

Im Taumel

Tobias Bleek

der Zwanziger



1923: Musik
in einem Jahr
der Extreme



Im Taumel der Zwanziger

Tobias Bleek

1923: Musik
in einem Jahr
der Extreme

Bärenreiter
Metzler

In Zusammenarbeit mit
BR-KLASSIK
Klavier-Festival Ruhr

BR
KLASSIK



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 abrufbar.

eBook-Version 2023

© 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

ISBN 978-3-7618-7245-1 (Bärenreiter)

ISBN 978-3-662-66602-9 (Metzler)

www.baerenreiter.com *** www.metzlerverlag.de

Inhalt

Auftakt	9
----------------------	----------

Im Taumel der Krisen

Musikleben im Deutschland der Hyperinflation	19
»Verrückt gewordenes 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 ... *Liberales 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 Zwölftechnik 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 Zwölftechnik* 174 ... *Unbeschwertes Komponieren wie in der Jugend: Ein zwölfstimmiger 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.¹ Sie bestätigen die ungebrochene Konjunktur der »Jahresbücher« und führen zugleich vor Augen, auf wie vielfältige Weise man ein solches Projekt angehen kann.²

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 Populärmusik wollten sie auf je eigene Weise die als überlebt emp-

fundene Klang- und Ausdruckssprache des 19. Jahrhunderts endgültig hinter sich lassen und zu einer neuen Einfachheit und Modernität finden. Dass Musik aus Amerika in diesem Zusammenhang eine zentrale Bedeutung zukam, stand für Milhaud außer Frage. Gleich nach der Ankunft in New York erklärte er in einem Interview: »Eine Sache möchte ich ganz besonders hervorheben, und zwar den positiven Einfluss des Jazz auf die gesamte Musik. Er war enorm und meiner Meinung nach ein Einfluss zum Guten.«³ Dass er mit dieser Überzeugung eine Position vertrat, die innerhalb der weißen kulturellen Elite der USA aus verschiedenen Gründen alles andere als mehrheitsfähig war, wurde dem europäischen Komponisten rasch bewusst. So schrieb der Autor eines Artikels mit dem reißerischen Titel »Jazz, says Darius Milhaud, is the most significant thing in music today«: »Wir wären gerne dabei, wenn Darius Milhaud in einen Streit mit einer der Anti-Jazz-Fraktionen geraten sollte, die meinen, dass das Land wegen des Jazz musikalisch vor die Hunde geht.«⁴

Das eigentliche Ziel von Milhauds erster USA-Tournee war es, Werke Erik Saties und der jungen französischen Komponisten zu präsentieren, für sein eigenes Schaffen ein neues Publikum zu erschließen und in Vorträgen über Entwicklungen der modernen Musik in Paris und Wien zu sprechen.⁵ Dass er den sechswöchigen Nordamerika-Aufenthalt überdies dazu nutzen wollte, den Jazz im Kontext seiner Herkunftskultur zu studieren und Material zu sammeln, stand schon vor Reiseantritt fest. Seit der Rückkehr aus Brasilien, wo er ab Anfang 1917 für zwei Jahre als Kulturattaché der französischen Botschaft gewirkt hatte, begeisterte er sich für amerikanische Populärmusik. Als Franzose befand er sich dabei in einer günstigen Ausgangslage: Während der transatlantische Austausch zwischen den USA und Deutschland erst nach dem Krisenjahr 1923 wieder an Fahrt aufnahm, hatten sich die politischen, ökonomischen und kulturellen Netzwerke zwischen Nordamerika und den Alliierten seit dem Kriegseintritt der USA im Mai 1917 kontinuierlich verstärkt. Ausgehend von der mythenumwobenen Frankreich-Tournee der Hellfighters, einer aus afroamerikanischen Musikern bestehenden Militärband, waren unterschiedliche Spielarten des Jazz und amerikanisch geprägter Populärmusik zu wichtigen Bestandteilen der Unterhaltungskultur der Weltstadt Paris geworden. Unter den Akteuren befanden sich dabei nicht nur weiße Gruppierungen, sondern auch afroamerikanische Ensembles. Milhaud besuchte ihre Auftritte, stand mit einigen Musikern in direktem Austausch und komponierte von amerikanischer Populärmusik inspirierte Stücke wie den stilisierten Shimmy *Caramel mou* (1920) oder die *Trois Rag-Caprices* (1922).

Was unter Jazz zu verstehen sei, glaubte der französische Komponist also zu wissen, als er Anfang 1923 in den USA eintraf. Doch bereits kurz nach der Ankunft machte er im New Yorker Stadtteil Harlem eine Entdeckung, die ihm zeigte, dass er sich offenbar getäuscht hatte. Knapp zwei Kilometer nördlich von seiner Unterkunft an der Columbia University hörte Milhaud eine Musik, die ihn fesselte und dazu veranlasste, sein Schlafpensum drastisch zu reduzieren. Schon in der ersten Woche brach er abends so oft wie möglich nach Harlem auf. Dort durchstreifte er zum Teil bis 5 Uhr morgens »Bistrotts«, in denen afroamerikanische Bluessängerinnen auftraten, und größere Etablissements wie den Capitol Palace, in dem sich Mitglieder schwarzer Bands nach ihren Auftritten in anderen Clubs trafen, um in Jam-Sessions bis in die frühen Morgenstunden in unterschiedlichen Konstellationen zu spielen und zu improvisieren.⁶ »Es ist unerhört«, berichtete er seinem jazzbegeisterten Pariser Freund Jean Wiéner am 9. Januar 1923: »Ich träume davon.«⁷ Milhauds Faszination war so groß, dass er seinen ohnehin schon vollen Zeitplan erweiterte. Neben seiner offiziellen Agenda als Repräsentant der jungen französischen Musik und als Fürsprecher der europäischen Avantgarde war er fortan auch als eine Art Forschungsreisender in Sachen Jazz unterwegs – eine Mission, die ihn fernab vom institutionalisierten Konzertleben und jenseits akademischer Zirkel in ein »anderes« Amerika führte. Der italienische Komponist Alfredo Casella, der Milhaud bei einigen dieser nächtlichen Ausflüge nach Harlem begleitete, war von der Originalität, Dynamik und Energie der dort gespielten Musik ebenfalls überwältigt. Im Gespräch mit einem amerikanischen Journalisten vertrat er die Meinung, dass es unmöglich sei, »zu erklären, was Jazz ist.« Zugleich konstatierte er, dass fast alles, was man in Europa mit dem Etikett »Jazz« versehe, »nicht einmal ansatzweise eine Vorstellung von dieser höchst eigenartigen Musik« zu geben vermöge, die er in Harlem erstmals gehört hatte.⁸

