

KRISTINA SCHIERBAUM

ERNST UND KURT – PRIVILEGIERTE KINDHEITEN

Einleitung Ernst Krenek und Kurt Weill wurden zu Beginn einer Epoche geboren, die von der schwedischen Reformpädagogin Ellen Key (1849–1926) als »das Jahrhundert des Kindes« ausgerufen worden war. Kindheit hatte begonnen, sich als eigenständige Sozialform auszudifferenzieren, auch wenn sie sich erst nach dem Ersten Weltkrieg als »universaler Wert« und »Recht und Anspruch aller Kinder auf eine glückliche und geschützte Kindheit« durchsetzen konnte.¹

Die Maßnahmen der Sozialpolitik hatten im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert einige der notwendigen Voraussetzungen erfüllt, um Kindheit als pädagogisches Bildungsmoratorium ausgestalten und realisieren zu können. Die Grundlagen für die Einführung der Unterrichtspflicht waren im 18. Jahrhundert gelegt worden.² Die allgemeine Schulpflicht hatte sich durchgesetzt, als das Deutsche Kinderschutzgesetz von 1903 für jedes Kind unter zwölf Jahren jedwedes Arbeitsverhältnis verboten hatte.³

Krenek und Weill entstammten bürgerlichen Familien. Die Bürgerfamilie war durch die Intimisierung der persönlichen Beziehungen und eine klare Aufgabenverteilung von Mann und Frau geprägt. Der Mann galt als Ernährer der Familie und war als solcher für das Erwerbsleben prädestiniert. Seine Frau war dagegen für das Familienleben bestimmt und bemühte sich um den Haushalt und die Kinder.⁴ Kind in einer bürgerlichen Familie zu sein, hieß von Vater wie Mutter umsorgt und in Bezug auf die Bildung gefördert zu werden. Mit dem Bildungsgedanken war die Idee der Institution Schule an die Stelle des traditionellen Lehrverhältnisses zwischen Eltern und Kindern getreten. In bürgerlichen Familien konnte sich ein soziales und pädagogisches Verständnis vom Kindsein etablieren, so dass Kinder nicht mehr als »kleine Erwachsene«, sondern vielmehr als entwicklungsfähige Menschen angesehen wurden.⁵ Krenek und Weill profitierten von diesen Entwicklungen, denn sie hatten als Kinder das Privileg, von häuslichen Aufgaben entbunden zu sein. Die Entpflichtung von Erwerbsarbeit ermöglichte in ihrem Fall neben dem (schulischen) Lernen vor allem die Entdeckung und Förderung ihres musikalischen Talentes.

¹ Vgl. Michael-Sebastian Honig u. a.: *Lebensphasen. Eine Einführung*, Wiesbaden 2008, S. 25.

² Vgl. Jürgen Reyer: *Einführung in die Geschichte des Kindergartens und die Grundschule*, Bad Heilbrunn 2006, S. 29.

³ Vgl. Ingeborg Weber-Kellermann: *Die Kindheit. Eine Kulturgeschichte*, Frankfurt am Main 1989, S. 156.

⁴ Vgl. Anja Schierbaum: Eine Minimal-skizze der Entwicklung von Familie, Familienleitbildern und Familienformen, in: *Familie(n) heute. Entwicklungen, Kontroversen, Prognosen*, hg. von Dorothea Krüger, Holger Herma und Anja Schierbaum, Weinheim/Basel 2013, S. 51–70, hier S. 59, und Pia Schmid: Die bürgerliche Kindheit, in: *Kindheiten in der Moderne. Eine Geschichte der Sorge*, hg. von Meike S. Baader, Florian Eber und Wolfgang Schröer, Frankfurt am Main/New York 2014, S. 42–71, hier S. 43.

⁵ Vgl. Sabine Andresen und Klaus Hurrelmann: *Kindheit*, Weinheim/Basel 2010, S. 15.

