

LIEDSTADT

FRANK

FURT

Vollendung und Aufbruch 1878–1933

LIEDSTADT FRANKFURT: GOLDENE JAHRE (1878–1933)

Zu dieser CD

Es waren goldene Jahre der Vollendung und des Aufbruchs im Frankfurter Musikleben. Innerhalb von nur zwanzig Jahren – zwischen 1860 und 1880 – erhielt die Stadt ein Konzerthaus von wunderbarer Akustik, ein Konservatorium und ein imposantes Opernhaus. All diese Institutionen gehörten bald zu den ersten musikalischen Adressen in Deutschland und kündeten in ganz Europa vom neuen Glanz des Frankfurter Musiklebens. Was sich in diesen drei Häusern, aber auch in den Salons und Wohnungen des Bürgertums, in den Kirchen und Synagogen entfaltete, war von Erfüllung und Aufbruch einer großen Epoche geprägt: von der Spätromantik bis in die Moderne. Und das Lied wurde überall gepflegt!

Frankfurt war eine weltoffene und kunstliebende Stadt, in der die Menschen das Alte bewahrten und sich aufgeschlossen zeigten für das Neue – so lange, bis viele der wichtigsten Stimmen mit einem Schlag verstummten. Der Nationalsozialismus setzte dem Wagemut der Avantgarde ein Ende und verbannte die kreativsten Köpfe der lebendigen Musikkultur aus dem öffentlichen Bewusstsein.

Die vorliegende CD hebt einige der schönsten, zu Unrecht vergessenen Schätze der Frankfurter Liedkunst aus der Zeit zwischen 1878 (der Gründung von Dr. Hoch's Konservatorium) und 1933 (der sogenannten „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten) und präsentiert sie größtenteils in Ersteinspielungen. Viele Namen der Komponisten, die hier mit ihren Liedern vertreten sind, mögen selbst Kennern neu und unbekannt sein, doch waren sie zu Lebzeiten hochgeschätzt. Die Reihe *RARE WARE Lied* holt vieles aus der Versenkung, das es verdient hätte, wieder in die Konzertsäle einzuziehen. Und so kommen wir beim Hören aus dem Staunen nicht mehr heraus!

Das Frankfurter Musikleben

Da Frankfurt als „freie Stadt“ (mit Ausnahme der wenigen Jahre unter Napoleon) niemals eine Residenz unter der Herrschaft eines Fürsten gewesen war, sorgten die Bürgerinnen und Bürger für das kulturelle Leben ihrer Stadt selbst. Georg Philipp Telemann hatte als Städtischer Musikdirektor seit 1712 Bedeutendes geleistet und mit dem „Collegium musicum“ eine regelmäßige Konzertreihe etabliert. 1747, lange nach Telemanns Abschied von Frankfurt, hielt Johann Bernhard Müller in seiner „Beschreibung des gegenwärtigen Zustandes der Freien Reichs=Wahl und Handels=Stadt Frankckfurt am Mayn“ fest:

„Die Musik=Liebhabeerey ist auch allhier sehr groß: Diese edle Belustigung ist seit dem der berühmte Herr Telemann hier gewesen, in grosse Aufnahme gekommen. Es sind wenig angesehene Familien, da nicht die Jugend auf einem oder dem anderen Instrument, oder im Singen unterwiesen wird; die Concerten sind deswegen öffentlich als in vornehmen Häusern sehr gewöhnlich, und lassen sich dabey insgemein auch fremde und berühmte Virtuosen hören, wenn sie hier durchreisen, oder eine Zeitlang sich hier aufhalten.“

„... *im Singen unterwiesen*“: das meint natürlich die Pflege des Liedgesangs! Wir dürfen aus dem Zeugnis entnehmen, dass fast jede wohlhabende Familie mindestens ein Clavichord, ein Spinett, ein Cembalo oder Pianoforte oder eine Reihe anderer Instrumente besaß und dass dazu eifrig gesungen wurde. Wir wissen es natürlich von der Familie Goethe: Tochter Cornelia besaß einen prachtvollen Pyramidenflügel, und beide Kinder erhielten Musikunterricht. Vom Reichtum der privaten Musikpflege schwärmte zu romantischer Zeit auch Robert Schumann, als er auf einem mehrtägigen Besuch im Mai 1829 von der Schönheit Frankfurts schwärmte und in einer bezaubernden Mainacht lange vor den Toren der Stadt umherstreifte: „... *in den Gartenhäusern verlöschte das letzte Licht, nur einen Menschen, es muß ein Mädchen gewesen sein, hört' ich noch bis tief in die Nacht Klavier spielen [...].*“