Für den 26-jährigen Pianisten und Komponisten Jean Wiéner begann das Jahr 1923 in Paris weniger erquicklich. Während sein Freund Milhaud durch Harlem zog und jede freie Minute dazu nutzte, um neue Formen der amerikanischen Populärmusik kennenzulernen, musste er sich in den ersten Januartagen mit nationalistischen Anfeindungen auseinandersetzen, die sich gegen seinen Einsatz für die internationale Moderne und den Jazz richteten. Unterstützt von Milhaud hatte Wiéner Ende 1921 unter seinem Namen eine eigene Konzertreihe ins Leben gerufen.⁹ Die experimentelle Programmgestaltung jenseits von nationalen, kulturellen und ästhetischen Schranken zeigte sich bereits in den ersten Konzerten. So kombinierte er am Eröffnungsabend einen einstündigen Auftritt von Billy Arnolds Jazz-Band mit einem Kammer-

musikwerk von Milhaud. Dazwischen erklangen Auszüge aus Stravinskys *Le Sacre du printemps*, die der Komponist für mechanisches Klavier bearbeitet hatte. In den nächsten beiden Konzerten erfolgte die von progressiven Kreisen lange ersehnte französische Erstaufführung von Schönbergs Melodram *Pierrot lunaire*.¹⁰ Als die erste Saison im Frühling mit einem internationalen Programm zu Ende gegangen war, resümierte ein einflussreicher Kritiker voller Anerkennung, Wiener sei es gelungen, eine Konzertreihe zu schaffen, »die zu den originellsten des Jahres zählt«.¹¹

Bestärkt durch den großen Zuspruch wechselte der junge Konzertveranstalter im Herbst 1922 von dem relativ kleinen Saal, in dem die ersten Konzerte stattgefunden hatten, ins renommierte Théâtre des Champs-Élysées mit seinen fast 2000 Plätzen. Mit fünf Porträtkonzerten festigte er den Ruf der Concerts Jean Wiener, eine Plattform des kulturellen Austausches zu sein und unterschiedliche Strömungen der zeitgenössischen Musik einem extrem heterogenen Publikum zu präsentieren. Im zweiten Konzert wurde Mitte Dezember 1922 der Blick erneut nach Österreich gerichtet. Nach einem Streichquartett von Webern und Schönbergs Klavierstücken op. 19 erklang unter Leitung von Milhaud bereits zum dritten Mal *Pierrot lunaire*. Als Kehraus brachte Wiener einen Walzer von Josef Strauß zu Gehör und ließ sich von einem amerikanischen Zuhörer, der begeistert von seinem Sitz aufgesprungen war, dazu überreden, als Zugabe auch noch den *St. Louis Blues* zu spielen. »Ein glückliches, zufriedenes Haus von Liebhabern anspruchsvoller Musik«, berichtete der Frankreich-Korrespondent der *New York Tribune* mit sichtlichem Stolz: »Ruhm den Schwarzen, die Amerika eine weltweit anerkannte Kunstform geschenkt haben – den Jazz.«¹²

Für den konservativen französischen Kritiker und Komponisten Louis Vuillemin war dieser Abend hingegen der Tropfen, der das Fass zum Überlaufen brachte. Am 1. Januar 1923 veröffentlichte er in einem renommierten Musikjournal einen Artikel, in dem er mit Wieners Unternehmen – ohne es namentlich zu nennen – erbarmungslos abrechnete.¹³ Bereits die Überschrift »Concerts métèques« – ein herabwürdigendes Wort für Ausländer mit rassistischen Konnotationen – setzte den Ton und markierte die Zielrichtung von Vuillemins Attacke. So diffamierte er den Veranstalter und seine Gesinnungsgenossen als »Dadaisten der Musik« und warf ihnen vor, »unseren Organismus zu vergiften«, indem sie all das, »was der schlechte internationale Geschmack hervorgebracht hat«, in die französische Hauptstadt importieren würden. Besonders erbost war er dabei über die Förderung von Musik aus dem deutschen Kulturraum – eine »Zumutung«, die ihn dazu veranlasste, Wiener in einem Vokabular mit antisemitischen Untertönen zu karikieren und als

»boche« zu verunglimpfen – ein damals weit verbreitetes Schimpfwort für »Deutsche«. In den folgenden Wochen und Monaten entzündete sich an Vuillemins Hasstirade und seinen Vorwürfen eine heftige Debatte. Während im Zuge der Besetzung des Ruhrgebiets durch französische und belgische Truppen der allgemeine Nationalismus auf beiden Seiten des Rheins kräftig geschürt wurde, gab es erstaunlich viele Stimmen, die im Feld der Musik eine rhetorische Abrüstung und eine Entpolitisierung der Diskussion forderten. Zu den prominenten Komponisten der älteren Generation, die sich mit Wiéners grenzüberschreitender Programmgestaltung solidarisierten, gehörten Maurice Ravel, Paul Dukas und André Caplet. In einem offenen Brief, der am 1. April 1923 veröffentlicht wurde, erklärten sie, sie seien »glücklich, dank Herrn Jean Wiéner den *Pierrot lunaire* von Arnold Schönberg und eine Reihe neuer französischer und ausländischer Werke gehört zu haben, über deren Tendenz man streiten kann, nicht aber über deren künstlerische Bedeutung.« Zugleich sei die Angelegenheit ein willkommener Anlass, um öffentlich den Wunsch zu äußern, »dass der Patriotismus sich etwas weniger in ein Gebiet verirren möge, in dem es nichts zu gewinnen, aber alles zu verlieren gibt.«¹⁴