Die Quellen, die uns heute Auskunft über ihre Kindheit geben, könnten unterschiedlicher nicht sein. In seiner Autobiografie *Im Atem der Zeit* erinnert sich Krenek als Erwachsener mit einem Bewusstsein über die Endlichkeit des eigenen Lebens an seine Kindheit in Wien zurück. Es trieb ihn die Besorgnis um, dass die Erinnerungen an bestimmte Ereignisse für immer verloren seien, wenn er sie nicht schriftlich fixierte.⁶ Durch die Retrospektive weisen die umfangreichen und detailreichen Ausführungen einen großen zeitlichen Abstand zu den Erlebnissen in der Vergangenheit auf, die überwiegend an Erinnerungsorte und Begegnungen mit Menschen gebunden sind.

Im Gegensatz zu Krenek rekonstruiert Weill seine Kindheitsgeschichte(n) nicht selbst. Die Hinweise auf seine ersten Lebensjahre sind kursorisch und haben einen eher fragmentarischen Charakter. Seine Biografen wie beispielsweise Ronald Sanders (*Kurt Weill*, München 1980), Kim H. Kowalke und Horst Edler (*A Stranger here myself*, Hildesheim 1993), David Farneth (*Kurt Weill. Ein Leben in Bildern und Dokumenten*, Berlin 2000), Jürgen Schebera (*Kurt Weill. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, Mainz 1990) und Joseph A. Kruse (*Vom Kurfürstendamm zum Broadway. Kurt Weill (1900–1950)*, Düsseldorf 1990) streifen Weills Kindheit eher am Rande und es sind nur wenige Weggefährten, die sich als Erwachsene an Weill und Episoden mit ihm zurückerinnern.

Der Tradition der Erziehungswissenschaften folgend, wird im weiteren Verlauf die Kindheitsforschung mit der Familienforschung verknüpft, weil die Biografien Kreneks und Weills in die Geschichte ihrer Familien eingebettet sind. Ihre Zugangschancen zu (öffentlichen) Bildungsinstitutionen waren vor allem vom Niveau der Ausbildung wie auch den wirtschaftlichen Möglichkeiten und kulturellen Potentialen ihrer Eltern abhängig.

Die Familie Krenek Krenek wurde in eine Offiziersfamilie hineingeboren. Sein Vater fühlte sich der Armee durch Tradition und Eid verbunden. Er war überzeugt, dass die Uniform (»des Kaisers Kleider«) erhabene Qualitäten besaß.⁷

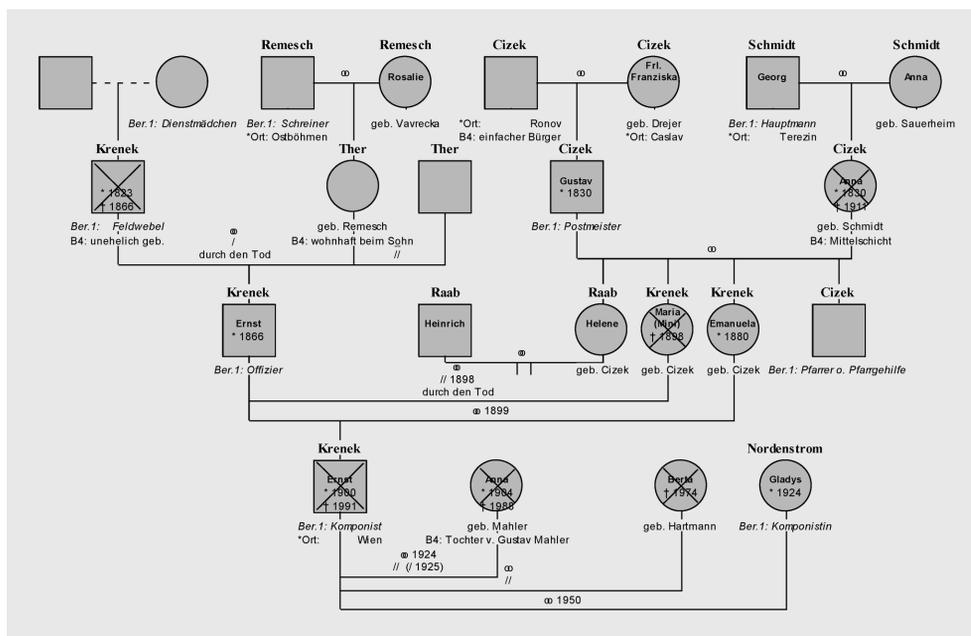
Einen Ein- und Überblick in die Familienstruktur gibt das Genogramm der Familie Krenek. Als Genogramm ist die »grafische Darstellung einer über mehrere Generationen reichenden Familienkonstellation« zu fassen.⁸ In diesem eher allgemeinen Verständnis erscheint es als Familienstammbaum, der nicht nur die (überlieferten) »objektiven Daten«⁹ der einzelnen Familienmitglieder enthält, sondern auch ihre Beziehung(en) untereinander visualisiert. Die Daten werden im Wesentlichen in *Atem der Zeit* durch Krenek selbst erinnert, auch wenn er einräumt, über seine Herkunft vergleichsweise wenig

