hat man sich auch daran gewöhnt und greift nach neuen Strohhalmen.«<sup>1</sup> Während der schwerkranke Busoni im Spätsommer Berlin verlassen und für einige Monate in Paris Zuflucht gefunden hatte, erlebte sein 23-jähriger Meisterschüler die chaotischsten und bedrohlichsten Wochen des Krisenjahres 1923 in der Reichshauptstadt. Am 29. Oktober war der Preis für ein Kilo Roggenbrot auf über 5 Milliarden Mark geklettert, und auch die meisten anderen Lebensmittel kosteten drei bis fünf Mal so viel wie noch eine Woche zuvor. Am frühen Nachmittag desselben Tages zog die Reichswehr in Dresden bewaffnet vor dem Staatsministerium und dem Landtag auf, um eine befürchtete Revolution von links zu verhindern. Auf Weisung des neu ernannten Reichskommissars Rudolf Heinze sorgte sie dafür, dass die Minister das Gebäude verließen und das Parlament nicht zusammentreten konnte, und erzwang die Auflösung der sächsischen Einheitsfront von SPD und KPD.<sup>2</sup> Im Südosten der Republik trieben Nationalsozialisten und andere rechtsnationale Feinde der jungen Demokratie Putschpläne voran und träumten von einem »Marsch auf Berlin«, der angetreten werden sollte, sobald man in Bayern die »nationale Diktatur« ausgerufen habe: »Für mich ist die deutsche Frage erst dann gelöst, wenn die schwarzweißrote Hakenkreuzfahne vom Berliner Schloss weht«, erklärte Adolf Hitler am folgenden Tag vollmundig im Zirkus Krone in München.<sup>3</sup> Im Westen Deutschlands sahen

Separatisten die Chance gekommen, sich vom Reich zu lösen und ihre Vision von einer unabhängigen »Rheinischen Republik« zu verwirklichen. Ausgehend von einem ersten Aufstand in Aachen am 21. Oktober besetzten sie zahlreiche Rathäuser, hissten dort als Zeichen der »Befreiung« die grün-weiß-rote Flagge, wurden allerdings in den meisten Fällen innerhalb weniger Tage wieder vertrieben. Und in Berlin war die Koalitionsregierung von Reichskanzler Stresemann rund um die Uhr damit beschäftigt, den Kollaps der ökonomischen und politischen Ordnung zu verhindern, ohne dabei selbst zu zerbrechen. Am 2. November traten die sozialdemokratischen Minister geschlossen zurück und ließen Stresemann mit einem »Rumpfkabinett« ohne parlamentarische Mehrheit zurück.

Zu einem geschichtsträchtigen Datum wurde der 29. Oktober allerdings vor allem noch aus einem anderen Grund. Inmitten der prekären wirtschaftlichen und politischen Situation wurde um 20 Uhr in einem Bürogebäude am Potsdamer Platz mit einer einstündigen Radio-sendung das Zeitalter des öffentlichen Rundfunks in Deutschland eingeleitet. Vier Jahre später blickte Weill auf dieses Ereignis zurück: »*Hier Sendestelle Berlin, Vox-Haus, Welle 400!*« Diese Worte leiteten ein kleines Konzert ein, das aus Schallplatten und einigen Solovorträgen mit Klavierbegleitung bestand. Eine rapide, unvergleichliche Entwicklung hat der Rundfunk nach diesem bescheidenen Beginn durchgemacht.«<sup>4</sup> Die Erfolgsgeschichte des neuen Mediums war in der Tat atemberaubend. Binnen eines Jahres nahmen im Gefolge der Berliner Funk-Stunde acht weitere Sendegesellschaften in unterschiedlichen Teilen des Deutschen Reiches den Rundfunkbetrieb auf.<sup>5</sup> Den Anfang machten im März 1924 der Mitteldeutsche Rundfunk in Leipzig (MIRAG) und die in München ansässige Deutsche Stunde in Bayern. Zugleich kam es zu einem exponentiellen Wachstum der Zuhörerschaft. Aus den rund 500 angemeldeten Teilnehmern, die die Berliner Funk-Stunde zum Jahreswechsel 1923/24 vorweisen konnte, waren anderthalb Jahre später bereits 265 000 geworden. Bis 1926 war die Zahl der registrierten Hörerinnen und Hörer reichsweit auf über eine Million angewachsen. Zwei Jahre später waren es dann bereits mehr als zwei Millionen. Die tatsächliche Hörerzahl wird dabei noch weitaus größer gewesen sein. So gab es von Anfang an zahlreiche Menschen, die im Familien- und Freundeskreis oder als »Zaungäste« mithörten und deshalb nicht in den offiziellen Statistiken erscheinen. Und auch die tägliche Sendezeit vervielfachte sich innerhalb kurzer Zeit. In Berlin und München, wo man jeweils bescheiden mit einer Stunde angefangen hatte, wurde im Sommer 1925 täglich ein neun- bzw. siebenstündiges Programm ausgestrahlt.<sup>6</sup> Hinzu kam die Entwicklung des föderalistisch strukturierten Rundfunkwesens zu



einem »Instrument öffentlicher Unterhaltung, Belehrung und Nachrichtenübermittlung« von kaum zu überschätzender Bedeutung.<sup>7</sup>

Zu einem Schlüsseldatum der deutschen Mediengeschichte wurde der 29. Oktober 1923 allerdings erst in der historischen Rückschau. Obwohl die Ansage, mit der Funk-Stunden-Direktor Friedrich Georg Knöpfke die erste Sendung einleitete, im Lauf der Jahrzehnte tausendfach zitiert worden ist und in keiner Darstellung der Rundfunkgeschichte fehlt, kann man davon ausgehen, dass im Herbst 1923 kaum ein Zeitgenosse mit den Worten »Achtung, Achtung. Hier ist die Sendestelle Berlin im Vox-Haus auf Welle 400«, geschweige denn mit Knöpfkes Stimme etwas hätte anfangen können. So heißt es in einem nüchternen Bericht, der am folgenden Morgen im *Berliner Tageblatt* erschien, über die erste Radiosendung und ihre potenzielle Hörerschaft: »Nach langwierigen Vorbereitungen und Ueberwindung einiger Kompetenzstreitigkeiten ist gestern abend mit dem *offiziellen Unterhaltungsrundfunk* begonnen worden. Das gestrige Konzert galt zunächst auch nur einigen bevorzugten Deutschen und einer unberechenbaren Zahl ausländischer Hörer. Es gibt, wiewohl seit Monaten daran gearbeitet wird und wiewohl bei der Post die

Familienidylle um 1924 mit Buch und Rundfunkgerät. Inszeniert wird ein harmonisches Miteinander der beiden Medien. Während sich ein Teil der Familie in die Lektüre vertieft, hören die anderen mit den zeittypischen Kopfhörern Radio.