Milhauds Nordamerikatournee und die Diskussion über die Concerts Jean Wiéner lenken den Blick auf einige jener Phänomene, Themen und Fragen, die im Zentrum der folgenden Streifzüge durch ein Jahr der Extreme stehen: das Nebeneinander verschiedener musikalischer Welten, die internationalen Netzwerke, die kontroversen Debatten über länderübergreifenden Kulturaustausch oder nationale Abschottung sowie die Auseinandersetzung über den Wert verschiedener Musikstile und die dahinterstehenden kulturpolitischen Überzeugungen und rassistischen Vorurteile. Zugleich vermittelt Milhauds rastloses Pendeln zwischen verschiedenen Aktivitäten und Sphären einen ersten Eindruck von der extremen Dynamik und Atemlosigkeit der Zeit. Schließlich ist der Kosmopolit Milhaud auch eine Art Bindeglied zwischen Personen, Musiken und Ereignissen, die im Folgenden eine wichtige Rolle spielen. Als Dirigent leitete er 1923 die belgische und englische Erstaufführung von Schönbergs *Pierrot lunaire*. Als Musikkritiker besprach er die Uraufführung von Strawinskys Bläseroktett sowie die französische Erstaufführung von Bartóks Orchesterstücken op. 12. Außerdem stand er mit allen drei Komponisten auch persönlich in Verbindung. Über seine Erfahrungen mit afroamerikanischem instrumentalem Jazz und Bluesgesang in Harlem schrieb er – aus der Perspektive eines von kolonialen Denkmustern und zeittypischen Afrika-Bildern beeinflussten Europäers – unmittelbar nach seiner Rückkehr einen gewichtigen Aufsatz.¹⁵ Bei seinen Vorträgen zu diesem Thema

präsentierte er Schallplatten des afroamerikanischen Labels Black Swan, die er eigens aus Amerika mitgebracht hatte, da sie in Europa zu dieser Zeit noch nicht im Handel waren.¹⁶

* * *

Obwohl die Musik und das Musikleben des Jahres 1923 im Mittelpunkt dieses Buches stehen, versteht es sich nicht als eine kalendarische Musikgeschichte dieses Zeitraumes. So geht es im Folgenden nicht darum, mithilfe eines »synchronen Schnitts« ein buntes Panorama aufzufächern, das Ereignisse, Entwicklungen und Akteure, die mir bedeutsam und zeittypisch erscheinen, in ihrer großen Vielfalt und enormen Bandbreite möglichst umfassend darstellt. Verfolgt wird vielmehr ein Weg, der auf Mut zur Lücke und exemplarische Fokussierung setzt. Als kulturelles, ästhetisches und historisches Phänomen und als soziale Praxis ist Musik in unterschiedliche gesellschaftliche Strukturen und Handlungszusammenhänge eingebunden und mit zahlreichen Diskursen verflochten. In Zeiten der Krise und des rasanten Wandels treten diese Verflechtungen besonders deutlich zutage. So spiegeln sich im Musikleben und in der Musik des Jahres 1923 zentrale Erschütterungen und Debatten der Zeit auf vielfältige Weise: die wirtschaftliche und politische Instabilität, die Auseinandersetzung mit der eigenen kulturellen Identität und das Verhältnis zum »Fremden«, die Beziehung der Geschlechter, der Umgang mit den Erblasten des Ersten Weltkriegs, aber auch der technische und mediale Wandel. Was das konkret bedeutet, möchten die Kapitel dieses Buches anhand aussagekräftiger Beispiele veranschaulichen. Dabei wird zum einen untersucht, wie Musik in dieser Zeit komponiert und aufgeführt, gehört und diskutiert, produziert und verkauft, politisch und gesellschaftlich instrumentalisiert, medial aufgezeichnet und übertragen wurde. Zum anderen geht es darum, ausgewählte Akteure und Akteurinnen vorzustellen, die Wirkung und Rezeption von Musik und musikkulturellem Handeln zu thematisieren und dabei auch Bezüge zur Gegenwart sichtbar zu machen. Sowohl geographisch als auch inhaltlich ist das Spektrum breit. So führen die Streifzüge nicht nur in die Metropolen, sondern auch in die Städte des besetzten Ruhrgebiets, nach Biarritz und Chattanooga (Tennessee) oder in die Waldsiedlung Finkenstein im Böhmerwald. Die Spannweite der behandelten Musiken reicht von komplexer Zwölftonmusik bis zu Inflationsschlagern, von Louis Armstrong und Lillian Hardin bis zu Igor Strawinsky, von Beethovens *Eroica* bis zu Leo Falls Operette *Madame Pompadour* und spiegelt die Vielfalt des damaligen Musiklebens, die in traditionellen musikgeschichtlichen Darstellungen oft nicht in dieser Bandbreite präsent ist.

Eine Geschichtsschreibung, die das Verfahren des historischen Querschnitts nutzt, um für einen eng begrenzten Zeitraum eine »Geschichte der Gleichzeitigkeit« zu entwerfen, öffnet den Blick für das Nebeneinander unterschiedlicher Phänomene und die »Koexistenz und Kopräsenz des Disparaten«. ¹⁷ Ein besonderer Reiz, der die Popularität von »Jahresbüchern« im Zeitalter von »Immersion« und »virtueller Realität« erklärt, ist die damit verbundene Idee, eine vergangene Welt zu vergegenwärtigen und so darzustellen, dass die Leserinnen und Leser den Eindruck bekommen, gleichsam in sie eintauchen zu können. In seinem Buch 1926. *Ein Jahr am Rand der Zeit* hat der Romanist Hans Ulrich Gumbrecht diesen Versuch besonders konsequent verfolgt. Auch ich möchte möglichst tief in das Jahr 1923 vordringen und den »Erfahrungs- und Handlungsraum«, in dem sich die Menschen damals bewegten, zu einem wichtigen Bestandteil der Erzählung machen. So nutzt dieses Buch den Modus dichter Beschreibung sowie zahlreiche Zitate, um konkrete Situationen und Handlungszusammenhänge darzustellen und danach zu fragen, wie die Zeitgenossen ihre Gegenwart wahrgenommen, beschrieben und interpretiert haben. Herangezogen werden dazu eine Vielzahl historischer Quellen: Briefe, Tagebücher und andere private Aufzeichnungen, Artikel aus Zeitungen und Journalen, Fotografien und Bilder, Schallplatten, historische Notendrucke und Musikmanuskripte, Programmzettel, Annoncen, Eintrittskarten und – wenn es sinnvoll oder notwendig erschien – auch spätere Erinnerungen und Berichte. Gepaart ist dieses letztlich unerfüllbare Verlangen nach erlebter Vergangenheit und der Versuch einer fragmentarischen (Re-)Konstruktion eines vergangenen Erfahrungs- und Handlungsraumes allerdings mit dem Wunsch nach historischem Verstehen. Wer der Frage nachgeht, wie Musik mit dem politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Leben des Jahres 1923 verflochten war, und sich für dessen spezifische musikgeschichtliche Physiognomie interessiert, muss zwangsläufig analysieren, kontextualisieren und dabei auch größere zeitliche Zusammenhänge in den Blick nehmen. Deswegen wird im Folgenden der synchrone Blick immer wieder aufgebrochen und die Perspektive auch auf die Zeit vor und nach 1923 geweitet. Statt einen strikten kalendarischen Rahmen zu setzen, ist das Jahr 1923 in diesem Buch eine Art Kristallisations- und Knotenpunkt, ein Zeitabschnitt, in dem Phänomene und Entwicklungen sich besonders deutlich zeigen, sich verdichten, ihren Anfang nehmen oder kulminieren, deren Eigenheiten und deren Tragweite man erst dann wirklich ermessen kann, wenn man ihre Vorgeschichte und Weiterentwicklung kennt. So wird beispielsweise erst dann klar, welche Bedeutung Strawinskys Ballett *Les Noces* für die künstlerische Entwicklung des Komponisten hatte und inwiefern es den Wandel seiner Lebens-