6 Ernst Krenek: *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, Hamburg 1998, S. 9.

7 Vgl. ebd., S. 43.

8 Fritz B. Simon, Ulrich Clement und Helm Stierlin: *Die Sprache der Familientherapie. Ein Vokabular. Kritischer Überblick und Integration systemtherapeutischer Begriffe, Konzepte, Methoden*, Stuttgart 1999, S. 117.

9 Unter objektiven (im Sinne von objektivierten) Daten sind der Geburts- und Vorname, das Geburtsdatum, der Geburtsort und der Beruf zu verstehen; vgl. Bruno Hildenbrand: *Einführung in die Genogrammarbeit*, Heidelberg 2015, S. 22 ff.



ABILDUNG 1 Genogramm der Familie Krenek über vier Generationen

gewusst zu haben, weil er in der Geschichte seiner Familie nicht weiter als bis 1800 zurückgehen konnte (Abbildung 1).¹⁰

Der Großvater väterlicherseits war der uneheliche Sohn eines Dienstmädchens, was seiner Zeit noch als ein Ehrenmakel galt. Neben seinen Lebensdaten (1823–1866) ist über ihn lediglich bekannt, dass er als Feldwebel im 21. Infanterieregiment im mittelböhmischen Časlav gedient hat, wo er seine Ehefrau – die Tochter eines Schreiners aus Ostböhmen – kennengelernt und im Jahre 1862 geheiratet hat. Weil er noch vor der Geburt seines Sohnes Ernst verstarb, wuchs dieser als Halbwaise auf.

Die Erziehung von Krenek (Senior) erfolgte zweisprachig. Er besuchte nach der tschechischen Grundschule die deutsche Realschule. Sein Sohn wiederum, Ernst Krenek (Junior), erinnert sich, dass sich sein Vater zeit seines Lebens mehr mit den Tschechen als mit den Österreichern identifizieren konnte.

Die Mutter von Krenek (Senior) blieb nach einer zweiten, nur kurzen Ehe mittellos und ohne weitere Kinder zurück. Auch wenn sie eine ›Tabaktrafik‹ (eine kleine Verkaufsstelle für Tabak) in Prag betreiben durfte, mangelte es ihr an finanziellen Mitteln. Sie schickte ihren Sohn deshalb auf die Kadettenschule, wo seine Ausbildung vom Staat getragen wurde. Krenek (Senior) trat somit in die ›Fußstapfen‹ seines Vaters und bereitete sich zwischen seinem 14. und 17. Lebensjahr auf eine Offizierslaufbahn vor. Danach schloss er sich dem in Tione stationierten 21. Regiment seines Vaters an. Als er nach Prag zurückkehrte, wurde er zum Leutnant und Adjutanten des Regierungskommandanten

10 Für die Informationen zu Kreneks Familie vgl. Krenek: *Im Atem der Zeit*, S. 11–20.

stark wie in *Jonny* auf amerikanische Vorbilder, aber doch deutlich auf zeitgenössische Unterhaltungsmusik rekurrieren.¹⁶ Sie spielen eine entscheidende Rolle in der Kontrastierung von Stilen, die am Schluss des Stücks durch die Juxtaposition von dahinsurrenderer Tanzmusik und expressiver Sterbemusik des Zwergs auf die Spitze getrieben wird, indem nach dem Tod des Zwergs geradezu sarkastisch noch einmal ein Fragment der Ballmusik erklingt, in die der Schluss der Oper schneidend hineinfährt.

