

Chimäre ist. Es geht bei Voigt nicht darum, die Fortsetzung eines imitatorischen Text-Musikverhältnisses zu behaupten, sondern zu unterscheiden zwischen Ideologie (in der behaupteten Divergenz zwischen „Gedichtform und dem musikalischen Idiom ihrer Vertonung“, S. 245) und dem musikalischen Material selbst.

So vielfältig und komplex das Verhältnis von Text und Musik auch ist, so gibt es in den atonalen Liedern bei Webern als auch bei Schönberg durchaus positive Bezüge, die keineswegs einen „ästhetischen Makel“ (S. 248) bedeuten. Voigts Arbeit spürt feinsinnig traditionelle Verfahren der Textvertonung auf und macht die zentrale Rolle deutlich, welche die Versvertonungen am „Übergang zur freien Atonalität“ (S. 184) innehaben.

(August 2015)

Friederike Wißmann

*PETER HAWIG: „Die Offenbach-Renaissance findet nicht statt“. Stationen der Autorinszenierung im Spätwerk von Karl Kraus (1926–1936). Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 2014. 370 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 4.)*

Karl Kraus und Jacques Offenbach – das ist bislang kein Thema gewesen, dem die Forschung, soweit sie sich für Kraus oder Offenbach interessierte, besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat. Peter Hawigs Untersuchung bezeugt, dass dies ein Versäumnis war.

Im Zuge seiner von ihm inaugurierten „Offenbach-Renaissance“ hat Kraus ab Mitte der 1920er Jahre 14 Werke Offenbachs (von denen Hawig sechs ausführlich behandelt) bearbeitet und öffentlich vorgetragen. Die entscheidende Richtschnur für seine Arbeit war immer die Sicht Offenbachs als eines Musikedramatikers, bei dem Wort und Ton untrennbar verknüpft sind. Es kam bei der Bearbeitung also nicht darauf an, neue sprachliche Werte zu schaffen, son-

dern „nur eine analoge Operettenmöglichkeit herzustellen“, das heißt, der Musik die Möglichkeit zu geben, sich an und mit dem Text zu entfalten. Mit keinem anderen Bezirk seines „Theaters der Dichtung“, wie er seine ausgebreitete Vortragstätigkeit nannte, die immerhin 700 öffentliche Auftritte mit eigenen und fremden Texten umfasste, hat Kraus so viel Resonanz erfahren wie mit seinem Eintreten für Offenbach, eine Resonanz, die allerdings sowohl in positiver wie negativer Form auftrat. Positiv war zunächst die Tatsache, dass sich deutsche und österreichische Bühnen überhaupt für jene Offenbach-Werke zu interessieren begannen, die abseits der gängigen Werke (und das waren nur wenige) lagen. Ernst Krenek berichtet, dass für kurze Zeit Kraus die „Spur einer Hoffnung“ hatte, einem Sektor seiner ‚Wertwelt‘ weite Resonanz zu verschaffen. So kam es 1931 zu einer Aufführung der *Perichole* in Kraus’ Bearbeitung an der Berliner Staatsoper. Der Berliner Rundfunk war es dann, der ihm die Wortregie bei einem Offenbach-Zyklus von insgesamt zwölf Stücken übertrug, die zwischen 1930 und 1932 gesendet wurden. Dies war für Kraus wohl eine der beglückendsten Bestätigungen; auf die Begeisterung aller Mitwirkenden hat er immer wieder hingewiesen.

Dem stand allerdings entgegen, dass sich vielerorts eine „Offenbach-Renaissance“ begab, die nicht in Kraus’ Sinne sein konnte. Gegen solche „Offenbach-Schändungen“ zog er leidenschaftlich zu Felde. Dass seine eigenen Bearbeitungen und Lesungen dem nicht Einhalt zu gebieten vermochten, erfüllte ihn mit Zorn und Bitterkeit, ja sogar mit dem Gefühl einer Mitschuld, denn er hatte eine ‚denaturierte‘ Theaterwelt ja eigentlich erst auf Offenbach aufmerksam gemacht.