umstände als Migrant widerspiegelt, wenn man die zehnjährige Genese des Werkes und seine mehrfache Verwandlung berücksichtigt. Die Bedeutung des 29. Oktober 1923 als Schlüsseldatum der deutschen Medien-geschichte wird hingegen erst dann ersichtlich, wenn man die rasante Entwicklung verfolgt, die der öffentliche Rundfunk in den folgenden Jahren durchlief.

Überschattet war das Jahr 1923 nicht nur in Deutschland von den Erblasten und Hypotheken des Ersten Weltkriegs.¹⁸ Seine massiven Auswirkungen und die mit dem Krieg verbundenen Erfahrungen waren in vielen Teilen Europas und auch auf anderen Kontinenten omnipräsent, prägten Politik, Ökonomie und Gesellschaft, aber auch den Kulturbetrieb und das Musikleben und spiegelten sich überdies im Denken, Empfinden und Handeln vieler Menschen, von denen im Folgenden die Rede sein wird.¹⁹ Von besonderer Virulenz sind dabei der Zerfall der alten Imperien und multiethnischen Großreiche und die damit verbundene Delegitimierung traditioneller Herrschafts- und Ordnungssysteme: die Auflösung der Doppelmonarchie Habsburg-Ungarn, der Untergang des Russischen Zarenreichs und der Sturz der Monarchie in Deutschland. Diese radikalen Umwälzungen erzeugten bei vielen Menschen das Gefühl von Entwurzelung und Heimatverlust und führten zu Desillusionierung sowie zu Ressentiments gegenüber den neuen Regierungsformen und Nationalstaaten. Zugleich begünstigten sie die massive Zunahme eines zum Teil ethnisch-rassistisch geprägten Nationalismus. Das Jahr 1923 bildet in Deutschland den krisenhaften Höhepunkt dieser langen Phase des Übergangs zwischen Krieg und Nachkriegszeit, die in der jüngeren Geschichtsschreibung als Zeit des »überforderten« bzw. »turbulenten« Friedens eingehend untersucht und beschrieben worden ist.²⁰

Die Streifzüge durch das Jahr 1923 und die Turbulenzen der Zwanziger kreisen um spezifische Themenfelder, die in meinen Augen repräsentativ für die Zeit sind. Fünf Kapitel, in denen der Fokus auf einer oder mehreren Hauptfiguren liegt, sind mit drei Kapiteln verzahnt, in deren Zentrum Entwicklungen im Deutschland des Jahres 1923 stehen. Das Eröffnungskapitel »Im Taumel der Krisen« untersucht den massiven Einfluss, den die Hyperinflation auf das Musikleben hatte, und beleuchtet zugleich die existenzielle Funktion von Musik in Krisenzeiten als Rückzugsraum, Fluchtort und Kraftquelle. Vor Augen geführt werden dabei das Pendeln zwischen Extremen, die Unübersichtlichkeit und »Pluritemporalität« der Zeit, die Diskussionen über den befürchteten Zusammenbruch des Konzertlebens, aber auch die erstaunlichen Aufbrüche in der Hochphase der Krise wie die Gründung des Bärenreiter-Verlags durch den noch nicht volljährigen

Buchhandelsgehilfen Karl Vötterle. Der Abschnitt zur Ruhrbesetzung untersucht, wie Musik im Deutschland des Jahres 1923 politisch vereinnahmt wurde. Die Kapitel zu Igor Strawinsky, Béla Bartók und Arnold Schönberg lenken den Blick auf drei Protagonisten der neuen Musik und ihr jeweiliges Umfeld. Für alle drei war 1923 sowohl in künstlerischer als auch persönlicher Hinsicht ein entscheidendes Jahr. In den Werken, die sie in dieser Zeit schrieben bzw. fertigstellten, spiegeln sich auf je eigene Weise die Auswirkungen der geopolitischen Katastrophe des Ersten Weltkriegs. Auch für Bessie Smith, Louis Armstrong und Lillian Hardin war 1923 privat, künstlerisch und hinsichtlich ihrer Karriere ein Jahr von herausgehobener Bedeutung. Im Rahmen der sogenannten »Race records« spielten sie ihre ersten Aufnahmen ein und wurden auf diese Weise erstmals für ein größeres Publikum hör- und sichtbar. Die Frage, wie Technologien und neue Medien den Umgang mit Musik bestimmten und auf welche Weise sie eingesetzt wurden, durchzieht auch das Schlusskapitel. In seinem Zentrum steht der Anbruch des Zeitalters des öffentlichen Rundfunks in Deutschland.