Netzwerk II: Zemlinsky und Weill Während also nur eine von Zemlinsky geleitete Aufführung eines Krenek-Stücks dokumentiert ist, sind es im Fall Kurt Weill immerhin drei. Am 27. Januar 1927, also ebenfalls in seiner letzten Saison in Prag, dirigierte Zemlinsky dort *Quodlibet* op. 9 in einem Programm mit den drei Vorspielen aus Pfitzners *Palestrina*, einem Violinkonzert in C-Dur von J. S. Bach [?] und Manuel de Fallas *Nächte in spanischen Gärten*;¹⁷ im Oktober 1929 die *Kleine Dreigroschenmusik* ebenfalls in Prag im Rahmen eines Gastspiels, flankiert von der sagenhaften Mischung aus Bachs viertem Brandenburgischen Konzert, Suks *Meditation über den St.-Wenzeslaus-Choral* und der *Eroica*.¹⁸ Wie aus einem Schreiben an die Universal Edition vom 20. März 1928 hervorgeht, hätte Weill sich Zemlinsky auch als Dirigent von *Der Zar läßt sich photographieren* und *Der Protagonist* an der Krolloper vorstellen können:

»Da Klemperer den *Cardillac* macht, ist es möglich, dass er den *Zaren* Zemlinsky übergibt, und für diesen Fall wäre es garnicht [sic] ausgeschlossen, dass man den *Protagonist* hinzugibt, der Zemlinsky ganz besonders gut liegt. Das wäre natürlich eine glänzende Lösung, und ich möchte Sie sehr bitten, in diesem Sinne Ihren ganzen Einfluss bei Klemperer und auch bei Zemlinsky gelten zu machen.«¹⁹

Aber dieses Projekt kam – zumindest in dieser Konstellation – nicht zustande, und so fällt der Name Zemlinsky erst wieder über ein Jahr später, als es um eine mögliche Aufführung von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, wiederum in der Kroll-Oper, geht, der Otto Klemperer offenbar sehr ablehnend gegenüberstand. Weill schreibt am 16. Dezember 1929 an die Universal Edition:

»Übrigens haben sich die verschiedensten Instanzen bei Kroll, besonders Zemlinsky, Zweig, Dülberg nach Durchsicht des Klavierauszugs begeistert für die Annahme von *Mahagonny* ausgesprochen, sodass Klemperer jetzt völlig isoliert ist.«²⁰

Schließlich leitete Zemlinsky die Premiere der legendären Berliner Inszenierung von *Mahagonny* im Theater am Kurfürstendamm am 21. Dezember 1931, doch belegt Weills

¹⁶ Vgl. Wilker: *Zemlinsky*, S. 195 f.

¹⁷ Vgl. Tancsik: *Prager Oper*, S. 199 und 604.

¹⁸ Vgl. Beaumont: *Zemlinsky*, S. 509.

¹⁹ Kurt Weill an die Universal Edition, Brief vom 20. März 1928, in: *Kurt Weill. Briefwechsel mit der Universal Edition*, hg. von Nils Grosch, Stuttgart/Weimar 2002, S. 118 f.

²⁰ Kurt Weill an die Universal Edition, Brief vom 16. Dezember 1929, ebd., S. 204–207, hier S. 206.

uraufgeführte *Dreigroschenoper* liebte, hatte sie kurze Zeit später bei Weill in Auftrag gegeben und dirigierte sie zwei Jahre später noch einmal in einem gemischten Festprogramm an der Kroll-Oper – und Weills komplette Vertonung des *Lindberghflugs*. Von Krenek war die parodistische *Kleine Sinfonie* op. 58 dort zum ersten Mal zu hören, die Klemperer im folgenden Monat bei seinem Pariser Gastspiel wieder aufführte (und die sowohl der Kritiker des *Berliner Tageblatts* wie auch der Pariser Korrespondent der Zeitung hinreißend fanden).³¹