Bereits 1780 hatte sich Frankfurt ein eigenes „Comoedienhaus“ am heutigen Rathenauplatz geleistet. Hier wurden Oper und Schauspiel gleichermaßen gepflegt; zu den berühmtesten Kapellmeistern zählte Louis Spohr.

Auch Konzerte fanden im Theater statt. Der berühmte Teufelsgeiger Niccolò Paganini spielte mehrfach dort, 1832 weilte wiederum Robert Schumann unter den Zuhörern. Nicht nur zu Messezeiten gastierten die berühmtesten Virtuosinnen und Virtuosen in der Stadt am Main. Schmerzlich vermisst wurde allerdings ein richtiger Konzertsaal. Das „rote Haus auf der Zeil“ (wo die dreizehnjährige Clara Wieck 1832 zwei staunenswerte Konzerte gab) oder das Hotel Weidenbusch (wo dieselbe Pianistin, nun unter dem Namen Clara Schumann, ebenfalls oft und gern auftrat) konnten zwar viele hundert Gäste aufnehmen, aber so richtig zufrieden war man weder mit den akustischen noch mit den organisatorischen Bedingungen.

Bereits 1808 hatten kunstsinnige Frankfurter Bürger das „Museum“ gegründet, einen Verein von kulturbegeisterten Menschen, die sich den Künsten und Wissenschaften widmeten und mit besonderer Vorliebe Musik präsentierten. Schon bald wurde das Opernorchester, das im Comoedienhaus spielte, für die „großen“ Museums-Konzerte (die späteren „Sinfoniekonzerte“) herangezogen. Deshalb heißt es noch heute „Frankfurter Opern- und Museumsorchester“. Betrachtet man die Programme der damaligen Zeit, so springt sofort die bunt gemischte Spielfolge ins Auge: Einem Sinfoniesatz von Mozart konnte eine Instrumentaleinlage oder ein wissenschaftlicher Vortrag folgen, und Gesangsstücke waren immer dabei. Lieder von Schubert oder Schumann, Arien von Mozart oder Weber wechselten einander ab. Was die musikliebenden Bürger zu Hause auf ihren Pulten stehen hatten, wurde auch in öffentlichen Konzerten gesungen.

Es wäre zu weit gegriffen, Frankfurt damals schon als genuine „Liedstadt“ von besonderer Ausprägung zu bezeichnen, aber es ist bemerkenswert, dass dem Lied hier besondere Pflege zuteil wurde. Dabei war der reine „Liederabend“, wie wir ihn heute kennen, noch ebenso wenig erfunden wie der reine „Klavierabend“ (nichts als Klavier zu spielen, traute sich erst Franz Liszt, der natürlich auch oft und gern in Frankfurt weilte). Wir dürfen uns die Lieder also an den unterschiedlichsten Aufführungsorten vorstellen: im privaten Kreis der Familie, in den Salons der gehobenen bürgerlichen Gesellschaft und natürlich im Konzertsaal.

Naturgemäß erhielt die Pflege des Liedrepertoires einen unvergleichlichen Aufschwung, als sich das Frankfurter Konzertleben endlich professionalisierte. Mit dem **Saalbau** an der Junghofstraße wurde 1861 das erste



Abb. 01 Saalbau

Frankfurter Konzerthaus eröffnet. Hier war seither die „Museums-Gesellschaft“ zu Hause, die sich inzwischen zu einem bedeutenden Konzertveranstalter entwickelt hatte. Das Konzerthaus verfügte über einen „großen Concert-Saal“ für Sinfoniekonzerte (in denen aber auch solistisch musiziert und selbst im Rahmen von Orchesterkonzerten viel gesungen wurde) und einen „kleinen Concert-Saal“ für Kammermusik (ebenfalls unter reichem Einbezug des Liedes). Die Akustik beider Säle war vorzüglich, so dass Richard Strauss noch im hohen Alter, nach dem besten Konzertbau Europas befragt, beglückt nach Frankfurt wies. Erst die Zerstörung im Bombenhagel des Zweiten Weltkriegs setzte dem blühenden Konzertleben ein vorläufiges Ende.