Zugrunde liegt diesem Buch die Faszination für die Musik dieser Zeit in ihrer ganzen Vielfalt. Darüber möglichst anschaulich und präzise zu schreiben, war eine der größten Herausforderungen dieses Projekts. Heute ist es glücklicherweise leichter denn je, sich die musikalische Welt des Jahres 1923 akustisch zu vergegenwärtigen und bekannte, aber auch fast vergessene Stücke zu hören. Digitale Plattformen wie Spotify, YouTube oder die Discography of American Historical Recordings, CDs und Schallplatten, aber auch das Medium Radio bieten hierfür zahllose Möglichkeiten. Von besonderem Reiz sind die historischen Aufnahmen, die im Jahr 1923 entstanden sind. Sie vermitteln einen Eindruck von der spezifischen »Soundscape« dieser Zeit und suggerieren, direkt in die vergangene Klangwelt eintauchen zu können. Ihr Rauschen und Knacksen, der verzerrte Instrumentalklang und die unzureichende Balance erinnern uns allerdings daran, dass es sich auch bei diesen akustischen Zeitreisen um Projektionen handelt. Mit unseren heutigen Ohren hören wir historische Klangdokumente, die – wie alle Tonaufnahmen – Musik nicht ungefiltert reproduzieren, sondern im Zuge des Aufnahmeprozesses zugleich verändern. Ist man sich dessen bewusst, so werden sie zu Quellen von unschätzbarem Wert, die die Lektüre dieses Buches bereichern und mit ästhetischen Erfahrungen verbinden können.

Im Taumel der Krisen

Musikleben im Deutschland der Hyperinflation

*»Verrückt gewordenes Leben«: Deutschland 1923 ... »Wahnwitzige Schein-
zahlen«: Eine Opernkarte für vier Billionen Mark ... Instrumente im
Tausch gegen ein geschlachtetes Schwein: Laienmusizieren im Zeichen
der Krise ... Die »musikalische Internationale« auf deutschen Bühnen:
Eine kontroverse Debatte ... »Letztes Konzert vor Amerikareise«:
Deutsche Musiker und Musikerinnen auf Auslandstournee ... »Berlin
im Taumel der Verzweiflung«: Ein Herbst der Extreme ... Zwischen
Depression und Wagemut: Die Wintersaison 1923/24 ... Getröstete und
Ausgeschlossene: Der Konzertsaal als Flucht- und Sehnsuchtsort ...
»Die deutsche Reichsmark tanzt: wir tanzen mit!« ... »Ausgerechnet
Bananen« und andere Hymnen der Inflationszeit ... Der »Ungeist« der
Zeit: Walther Hensels Kampf »wider das falsche deutsche Lied« ...
Gegenwelten: Die Finkensteiner Singwoche ... Aufbruch in »wirtschaft-
lich schlimmster Zeit«: Karl Vötterle gründet den Bärenreiter-Verlag*

»Adieu 1923; du warst nicht schön«, notierte Hedwig Pringsheim am letzten Tag des Jahres in ihr Tagebuch und setzte dahinter zwei lange Gedankenstriche.¹ Wie viel Understatement in dieser lakonischen Bemerkung mitschwingt, lässt sich erahnen, wenn man im Journal der Literatur-, Kunst- und Musikliebhaberin 365 Tage zurückblättert. So hatte die einstige Schauspielerin, Mutter des Dirigenten Klaus Pringsheim und Schwiegermutter von Thomas Mann am 31. Dezember 1922 das anbrechende neue Jahr mit dem Stoßseufzer begrüßt: »Möge 1923 besser werden, als dies nach jeder Richtung schlimmste 1922. Amen!«² Von dem sehnlichen Wunsch, dass »das Jahr 1923 endlich die große Wandlung, den Weg zum Besseren bringen möge«, waren laut *Vossischer Zeitung* auch zahlreiche Berlinerinnen und Berliner erfüllt.³ Am 31. Dezember 1922 feierten sie in der drittgrößten Stadt der Welt, in der damals 3,9 Millionen Menschen lebten, ein ungestümes Silvesterfest. An einem untypisch warmen Abend vom »Gepräge einer italienischen Sommernacht« waren »die Hauptstraßen der Stadt von Zehntausenden von Menschen überflutet, von denen die Mehrzahl [...] aus Pistolen und anderen Knallwerkzeugen ihrem übertollen Herzen Luft machten«. Es wurde »unheimlich getrunken«, die Gaststätten und Kneipen waren »alle bis zum Platzen gefüllt«, und statt sich an die »3-Uhr-Polizeistunde« zu halten, ließen sich viele erst nach »Anbruch des ersten Januar-morgens« dazu bewegen, mit dem Feiern aufzuhören und nach Hause

zurückzukehren. Für den namentlich nicht genannten Autor des Berichts stand fest, dass dieses exzessive Verhalten Ausdruck eines den besonderen Zeitumständen geschuldeten kollektiven Befindens war. Dahinter stehe das »Gefühl, daß das endlich zu Grabe getragene alte Jahr eine kaum mehr ertragbare Last von Unglück gebracht hat«, der Gedanke, »daß es schlimmer im neuen Jahre unmöglich kommen könne«, und der besagte Wunsch nach einem grundsätzlichen Wandel der Verhältnisse. Doch es gab auf den Berliner Straßen neben den ausgelassen Feiernden auch die hoffnungslos Verzweifelten. »Auffallend groß war die Zahl der Selbstmörder, die sich wie auf Verabredung auf die Minute zwölf Uhr das Leben nahmen«, heißt es im selben Artikel. Einer von ihnen, der Arbeiter Wilhelm Tornow, ertränkte sich in der Spree. In der Tasche seiner am Ufer zurückgelassenen Hose »lag ein Zettel, auf dem zu lesen war: ›Ihr denkt doch nicht daran, daß ich 1923 mitmache!‹«⁴

Bekanntlich erwiesen sich die Hoffnungen der Feiernden auf eine Besserung der allgemeinen Lage als Illusion, und man darf wohl davon ausgehen, dass sich viele von ihnen schon bald die Zustände des Jahres 1922 zurückgewünscht hätten. Während die Leserinnen und Leser der Silvesterbilanz der *Vossischen Zeitung* am 2. Januar 1923 für die Morgenausgabe noch 40 Mark bezahlten, hatte sich der Preis des Blatts vier Wochen später mit 100 Mark bereits mehr als verdoppelt. Ende Juli, als der Kurs des US-Dollars die symbolische Eine-Million-Mark-Marke überschritt, konnte die Morgenausgabe für günstige 4.000 Mark erworben werden. Am 2. Oktober kostete sie vier Millionen, und am 20. November war der Preis auf sagenhafte 100 Milliarden geklettert.