1927/28

29. 9. 27 Bach: *D-Dur-Suite*, Mozart: *d-Moll-Konzert* (Schnabel), Janáček: *Sinfonietta*
 3. 11. 27 Gluck: Chaconne aus *Iphigenie auf Tauris*, **Hindemith: Viola-Konzert (Hindemith)**;
 Bruckner: *Siebte Sinfonie*
 1. 12. 27 Beethoven, *Sechste* und *Siebte Sinfonie*
 13. 1. 28 Brahms: *Akademische Festouvertüre*, *Violinkonzert* (Wolfsthal), *Erste Sinfonie*
 1. 3. 28 Schubert: *Große C-Dur-Sinfonie, Unvollendete, 5 deutsche Tänze*
 12. 4. 28 (D Zemlinsky) Cherubini: *Anacreon-Ouverture*, Mahler: *Erste Sinfonie*,
 Mendelssohn: *Violinkonzert* (Huberman)
 11. 5. 28 Sibelius: *Siebte Sinfonie*, **Hindemith: Konzertmusik für Blasorchester**,
 Mozart: *A-Dur-Klavierkonzert* (Gieseking), Ravel: *Alborado del Gracioso* (Orchesterfassung)
 15. 6. 28 Beethoven: *Violinkonzert* (Busch), *Fünfte Sinfonie*

1928/29

18. 10. 28 Mahler: *Kindertotenlieder* (Schorr), *Neunte Sinfonie*
 1. 11. 28 **Strawinsky: Apollon musagète**, **Krenek: Kleine Sinfonie op. 58**,
 Mozart: *D-Dur-Konzert* (Busch), Haydn: *Abschiedssinfonie*
 13. 12. 28 Hauer: *Sinfonietta*; Mahler: *Das Lied von der Erde* (Fidesser und Onégin)
 7. 2. 29 Bach: *Sechstes Brandenburgisches Konzert* (Hindemith und Wolfsthal), **Hindemith: Violinkonzert**
 (Wolfsthal), **Weill: Kleine Dreigroschenmusik**, **Strawinsky: Pulcinella-Suite**
 21. 2. 29 Debussy: *Nocturnes*, Beethoven: *Es-Dur-Klavierkonzert* (Schnabel), Mendelssohn: Musik
 zum *Sommernachtstraum*
 29. 4. 29 Bach: *Viertes Brandenburgisches Konzert*, Beethoven: *Erstes Klavierkonzert* (Fischer),
Große Streicherfuge; **Hindemith: Orchesterkonzert**
 17. 6. 29 **Strawinsky: Les Noces, Klavierkonzert (Strawinsky), [Apollon musagète]**

1929/30

3. 10. 29 Erdmann: *Klavierkonzert* (Erdmann), Bruckner: *Neunte Sinfonie*
 14. 11. 29 Bach: *E-Dur-Violinkonzert* (Wolfsthal), *h-Moll-Suite*, *Chaconne für Violine solo* (Wolfsthal),
Erstes Brandenburgisches Konzert
 5. 12. 29 **Strawinsky: [Les Noces]**, **Hindemith: Cellokonzert** (Feuermann), **Weill: Lindberghflug**
 23. 1. 30 **Strawinsky: Kuss der Fee, Capriccio** (Strawinsky), Mozart: *g-Moll-Sinfonie*

³¹ Alfred Einstein: Klemperer-Konzert, in: *Berliner Tageblatt* vom 3. November 1928, Abendausgabe. S. Francœur [Pseudonym von Suzanne Chaigneau]: Klemperer in Paris, in: *Berliner Tageblatt* vom 23. Dezember 1928, Morgenausgabe.



ABBILDUNG 3 Kreneks Porträtfoto für
Walther Brüggemann. Stadtgeschichtliches
Museum Leipzig

Die Brechers wagten das Äußerste. Im Gespräch berichtete Otto Klemperer später dazu: »Ein Fischer wollte sie mit seinem Boot nach England herüberbringen. Man hat nie wieder etwas von den beiden gehört.«¹⁶

Salut, Gustav Brecher!

Aufführungsübersicht¹⁷

Regie: Walther Brüggemann (wenn nicht anders angegeben)

Musikalische Leitung: GMD Gustav Brecher

Städtische Oper Leipzig (wenn nicht anders angegeben)

10. 2. 1927 **UA** Krenek *Jonny spielt auf*. 41 Aufführungen bis Frühjahr 1931
18. 2. 1928 **UA** Weill/Kaiser *Der Zar lässt sich photographieren*. 16 Aufführungen bis Spielzeitende
15. 3. 1929 Weill/Kaiser *Der Protagonist*. 10 Aufführungen bis Spielzeitende
15. 6. 1929 Krenek *Drei Einakter*. 7 Aufführungen bis Spielzeitende
19. 1. 1930 **UA** Krenek *Leben des Orest*. 13 Aufführungen bis Mitte 1931
9. 3. 1930 **UA** Weill/Brecht *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. 6 Aufführungen bis April
18. 2. 1933 **UA** Weill/Kaiser *Der Silbersee*. 4 Aufführungen bis 3. 3. 1933, Regie: Detlef Sierck, Schauspielhaus Leipzig