Es blieb ihm „die selbstsüchtige Wonne einer Flucht, die ich mir einmal im Jahr aus eben dieser Trostlosigkeit in einen neuen Offenbach gestatte, den ich – für den eigenen Podiumzweck – jeweils als den alten

wiederherstelle“, eine Flucht, die zumindest von Kennern gebührend gewürdigt wurde. Gerade Musiker aus dem Kreis um Schönberg wie Eduard Steuermann, Rudolf Kolisch und Alban Berg (Ernst Krenek trat hinzu) waren es, die Kraus' Leistung als Bearbeiter und Vortragender (die Leistung eines Mannes, der Offenbach sang und sprachlich virtuos verkörperte, ohne Noten lesen zu können) in ihrer Bedeutung erkannten. Wenn man Gelegenheit hat, die kostbare Originalaufnahme von Kraus zu hören, wie er das Brief-Couplet der Metella aus Pariser Leben singt (in einem Sprechgesangsstil höchster Musikalität, der an Brechts entsprechende Aufnahmen erinnert), dann kann man auch heute noch die eminente Wirkung dieser ‚Aufführungen‘ durchaus nachspüren.

Als Kraus zum ersten Mal die *Kreolin* am 11. November 1935 las, war seine Hoffnung auf die Wirkung seiner Offenbach-Emphase bereits zerstoßen. Das Vorwort dazu ist wohl eine der bittersten Äußerungen aus Kraus' letzter Zeit. Er nimmt dieses ‚zeitferne Kunstwerk‘ in sein Repertoire auf „mit der bewußtesten Abzielung gegen alle Gegenwart der Welt und ihres Theaters, welche wir, solange wir sie noch mitmachen müssen und dürfen, Widerwart nennen wollen, mit dem unbestechlich radikalsten Abscheu vor dem Betrug eines ‚Zeittheaters‘“. Um die gleiche Zeit erreichte ihn die Nachricht von einer Begebenheit bei einer Militärparade vor Hitler: „Aber Offenbach triumphiert doch in dem dämonischen Witz, daß bei der letzten großen Parade vor Hitler, in dem Augenblick, da die Kavallerie an ihm vorbeiritt, sich das Orchester hingegrissen fühlte, nicht etwa den *Tannhäuser*-Marsch, sondern den Höllen-Cancan, den der Unterwelt, zu spielen.“

Bisher gab es zu dem großen Thema ‚Kraus und Offenbach‘ nur ein Buch des berühmten DDR-Musikwissenschaftlers Georg Knepler, der als junger Mann Kraus am Klavier bei seinen Offenbach-Verleben-

digungen begleitet hatte. Das Buch ist von hohem Wert, dies aber vor allem als Erinnerungsbuch eines Beteiligten. Eine größere wissenschaftliche Untersuchung gab es bisher nicht. Eine solche hat nun Peter Hawig vorgelegt. Hawig ist in mehrfacher Hinsicht für diese Aufgabe prädestiniert. Er hat sich in einer Vielzahl von Publikationen als eminenter Kenner des Offenbach'schen Werks (von denen es im deutschen Sprachraum nur eine Handvoll gibt) legitimiert und er hat sich vor geraumer Zeit mit einer Untersuchung über Kraus' Weltkriegsdrاما *Die Letzten Tage der Menschheit* als mit diesem Autor vertraut erwiesen, die besten Voraussetzungen also für das, was er sich vorgenommen hat.

Den Begriff der „Autorinszenierung“ übernimmt Hawig von französischen Theoretikern. Dass dem Werk und der Person von Kraus ein eminent theatralisches Element zugrunde lag, ist offensichtlich. Kraus dachte als junger Mensch an eine Schauspielerkarriere, das Theater war ein lebenslanger Bezugspunkt in mehrfachem Sinn, und Shakespeare, Nestroy und eben Offenbach waren seine Hausgötter. Unter diesen gewinnt Offenbach in der letzten Lebensphase zunehmend an Bedeutung. Die Zeitsatire und die raffinierte Zitattechnik, für die Kraus wie kein anderer steht, fand er in dessen Werken textlich wie musikalisch vorgebildet. Hawig stellt dar, wie die noch relativ unbeschwerte erste Phase der „Offenbach-Renaissance“ in der zweiten Hälfte der 20er Jahre bald eingetrübt wird durch die schlechten Erfahrungen mit deutschsprachigen Bühnen, die ihn zwar einbinden wollen in ihre Offenbachaufführungen, dem Rigorismus von Kraus und den Ansprüchen der Werke und ihres Stils aber nicht gewachsen sind. Sehr genau kann die Untersuchung zeigen, wie sich die Sicht von Kraus auf Offenbach vertieft. War zu Anfang die „krampflösende“ Funktion der Offenbach'schen Opéra bouffe als Gegengewicht gegen den aufgeblasenen ‚Ernst der