»Verrückt gewordenes Leben«: Deutschland 1923

Als Phänomen war die Inflation nicht neu, sondern ein prägendes Moment der Dekade zwischen 1914 und 1924. »Vor ihrem Hintergrund, von ihr beeinflusst und selbst wiederum auf sie einwirkend, gruppierten sich die gesellschaftlichen Strukturen tiefgreifend um.«⁵ Da das Deutsche Kaiserreich die horrenden Kosten des Ersten Weltkriegs nicht mit Steuern, sondern durch Anleihen und eine Erhöhung der Geldmenge finanziert hatte, war Ende 1918 bereits sechsmal mehr Geld im Umlauf als zu Kriegsbeginn und die Staatsverschuldung enorm gestiegen.⁶ Statt in den Nachkriegsjahren die finanzpolitische Wende einzuleiten und den Haushalt der neu entstandenen Republik zu sanieren, wurde der eingeschlagene Kurs der zunehmenden Verschuldung jedoch fortgesetzt. Dies brachte zwar kurzfristig wirtschaftliche Vorteile und führte dazu, dass in Deutschland im Gegensatz zu Großbritannien oder den Nieder-

landen die Arbeitslosigkeit zunächst niedrig blieb, Löhne und Gehälter stiegen und auch die Sozialleistungen ausgebaut werden konnten.⁷ Mittelfristig führte diese inflationäre Politik jedoch zu einer immer prekärer werdenden Situation, die durch die wirtschaftlichen und finanziellen Verpflichtungen des Versailler Vertrags noch zugespitzt wurde. In einem schubweisen Prozess verlor die Mark an Wert und Kaufkraft. Während man vor dem Krieg für einen Dollar 4,2 Reichsmark bezahlt hatte, waren es Ende 1921 schon über 200 Mark. Im Herbst 1922 schwankte der Kurs dann innerhalb weniger Wochen zwischen 6.000 und mehr als 9.000 Mark. »Wie die Fiebertemperatur eines Schwerkranken zeigt der Dollarstand täglich den Fortschritt unseres Verfalls an«, konstatierte Henry Graf Kessler am 7. November in einem Tagebucheintrag.⁸ Als die Reichsregierung nach Beginn der Ruhrbesetzung Mitte Januar die Politik des »passiven Widerstands« ausrief und es zu massiven Produktionsausfällen und Handelseinbußen kam, brachen endgültig alle Dämme. Die Kurve der Geldentwertung stieg steil nach oben, die Preissprünge wurden immer absurder, das Vertrauen in die Handlungsfähigkeit des Staates kontinuierlich geringer und die Not breiter Schichten der Bevölkerung von Tag zu Tag größer.

Von so massiver Wirkung war die unvorstellbare Geldentwertung, weil sie nicht nur die politische, ökonomische und gesellschaftliche Ordnung an den Rand des Zusammenbruchs brachte, sondern auch das individuelle Leben der meisten Menschen tiefgreifend prägte und erschütterte: ihre Weltwahrnehmung und ihr Lebensgefühl, aber auch ihr Denken und Handeln. So konstatierte der Romanistikprofessor Victor Klemperer am 14. Oktober 1923, seinem Geburtstag: »Ich bin heute 42 Jahre u. eigentlich in jeder Beziehung ziemlich abgewirtschaftet, desillusioniert u. heruntergekommen. [...] Unheimlich schrittweise geht Deutschland zu Grunde. [...] Der Dollar steht über 800 Millionen, er steht täglich 200 Mill. über dem Vortag. All das ist nicht Zeitung, sondern unmittelbarer Griff an das eigene Leben. Wie lange noch werden wir zu essen haben? Welches wird unsere nächste Einschränkung sein? Usw. Usw. [...] Bei jedem Kinobesuch, bei jeder Straßenbahnfahrt dieses »Wie lange noch?«⁹

Während Klemperer und seine Frau, die Musikerin und Malerin Eva Schlemmer, die Hochphase der Inflation in Dresden erlebten, beobachtete der Maler, Zeichner und Karikaturist George Grosz die verschiedenen Stadien der Hyperinflation in Berlin. »Oft erscheint mir alles, was ich damals sah und erlebte, wie ein phantastischer Traum«, schreibt er rückblickend über diese brutale Zeit: »Aber komisch, je höher die Preise stiegen, umso höher stieg die Lebenslust.«¹⁰ In zahlreichen gesellschaftskritischen Zeichnungen und Aquarellen hat der »fanatische

Moralist« die Schrecken des Krieges, das Elend der Nachkriegsjahre und die irrwitzige Zeit der Inflation »mit ihren Lastern und ihrer Sittenlosigkeit« auf provokative Weise porträtiert.¹¹ Um den Jahreswechsel 1922/23 erschien im Malik-Verlag unter dem Titel *Ecce Homo* eine aufsehenerregende Sammlung von mehr als 100 Arbeiten des 30-Jährigen. Wegen der schonungslosen Darstellung des Großstadtlebens – zu sehen waren neben Kriegsgewinnlern, Kriegsversehrten, Profitgeiern und Spießbürgern auch Prostituierte und entblößte weibliche Körper – wurde die Mappe jedoch schon bald zensiert. Grosz und seine Verleger erhielten eine Anklage wegen »Angriffs auf die öffentliche Moral« und wurden im Februar 1924 vom Berliner Landgericht zu einer Geldstrafe verurteilt. Während der »unsittliche« Künstler – unterstützt von prominenten Fürsprechern wie Reichskunstwart Dr. Redslob und dem Malerkollegen Max Liebermann – darauf pochte, dass es ihm nur darum gegangen sei, »die Wahrheit rücksichtslos« zu enthüllen, blieb das Gericht bei der Auffassung, dass die Mappe Darstellungen enthalte, die »das *Scham- und Sittlichkeitsgefühl des normal empfindenden Menschen*« verletzen würden.¹²