Außerdem im Schauspielhaus:

13. 2. 1929 Weill/Brecht *Die Dreigroschenoper*. 58 Aufführungen bis Juni 1931, Regie: Erich Schönlanke/Musikalische Leitung: Walter Seifert

¹⁶ *Gespräche mit Klemperer*, hg. von Peter Heyworth, Frankfurt am Main 1974, S. 60.

¹⁷ Angabe der Aufführungszahlen nach den Unterlagen im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig.

durchweg; er markiert deren – nächst der Besetzung – vielleicht auffälligsten konzeptionellen Unterschied. In Kreneks Konzert wechselt das Metrum insgesamt überhaupt nur so oft wie in Weills finaler Stretta, nämlich nur zehn Mal – bei etwa 21 Minuten Spieldauer bedeutet dies, dass durchschnittlich nur etwa alle zwei Minuten eine neue Taktart vorgeschrieben wird. Alle neun Sekunden dagegen ändert sich im Durchschnitt das Metrum im Verlauf des Weill-Konzerts, das es bei einer angegebenen Spieldauer von 33 Minuten auf 230 einschlägige Vorschriften bringt. Wohlmeinende Rezensenten mochten darin einen »nirgends durch starre Taktgliederung eingezwängten Atem« erkennen.⁷ Für beide Konzerte ist von Zeitgenossen eine Nähe zur Musik Igor Strawinskys postuliert worden; sollte damit die metrisch-rhythmische Ebene gemeint gewesen sein, käme aber eigentlich nur Weills Werk für einen solchen Vergleich in Frage.⁸ Auch hinsichtlich dieses Parameters erscheint sein Konzert als die gegenüber Krenek kühnere, tradierte Hörerwartungen herausforderndere Konzeption.

Klangideale Ein dritter Aspekt, an dem völlig unterschiedliche Ansätze deutlich werden, betrifft das Klangideal. Bei aller Vorsicht, die man bei solchen Vergleichen üben sollte, erscheint es symptomatisch, dass die erwähnten Ausschnitte des Krenek-Konzertes kammermusikalischer klingen als derjenige Weills. Der Anfang der Weill'schen Stretta nimmt in der Partitur zwar sieben gefüllte Notensysteme ein, enthält aber nur drei reale Stimmen, die unter Oktavverdopplung auf jeweils mehrere Instrumente verteilt sind (Abbildung 1). In der Oberstimme ist die Solo-Violine mit den beiden Flöten und – eine Oktave darunter – mit der Oboe gekoppelt. Die Mittelstimme liegt bei den Klarinetten in A, die im Oktavabstand geführt sind, und bei den beiden Hörnern in F, die sich der unteren Klarinettenstimme anschließen. Und schließlich besteht die Unterstimme aus den beiden Fagotten, die eine Oktave tiefer von den Kontrabässen verdoppelt werden. Was sich hier andeutet und durch viele andere Stellen des Weill'schen Konzerts bestätigt wird, ist eine Tendenz zum Mischklang, die bis zu dem Punkt führen kann, an dem die Violine als Soloinstrument zurücktreten und sich einer orchestralen Tutti-Stimme unterordnen muss.

Wie weit Weill in diese Richtung zu gehen bereit ist, kann noch ein weiteres Beispiel aus dem ersten Satz deutlich machen (siehe Abbildung 2). Die melodieführende Oberstimme liegt hier – auf drei Oktavlagen aufgeteilt – in den beiden Flöten, der ersten Klarinette und den beiden Hörnern. Diese Art Mischklang prägt auch die vierstimmige Begleitung, in deren Unterstimmen die beiden Fagotte wiederum von den Kontrabässen