1878 wurde mit **Dr. Hoch's Konservatorium** das erste professionelle musikalische Ausbildungsinstitut in der Stadt am Main eröffnet. Der Frankfurter Jurist Joseph Hoch war durch Erbschaften reich und wohlhabend geworden. Da er als junger Mann gern selbst Musik studiert hätte, bestimmte er sein gesamtes Vermögen für die Stiftung einer Musikschule. Nach seinem Tod 1874 traten die Repräsentanten der Stadt unter Vorsitz des Oberbürgermeisters und die Größen des Frankfurter Musiklebens zusammen, um über das kostbare Geschenk zu beraten und die Gründung des Konservatoriums voranzutreiben. Natürlich war auch ein Vorstandsmitglied der Museums-Gesellschaft mit von der Partie: Dr. Philipp Hartmann. Mit Freude erinnerte er sich an den bedeutenden Erfolg, den der seinerzeit schon berühmte Komponist **Joachim Raff** (1822–1882) mit seiner dritten Sinfonie „Im Walde“ bei einem Frankfurter Konzert 1873 erzielt hatte. Der Geiger Hugo Heermann wiederum, Leiter der Kammermusikreihe der Museums-Konzerte, hatte mit Begeisterung eines von Raffs Streichquartetten im kleinen Saal zu Gehör gebracht und als Dank dafür eine von Raffs Kompositionen als Widmungsträger erhalten.

Von Joachim Raff wusste man, dass er einst von Franz Liszt entdeckt und aus der Schweiz über mehrere Stationen (darunter Köln und Stuttgart) nach Weimar geholt worden war, dass seine Oper „König Alfred“ dort Furore gemacht hatte, dass er dann aber, freiheitsliebend wie er war, mit seiner Braut, der Schauspielerin Doris Genast (deren Großvater einst noch unter Goethes Leitung in Weimar die Schauspielkunst geübt hatte) nach Wiesbaden gezogen war. Dort schlug die Stunde des Komponisten Joachim Raff. Hier entstand ein reiches Œuvre aus allen Werkgattungen,



Abb. 02 Joachim Raff. Stahlstich von August Weger



Abb. 03 Dr. Hoch's Konservatorium im Bernusbau des Saalhofs mit der barocken Fassade, vom Main her gesehen



Abb. 04 Julius Stockhausen



Abb. 05 Clara Schumann, Pastellbild von Franz Lenbach (1878)

darunter zahlreiche Lieder, aber eben auch (bis zum Lebensende gezählt) elf Sinfonien, Kammermusik, Opern, Kantaten und ein großes Oratorium. Außerdem hatte er sich in Wiesbaden mit viel Geschick als Kulturmanager betätigt. Als nämlich auf Geheiß Kaiser Wilhelms I. 1873 die Spielbank geschlossen wurde, hatte Wiesbaden den rühmlichen Entschluss gefasst, sich von einer „Glücksspielstadt zur Kultur- und Musikstadt“ zu mausern. Dass dies gelang, war in nicht geringem Maß dem umtriebigen und bestens vernetzten Joachim Raff zu verdanken. So kam man in Frankfurt auf die glückliche Idee, ihn als ersten Direktor an Dr. Hoch's Konservatorium nach Frankfurt zu berufen.

Das KON (wie es liebevoll genannt wird) nahm im Oktober 1878 seinen Ausbildungsbetrieb auf und erfreute sich bald eines ausgezeichneten Rufs. Hier wurde nicht nur praktisches Handwerk gelehrt, sondern auch auf hohem Niveau Kompositionsunterricht erteilt und Musikwissenschaft betrieben. Studierende aus aller Herren Länder – nicht nur aus Deutsch-

land, sondern auch aus England, Ungarn, Italien und sogar aus Übersee – kamen eigens nach Frankfurt, um sich hier auf ihre Musikerlaufbahn vorzubereiten. Der Lehrplan war anspruchsvoll, die Dozenten erstklassig.