Zeit‘ wichtig, so wurde mit zunehmender Verdüsterung der Zeitläufe ab 1930 auch die zeitkritische Dimension Offenbachs für Kraus immer wichtiger. Hawig kann überzeugend nachweisen, dass ein Teil der Autorinszenierung von Kraus auch darin besteht, sich als Autor Kraus bei seinen öffentlichen Auftritten immer mehr zurückzunehmen, was heißt, dass die Lesungen aus eigenen Schriften (die das Publikum von ihm immer deutlicher verlangte) immer stärker zurücktraten gegenüber den Lesungen und Darstellungen der von ihm in einem durchdringenden Sinn bearbeiteten Werke von Shakespeare und Offenbach. Hawig hat eine gewisse Neigung, die Bedeutung Offenbachs gegenüber der Shakespeares für die letzten verdüsterten Jahre von Kraus höherzustufen. Demgegenüber wäre der späte Kraus zu zitieren: „Die Weltdummheit macht jede Arbeit, außer an Shakespeare, unmöglich“ – Offenbach wird da nicht erwähnt, aber die ebenso gründlichen wie gedankenreichen Darlegungen dieses Buches zeigen, dass Kraus hier neben Shakespeare auch Offenbach hätte nennen können – diese Gleichberechtigung ist durch Peter Hawig doch überzeugend hergestellt worden. Als Walter Benjamin 1928 eine Berliner Lesung von Kraus besuchte, der *Pariser Leben* vortrug, war er hingerissen: „Was auf dem Podium vorgeht, steht also völlig jenseits der verbohrten Alternative von produktiver und reproduktiver Leistung. Kraus ist als Vortragender so wenig ‚Virtuose‘ wie als Autor ein ‚Sprachbeherrscher‘. Er bleibt in beiden Fällen identisch: der Interpret, der den Schurken ertappt, indem er zwischen zwei roten Umschlagseiten ihn nachdrückt, der ein Werk wie das Offenbachs feenhaft ausstattet, indem er es spricht. Aber er spricht in Wahrheit nicht Offenbach; er (*sc. Offenbach*) spricht aus ihm heraus.“

Peter Hawig hat mit seinem bedeutenden Buch die zentrale Bedeutung von Offenbach für Kraus mit aller Deutlichkeit

umrissen und damit zweierlei erreicht: die Liebhaber Offenbachs, die meist Kraus und seinen eminenten Einsatz für diesen nicht oder zu wenig kennen, haben keine Entschuldigung mehr für ihre Unkenntnis, die Anhänger von Kraus, die sich meist für Offenbach nicht so interessieren, können ab jetzt dieses Desinteresse nicht mehr legitimieren.

(Februar 2015)

Jens Malte Fischer

*CHRISTINA RICHTER-IBÁÑEZ: Mauricio Kagels Buenos Aires (1946–1957). Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen. Bielefeld: transcript Verlag 2014. 342 S., Abb., Nbsp.*

Über Mauricio Kagels Jugendzeit in Argentinien war bis vor kurzem wenig bekannt. Der Komponist selbst äußerte sich nur vereinzelt zu diesem Thema, und seine Erinnerung war häufig selektiv oder ungenau, wenn er nicht sogar einzelne Sachverhalte verfälschte. Die Kagel-Forscher der ersten und zweiten Generation waren zumeist des Spanischen nicht mächtig und waren so auf Kagels Selbstaussagen angewiesen – wenn sie überhaupt Interesse an biographischen Zusammenhängen zeigten. Weiterhin waren Kagels frühe Kompositionen verschollen. Nachdem er sich 1957 mit einem DAAD-Stipendium in Köln niedergelassen hatte, gab nur sein im selben Jahr revidiertes Streichsextett, das auf eine Komposition von 1953 zurückgeht, einigen Aufschluss auf sein Jugendwerk. Wie sehr die revidierte Fassung von der ursprünglichen abwich, ließ sich aber bestenfalls erahnen: Wie sich später herausstellte, ist die Originalfassung für ein gemischtes Sextett und in zwei Sätzen; Kagel hatte in der Revision kurze Abschnitte aus beiden Sätzen interpoliert, so dass am Ende ein einsätziges Werk stand. Erst im Jahr 1991 ließ Kagel ein weiteres Frühwerk an die Öff-