7 Peter Bing: Weill's Violinkonzert, in: *Musikblätter des Anbruch* 7 (1925), H. 10, S. 550–551, hier S. 551.

8 Vgl. Heinrich Strobel: Kurt Weill, in: *Melos* 6 (1927), H. 10, S. 427–433, hier S. 431; Hans Mersmann u. a.: Meloskritik [...] Instrumentalkonzerte, in: *Melos* 7 (1928), H. 1, S. 25–26, hier S. 25 (zu Weill). Krenek schreibt in seinen Memoiren in direktem Zusammenhang mit dem *Ersten Violinkonzert*, dass »die Vereinfachung der Struktur einige meiner Werke dieser Periode oberflächlich betrachtet den bekannten Merkmalen von Strawinskys Stil ähnlicher erscheinen [ließ], als sie es tatsächlich waren.« Ernst Krenek: *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, Hamburg²1998, S. 472.

Con fuoco

Solo-Vl.,
2 Fl.,
Ob.

2 Klar.,
2 Hrn.

2 Fg.,
Kb.

ff

ABBILDUNG 1 Kurt Weill: Konzert für Violine und Blasorchester, dritter Satz, vier Takte vor Ziffer 36, Partitur, Wien o. J. (Copyright 1965), S. 143

Pesante

2 Fl.,
Klar. 1,
2 Hrn.

Ob.,
Solo-Vl.

Klar. 2,
Solo-Vl.

Fg. 1, Kb.

Fg. 2, Kb.

ff

ABBILDUNG 2 Kurt Weill: Konzert für Violine und Blasorchester, erster Satz, fünf Takte vor Ziffer 16, Partitur, S. 23. Die Streicher tremolieren an dieser Stelle, die Holzbläser führen Triller aus (bis auf die Oberstimme).

eine Oktave tiefer verdoppelt werden. Die Solovioline rückt nun in die Mittelstimme dieses akkordischen Satzes – eine Zumutung an den Solisten, der sich, Doppelgriffe im Fortissimo tremolierend, abrackern muss, um das zu verstärken, was bereits Oboe und zweite Klarinette spielen, teilweise eine Oktave höher. Wohl aufgrund solcher Eigentümlichkeiten äußerten einige Rezensenten der 1920er Jahre Zweifel daran, ob Weills Instrumentierung gelungen war. Max Marschalk, ein von Weill zwar nicht sonderlich geschätz-

Andante non lento.

ABBILDUNG 1 Kurt Weill: »In diesem Dorfe steht das letzte Haus« aus Stundenbuch, op. 13, Text: Rainer Maria Rilke, op. 13, Takt 1–6. Abdruck der Notenbeispiele 1–4 mit freundlicher Genehmigung der European American Music Corporation, agent for the Kurt Weill Foundation for Music, Inc.

In die - sem Dor - fe steht das letz - te Haus so
 ein - sam , so ein - sam wie - das letz - te Haus - der

chromatisches Total

ABBILDUNG 2 Takt 7–12

ABILDUNG 7 Weill: 1. Streichquartett op. 8, 1. Satz: Introduction, Takt 33–36. Ergänzung durch die Verfasserin

wobei die Töne einer Melodie die Punkte darstellen, an denen diese Kräfte an die hörbare Oberfläche stießen« beeindruckte Krenek und inspirierte ihn bei der Arbeit an verschiedenen Kompositionen.

Man könnte Kreneks Streichquartett folglich als Versuch auffassen, mit einem traditionellen Mittel einen eigenen, modernen Weg zu gehen. Zur Entstehung seiner *Serenade* op. 4, die er als Modell für die Komposition seines Streichquartetts bezeichnet, beschreibt er:

»[Es war] meine erste Komposition, die sozusagen *in nuce* die Hauptmerkmale meiner gesamten künftigen Instrumentalmusik aufwies, insbesondere eine Tendenz zu einer konstruktiven Vereinheitlichung, durch das Mittel einer Einheitlichkeit des thematischen Materials und durch eine strenge kontrapunktische Struktur.«

Krenek selbst hebt in den »Vorbemerkungen« zu seinen Streichquartetten auch den Einfluss Béla Bartóks hervor, die das »unnachgiebige, rhythmische Hämmern der Scherzo-Abteilung« begründen:¹⁶ »Aber damals war Bartók der ›radikalste‹ Komponist, den ich gut kannte, und deshalb fühlte ich mich urplötzlich befriedigt an die vorderste Front des

¹⁶ Krenek: *Sämtliche Streichquartette*, S. 1.