Mit dem genialen Bariton Julius Stockhausen und der großartigen Pianistin Clara Schumann hatte Joachim Raff gleich zu Beginn zwei der international angesehensten Liedinterpreten als Lehrkräfte an das KON verpflichtet. Die zwei waren als Musizierpartner ein eingespieltes Paar und erfreuten die Frankfurter mit wunderbaren Konzerten. Stockhausen ließ sich seine Dienste so gut bezahlen, dass er mehr verdiente als der Direktor selbst; Raff bezeichnete ihn verschmitzt als seine „Primadonna“. Leider machte Stockhausen dem damit verbundenen Vorurteil alle Ehre und dem neuen Direktor das Leben schwer. Der Starsänger befand voller Ingrimm, Raff sei zwar ein brillanter Theoretiker, aber kein praktischer Musiker, und verließ das Institut alsbald, um ein eigenes zu gründen. Bis dahin hatte er aber längst eine junge Generation hervorragender Liedinterpreten ausgebildet.

Als einer der ersten hatte er es gewagt, Schuberts „Schöne Müllerin“, die „Winterreise“ oder die Liederzyklen Robert Schumanns nicht nur in Bruchstücken, sondern in ihrer Gesamtheit aufzuführen – am liebsten natürlich mit Clara Schumann am Klavier, die es sich nicht nehmen ließ, einzelne Liedgruppen durch eine Sonate von Scarlatti, ein Klavierstück ihres Gatten oder eigene Improvisationen etwas „aufzulockern“.

Zudem erwies sich das KON als Wiege zahlreicher bedeutender Komponisten. Die Liebe zum Lied wurde ihnen früh mit auf den Weg gegeben. Viele von ihnen werden uns auf dieser CD wiederbegegnen.

Zwei Jahre nach Dr. Hoch's Konservatorium wurde im Oktober 1880 das neue **Opernhaus** (die heutige Alte Oper) feierlich eröffnet. Otto Dessoff, der viele Jahre lang höchst erfolgreich die Wiener Philharmoniker und die Wiener Hofoper geleitet hatte, zog als Erster Kapellmeister in das neue Haus ein. Ein Dirigent von Weltklasseformat für das – wie die Frankfurter nicht zu Unrecht sagten – schönste Opernhaus Deutschlands! Kaiser Wilhelm, der eigens angereist war, um das große Ereignis zu feiern, gestand dem Intendanten Emil Claar, so etwas hätte er sich in Berlin nicht leisten können. Gemeint war der sündhaft teure, prachtvolle Bau aus edlem Savonnière-Sandstein (aus den Tributzahlungen des 1871 besiegten Frankreich finanziert), das weiträumige Treppenhaus, das herrliche Foyer im Stil der italienischen Renaissance und natürlich die neueste Bühnentechnik. Dass in Frankfurt auf höchstem Niveau inszeniert und musiziert wurde, versteht sich dabei von selbst.

Dessoffs Nachfolger **Ludwig Rottenberg** (1864–1932), dessen Lieder wir ebenfalls auf dieser CD hören, setzte sich entschieden für die Moderne ein. In den 1920er Jahren gehörte Frankfurt mit seiner Oper, den Konzerten im Saalbau und dem Konservatorium zu den Vorreitern der musikalischen Avantgarde. Bedeutende Ur- und Erstaufführungen fanden hier statt und wurden kontrovers diskutiert. Der neue Direktor des KON, **Bernhard Sekles** (1872–1934), unterrichtete so eminente Begabungen wie Rudi Stephan und Paul Hindemith. In den rund fünfzig Jahren zwischen 1878 bis 1933 vollzogen sich bedeutende kompositorische Umbrüche von der Spätromantik zum Expressionismus. Diese Entwicklungen sind in dieser CD ebenfalls gespiegelt, wobei bewusst Werke unterschiedlicher Stilistik einander gegenübergestellt werden.