Der Verlauf der Hyperinflation, ihre Ursachen und Wirkungen sowie die kulturellen, emotionalen und mentalitätsgeschichtlichen Dimensionen dieser vielleicht folgenreichsten Krise der Weimarer Republik, die sich tief ins kollektive Gedächtnis eingebrannt hat, sind bereits unzählige Male beschrieben worden.¹³ Umso erstaunlicher ist es, dass bislang kaum untersucht worden ist, welche Auswirkungen die rasante Geldentwertung auf das Musikleben dieses Jahres der Extreme hatte. Wer wissen möchte, wie Musik unter den herausfordernden Bedingungen der Hyperinflation gespielt und aufgeführt, gehört und empfunden, verkauft und diskutiert wurde, kann sich also nicht auf bereits vorhandene umfangreiche wissenschaftliche Studien stützen, sondern muss sich selbst in die zahllosen Quellen vertiefen. Begibt man sich auf diese Erkundungsreise, so öffnet sich ein faszinierendes Feld, das eine umfassende und systematische Erforschung verdienen würde. Denn auch das deutsche Musikleben geriet 1923 ins Taumeln, spiegelte auf vielfältige Weise die Erschütterung der ökonomischen und gesellschaftlichen Ordnung, oszillierte zwischen Stagnation und Aufbruch und bot den Menschen Räume, um sich zu vergnügen, sich zu trösten oder neue Kraft zu sammeln. Erstaunlich ist, wie viel Neues gerade auf dem Höhepunkt der Krise entstand. Spielstätten wurden eröffnet, anspruchsvolle Konzert- und Musiktheaterprojekte realisiert, in Berlin begann am 29. Oktober 1923 das Zeitalter des öffentlichen Rundfunks, und in Augsburg gründete der 20-jährige Buchhandelsgehilfe Karl Vötterle den Bärenreiter-Verlag.¹⁴

»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*.¹⁵ 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.«¹⁶ 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 Musikhonorare«: »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.«¹⁷

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.«¹⁸

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.¹⁹ 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.²⁰ 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.²¹ 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«²² 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.²³ 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.²⁴ 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.²⁵

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.²⁶ 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,²⁷ 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.²⁸

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.²⁹ In ihrer nächsten Ausgabe konnte die Halbmonatsschrift melden, dass eine »sehnüch- tig 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.³⁰ 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«. ³¹ 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.³²

Der Druck, den die Inflation auch im Bereich des Laienmusizierens erzeugte, lässt sich am Beispiel des Deutschen Arbeiter-Sängerbunds (DAS) studieren.³³ 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.³³ 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.³⁴ 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

insbesondere für Familien einen erheblichen Mehraufwand an Zeit und Energie erforderte, sahen sich gerade Mütter oft dazu gezwungen, ihre Freizeitaktivitäten extrem einzuschränken oder vollständig aufzugeben.³⁵ »Ganz besonders leiden die Frauen, die Mütter«, konstatierte im August 1923 ein Redakteur des sozialdemokratischen *Vorwärts* und präziserte: »Ich kenne Fälle, in denen die Frau um 5 Uhr morgens aufstand, um 5½ Uhr schon vor der Meierei sich in der Polonäse mit anstellte und glücklich gegen 12 Uhr nach Hause kam, weinend, zusammengebrochen, weil gerade kurz vor ihr die Margarine ausverkauft war.«³⁶ Dennoch gab es laut der Statistik des Deutschen Arbeiter-Sängerbunds 1923 rund 60 000 Frauen, die in »743 gemischten und 691 Frauenchören« sangen.³⁷

Dass der sozialistische Verband darum bemüht war, die Mitgliederbeiträge gerade in diesem schwierigen Jahr gering zu halten, liegt auf der Hand. Im Juni 1923 betrug der monatliche Beitrag noch 30 Mark. Bis November war er auf 250.000 Mark gestiegen, lag damit aber immer noch weit unter dem Preis einer Tageszeitung. Aufgrund der Einnahmeverluste sah sich der Dachverband gezwungen, die Verbandszeitschrift einzustellen, und war zwischenzeitlich auch nicht mehr in der Lage, das für ihn arbeitende Personal zu bezahlen. Dass die Mitgliedsbeiträge trotzdem nicht stärker angehoben wurden, war zweifellos auch der Tatsache geschuldet, dass auf die Sängerinnen und Sänger vor Ort noch weitere Kosten zukamen. Da viele Kommunen den sozialistischen Arbeiterchören nicht gestatteten, in Schulräumen zu proben, traf man sich häufig in Gaststätten und war angehalten, dort auch etwas zu trinken oder zu verzehren. Hinzu kamen neben den Aufführungskosten bei Konzerten insbesondere die Dirigentenhonorare. Während die Chöre in ländlichen Gebieten häufig von Volksschullehrern geleitet wurden, handelte es sich in den Städten oft um Berufsmusiker, die entsprechend honoriert werden wollten. Mit welchem Engagement man sich im Bereich der Laienmusik darum bemühte, die musikalischen Aktivitäten inmitten der Krise weiterführen zu können, und wie erfinderisch man dabei zum Teil war, zeigt der Blick auf die Musikvereinslandschaft. Im niedersächsischen Schnelten schickte der örtliche Musikverein offensichtlich ein geschlachtetes Schwein an ein Musikhaus aus Oldenburg, um dafür neue Musikinstrumente zu erhalten. Den Dirigenten, einen ehemaligen Militärmusiker, bezahlten die Mitglieder mit Butter und Eiern.³⁸ Im bayerisch-schwäbischen Pfarrdorf Unterreitnau initiierte die dortige Musikkapelle eine Holz- und Schnapssammlung. Die zusammengekommenen Naturalien ermöglichten dem Verein unter anderem, Notenmaterial zu erwerben und Instrumente zu reparieren bzw. neu zu kaufen.³⁹ Praktiziert wurde hier also der Rückgriff auf eine Form

Preise der Plätze

Um mit der Teuerung Schritt
zu halten, ohne das Publikum zu
übervorteilen, kosten:

der billigste Platz = 2 Eier

der teuerste Platz = 1 lb Butter
lt. Tagespreis.

Schloßparktheater

Die Direktion

reise



Schloßpark-Theater

Berlin-Central

Willis R.

Im weißen R.

„1919“

von Leo Jurekoffen und Kurt Ma...

Die allwissende J... Die erste...
Musik: Albert Herrlich

Opernhaus 1. Platz, abh. v. 100... 19 19

Opernhaus 2. Platz, abh. v. 100... 19 19

Opernhaus 3. Platz, abh. v. 100... 19 19

des Tauschhandels, der auf dem Höhepunkt der Inflation auch in vielen anderen Bereichen (etwa bei Ärzten) gang und gäbe war.