»Mein ist das Schöne«, während er Maria anschaut und ihr »zutrinkt«. So antizipiert er die später folgende Suggestionsszene.

Bei Weill mündet das Terzett in ein Zitat des Operntitels, das wie bei Krenek eine Art Substrat der Handlung ist. Allerdings besitzt der Schluss des Terzetts bei Weill eine andere Funktion als bei Krenek: Nicht nur beginnt die Oper mit dem Satz »Der Zar lässt sich photographieren«, auch endet sie mit ihm – beide Male dem Männerchor überantwortet.³¹ Während die Handlung hier also zirkulär geschlossen ist, folglich konsequenzlos bleibt, ist sie bei Krenek linear, indem die den Zuschauer aufgrund des offenen Endes in eine ungelöste Konfliktsituation entlässt.

Suggestion und Verführung: die beiden Kernszenen Die Reflexion von Zeit als Merkmal der Zeitoper hat in den beiden Schlüsselszenen der Einakter einen hohen Stellenwert, der von Krenek und Weill jedoch unterschiedlich verdeutlicht wird. Beiden Szenen ist das Sujet der Verführung gemein, das zu einem Wendepunkt der Handlung führt. Im *Zar* wird die falsche Angèle samt Bande durch ein angekündigtes Polizeiaufgebot zur Flucht gedrängt. Sie befreit sich aus ihrer eigens gestellten Falle, indem sie eine Schallplatte mit dem »Tango Angèle« auflegt. Der Tango nimmt aufgrund seiner Medialität im Gesamtverlauf eine Sonderstellung ein. Weill realisierte hier einen besonderen Klangfarbenwechsel, indem er das von ihm komponierte Tanzstück nicht »live« vom Orchester spielen ließ. Er hatte den Tango »nach sorgfältigen Grammophonstudien« bei der Lindström A. G. aufnehmen und pressen lassen.³² Für die anschließende Fluchtszene schreibt Weill vor, dass sämtliche Gesangspartien »sehr zart und leise zu singen« seien,³³ um einerseits dem verführerischen wie intimen Charakter der Szene zu entsprechen und andererseits den akustischen Gegebenheiten des dynamisch eingeschränkten Grammons entgegenzukommen. Rein stilistisch nähert sich der Tango jazzähnlichen Idiomen an. Die chromatisch angereicherte, schweifende Harmonik sorgt dafür, dass die untermalte Szene gleichsam in der Luft hängt: Genau wie ein Ausweg der falschen Angèle noch nicht sicher ist, fehlt auch der Musik ein solider Fixpunkt. So schürt die Szene die gespannte Erwartung, die in den Verführungsgesten Angèles zum Ausdruck kommt.³⁴ Sie verspricht dem Zaren Liebe, während er nach der »Gewährung noch im

³¹ Dem Männerchor weist Adorno nicht nur eine ambivalente Ausstrahlung zu, sondern er setzt ihn auch in Beziehung zur hier schon angesprochenen Austauschbarkeit der Figurenanlage: »Jener schizophrene Chor, der, Weills Erfindung, die Handlung destruktiv begleitet, indem er jeden Moment vergißt, was er im vorigen sich wünschte, ist drastisches Ingrediens einer entschlossenen Destruktion der Handlungs- und Personeneinheit, der die Musik im Verfolg des Einzelnen zustrebt und zu der ihr überdies der Text bereits die schönsten Handhaben bietet, da er Menschen vertauschbar sein läßt wie musikalische Figuren«. Theodor W. Adorno: Protagonist und Zar [1928], in: *Kurt Weill. Leben und Werk*, hg. von Jürgen Schebera, Königstein 1983, S. 260–262, hier S. 261.

³² Weill: [Über *Der Zar läßt sich photographieren*], S. 51.

³³ Weill: *Der Zar lässt sich photographieren*, S. 102.

³⁴ Weill selbst beschreibt die Tango-Szene als einen Moment der nach innen gelegten Spannung, die dem äußeren Höhepunkt des Textes – ausgelöst durch das Auftreten der Polizisten – entgegenstehen würde. Er merkt dazu an: »Gerade durch die Gegensätzlichkeit einer bis zur höchsten Spannung gesteigerten