Abb. 06 Das Frankfurter Opernhaus. Kolorierte Postkarte, um 1900

DIE KOMPONISTEN UND IHRE LIEDER

Vollendung einer großen Epoche: Das Liedschaffen seit 1878

Als erster Leiter von Dr. Hochs Konservatorium lenkte, wie bereits erwähnt, seit 1878 der berühmte **Joachim Raff** die Geschicke des neugegründeten Ausbildungsinstituts. Als Komponist wurde er im 20. Jahrhundert fast vergessen, doch finden seine anspruchsvollen und klangschönen Werke allmählich und verdientermaßen wieder in den Konzertsaal zurück. In seinem umfangreichen Schaffen nehmen die Lieder einen Ehrenplatz ein. Sein heute wohl bekanntestes Lied, das „Ständchen“, eröffnet den klingenden Reigen dieser CD. Als Joachim Raff im Juni 1882 überraschend starb, sammelte sein langjähriger Freund, der berühmte Dirigent Hans von Bülow, Geld für ein angemessenes Grabdenkmal. Dazu wurde eben jenes 1861 erstmals gedruckte Lied neu gesetzt und verkauft; der Erlös floss der Stiftung zu, und die Musikwelt war um ein schönes Musikstück reicher. Heute können wir Joachim Raffs Ehrengrab auf dem Frankfurter Hauptfriedhof bewundern: Der Bildhauer Carl Ludwig Sand schuf eine sprechende Porträtbüste und einen bezaubernden bronzenen Lyraspieler; an der rechten Seite kündigt ein steinerner Lorbeerkranz von der Unsterblichkeit eines denkenden und kreativen Musikers und Pädagogen.

Die empfindsame Komposition des „Ständchens“ WoO 23 zeigt Raffs große Vertrautheit mit den Liedern von Schumann und Brahms, aber auch mit Wagners „Tannhäuser“ (hier und da fühlt man sich an Wolframs „Lied an den Abendstern“ erinnert). Die Stimmung ist sanft und melancholisch, der Gute-Nacht-Wunsch an das zarte „Liebchen“ verbindet sich mit einer transzendenten Himmelsvision und gibt dem schönen Stück etwas Verträumtes, zugleich aber auch anbetungsvoll Sakrales. Eine wunderbare Mischung aus Zärtlichkeit und verhaltener Herzenssehnsucht klingt aus diesen Notenzeilen.

Das zweite Lied Joachim Raffs auf dieser CD, „Sei still“ op. 73 Nr. 8, ist von einer ähnlich nachdenklichen Stimmung getragen: Die Klage über Verlust und Vergänglichkeit verbindet sich in sanften und resignativen Tönen mit der Ergebung in Gottes Willen. Die Komposition ist stimmtechnisch sehr fein durchgearbeitet – ein Vorzug, der alle Werke Raffs auszeichnet. Es emp-



Abb. 07 Joachim Raff. Gemälde von Heinrich Michaelis (1882)



Abb. 08 Grabdenkmal für Joachim Raff auf dem Frankfurter Hauptfriedhof

fieht sich ein genaues Lauschen auf die Mittelstimmen des Klavierparts! Anders als im „Ständchen“ treten volkstümliche Elemente hier zugunsten einer individuellen Reflexion zurück; die harmonisch und melodisch in zarten Pastelltönen ausgeführten Seufzer erfahren in der wiederkehrenden Mahnung „sei still! / Weil Gott es will“ eine resignative Linderung und ergebene Beruhigung. Eine Anspielung auf das berühmte „Ave Maria“ von Franz Schubert durchzieht das Lied als wiederkehrender Refrain.

Dass **Mathilde von Rothschild** (1832–1924), einst als die reichste Frau Frankfurts gepriesen, eine große Förderin des Wohlergehens der Stadt war, ist bekannt: Die gemeinnützigen Stiftungen, die sie gerade auch für ihre jüdischen Glaubensgenossinnen und -genossen ins Leben rief, lassen sich an einer Hand nicht aufzählen. Dem stand die Begeisterung Mathilde von Rothschilds für Kunst und Musik in nichts nach. Aus dem prachtvollen Palais ihres Gatten, des Bankiers Wilhelm Carl von Rothschild, auf der Zeil zog es sie immer wieder aufs Land, genauer gesagt: in den waldreichen Taunus. Sie förderte die Kronberger Malerkolonie und lud Künstler und Musiker in das kaiserliche Schloss Friedrichshof ein. Dort war sogar Frédéric Chopin zu Gast, und die musikalisch hochbegabte Mathilde von Rothschild ließ sich einige Klavierstunden von ihm geben. Später ließ sie sich in Frankfurt im heutigen Grüneburgpark ein wunderschönes Palais erbauen. Hier ging Clara Schumann nach ihrer Übersiedlung nach Frankfurt gern ein und aus, oftmals in Begleitung ihres Freundes Johannes Brahms. Mathilde von Rothschild förderte auch Clara Schumanns Schülerfonds, mit dem die große Pianistin materiell weniger bemittelten Eleven helfend unter die Arme griff, damit sie ihr junges Leben nicht mit Klavierstunden oder nächtlichem Aufspielen in Vergnügungsstätten vergeuden mussten.