Die »musikalische Internationale« auf deutschen Bühnen:
Eine kontroverse Debatte

Wie emotional über die Auswirkungen der massiven Geldentwertung auf das Musikleben diskutiert wurde und in welchem Maße die Debatte politisch geprägt und ideologisch aufgeladen war, zeigen zwei Besprechungen einer Aufführung von Beethovens *Missa solemnis* durch den Chor der Berliner Sing-Akademie und die Berliner Philharmoniker Ende Februar 1923. Am Pult stand Georg Schumann, seit 1900 Direktor der traditionsreichen Chorvereinigung, die in Berlins Mitte über ein repräsentatives Gebäude mit eigenem Konzertsaal verfügte. Schauplatz der »wundervollen Wiedergabe« von Beethovens großformatiger Messe war diesmal allerdings nicht das Stammhaus der Sing-Akademie am Kastanienwäldchen, sondern die »bis auf den letzten Platz gefüllte« Philharmonie. Max Chop, Chefredakteur der konservativen *Signale für die Musikalische Welt*, sah in dieser »Dislokation« einen berechtigten Schritt – »nach künstlerischen wie wirtschaftlichen Gesichtspunkten«. »Der Chor ist im Verlaufe der Jahrzehnte zu einem großen Klangkörper herangewachsen, die Singakademie mit ihrer feinen, auf intimere Wirkungen eingestellten Akustik wurde zu klein. [...] Nebenbei ist auch die Besucherzahl, die dort Unterkunft finden kann, eine mässige, der Andrang zu den Konzerten aber ein sehr starker.«⁴⁰ Der Kritiker Otto Steinhagen hingegen deutete die Verlegung im renommierten Feuilletton der *Berliner Börsen-Zeitung* als Akt der Vertreibung und als Menekel eines drohenden kulturellen Niedergangs. Er behauptete, dass der Ortswechsel nur vollzogen worden sei, weil man »im eigenen Heim selbst bei ansehnlichen Eintrittspreisen« nicht mehr in der Lage gewesen wäre, »die Unkosten aufzubringen«. Die katastrophale ökonomische Lage bedrohe nicht nur die kulturelle Infrastruktur, sondern begünstige Entwicklungen, die der deutschen Kultur zum Verhängnis werden könnten: »Was wird aus unseren großen Chören, den wenigen, die wir noch haben, aus unseren großen Chorwerken, die uns wertvolles Kunstgut sind? [...] Likörstuben, Spielbanken, Kinos sind zu Tausenden wie Pilze aus der Erde aufgeschossen. Ausländer beherrschen die Konzertsäle, sind Hausbesitzer ganzer Stadtteile. Eben hatte sich die Erkenntnis durchgesetzt, daß die Kunst nicht Genußmittel, sondern als sozialer

Mit Naturalien bezahlt wurde im Herbst 1923 auch in einigen Theatern. Wer im September ins Schlosstheater Steglitz ging, kam nicht mit der Geldbörse, sondern mit einem Eierkarton.

Besitz Kulturbedürfnis ist, eben hatte man angefangen, der Kunst in Schulen und Volkshochschulen die breite Basis zu geben, die ihr zukommt und schon soll alles zusammenbrechen?»⁴¹

Steinhagens kulturpessimistische Kritik lenkt den Blick auf eine Thematik, die im Krisenjahr 1923 besonders hitzig diskutiert wurde: die Präsenz ausländischer Musikerinnen und Musiker im deutschen Musikleben. Aufgrund des exponentiellen Wertverlusts der Mark war Deutschland für all jene, die über ausreichend Devisen verfügten, zumindest in manchen Aspekten zu einer Art »Paradies« geworden: »Hier war für sie der Himmel offen. Für sie floß hier Milch und Honig und Sekt und alles Gute in Hülle und Fülle.«⁴² Bereits zu Jahresbeginn bemerkte Max Marschalk in der liberalen *Vossischen Zeitung*: »Die Zeitverhältnisse bringen es so mit sich, daß sich die Musik des Auslandes in unseren Konzertsälen breiter macht als jemals.« Zugleich unterstrich er die positiven Aspekte, die diese wirtschaftlich bedingte Entwicklung habe: »Kunst und Künstler fremder Nationen treten uns nahe, und aus den Bekanntschaften, die wir machen, aus den Uebersichten, die wir gewinnen, ergeben sich uns wertvolle Anregungen.«⁴³ Ähnlich argumentierte der einflussreiche Musikkritiker Adolf Weißmann in einem Beitrag für die wöchentlich erscheinende »Ausland-Ausgabe« der *Vossischen Zeitung*. In einer Besprechung von zwei Konzerten, die die Berliner Philharmoniker unter Leitung des Schweizer Dirigenten Ernest Ansermet und seines englischen Kollegen Eugène Goossens gespielt hatten, würdigte er die Aktivitäten der »musikalischen Internationale« in Berlin. Zugleich beschrieb er für die internationale Leserschaft eindrucklich jene ambivalenten Gefühle, mit der viele Deutsche (und wohl auch er selbst) auf diese Entwicklung blickten – insbesondere dann, wenn sie von der »Einzigartigkeit« oder gar »Überlegenheit« der eigenen musikalischen Kultur überzeugt waren: »Heute freilich, wo die einheimischen Künstler das Geld für eigene Konzerte nicht aufbringen können, wo überhaupt das Konzertieren in Deutschland für sie nicht lohnt, mag es bitter sein, zu sehen, dass Ausländer sich das Orchester mieten und ihre Werke aufführen dürfen. Aber warum tun sie's? Doch wohl nur, weil sie in Deutschland, das noch immer als Land der Musik gilt, anerkannt sein möchten.«⁴⁴

Auf der Seite der Kritiker gab es ebenfalls unterschiedliche Einschätzungen. Während die einen den Untergang des deutschen Musiklebens heraufziehen sahen, beklagten andere, dass nun »mittelmäßige Ausländer aus valutastarken Ländern« das deutsche Konzertleben überfluteten.⁴⁵ Hinzu kamen »pragmatischere« Stimmen, die betonten, dass die »Ausländerei« – wie es in einem Bericht despektierlich heißt – durchaus auch ihre »guten Seiten« habe. So würden ausländische Musikerinnen und Musiker, die ein deutsches Orchester für ihre Konzerte