Dass Mathilde von Rothschild selbst auch sehr reizvoll komponierte, ist heute kaum noch bekannt – höchste Zeit also, an diese bedeutende Frankfurter Persönlichkeit auch musikalisch zu erinnern! Ihre stimmungsvolle „Rêverie“ entstand in den Jahren nach 1890. Zwei Liebende wandeln halb verirrt auf rosenumstandenen, unbekanntem Pfaden, wie es sie nur in den schönsten Träumen geben kann. Im sanften Licht des Mondes versichern sie sich mit zärtlichen Blicken und sanften Berührungen der Hände ihrer Liebe. Es ist ein stilles, der Welt entrücktes, schönes Bild.



Abb. 09 Mathilde von Rothschild an ihrem Schreibtisch

Die Komposition zeigt Anklänge an die empfindsamen Kantilenen der französischen Oper. Und die wurde in Frankfurt ganz besonders gepflegt! Kapellmeister Otto Dessoff liebte die französische Oper und bescherte den Frankfurtern eine Reihe großartiger Neueinstudierungen, darunter Bizets „Carmen“, „Lakmé“ von Leo Delibes, „Hoffmanns Erzählungen“ von Jacques Offenbach, „Heinrich der Achte“ von Saint-Saëns und „Der Cid“ von Massenet (alle in deutscher Übersetzung). Aber er wagte sich auch bereits 1882 – wenige Jahre nach der vollständigen Uraufführung in Bayreuth – an Wagners „Ring des Nibelungen“, sehr zum Ärger Clara Schumanns, die nach einem Besuch des „Rheingold“ befand, die Erfahrung dieser Musik sei, als ob man „in einem Sumpfe watete“.

Trotzdem gehörte Wagner (neben Mozart, den man hier immer schon besonders verehrte) bald zu den meistgespielten Komponisten in Frankfurt. Das Konservatorium allerdings hielt es für geboten, nach dem wagemutigen Joachim Raff das Schiff in ruhigere und traditionellere Bahnen zu

lenken. Sein Nachfolger **Bernhard Scholz** (1835–1916) war den Neudeutschen und den Modernen nicht zugetan, und so sorgte er auch bei den Dozentinnen und Dozenten nach Möglichkeit für sattsame Orientierung an der Tradition, und das hieß vor allem: an Robert Schumann und Johannes Brahms. Ein Neutöner wie der junge Hans Pfitzner hatte es da schwer; er verließ das Konservatorium im Zorn. Dabei war nicht alles nur gestrig, was am Konservatorium gelehrt wurde, und Dozenten wie Engelbert Humperdinck und Iwan Knorr wiesen ihren Schülerinnen und Schülern durchaus den Weg zu den neuesten kompositorischen Entwicklungen. 1888 leistete sich das KON als international etablierte Ausbildungsstätte sogar einen eigenen Bau an der Eschersheimer Landstraße, ein nach neuesten akustischen Erkenntnissen erbautes Haus mit schallgedämpften Überäumen, zwei Konzertsälen, einer Bibliothek, Aufenthaltsräumen für Dozenten und Studierende und einem schönen Vestibül im Innern.

Zu den prägendsten Dozenten an Dr. Hoch's Konservatorium gehörte **Iwan Knorr** (1853–1916). Er war in Russland aufgewachsen, hatte am Leipziger Konservatorium bei den ersten Kapazitäten studiert und seit 1874 als Musiklehrer am Kaiserlichen Dameninstitut und als Dozent an der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft in Charkow gewirkt. Daneben war er ein ausgezeichneter Komponist. Seine Orchestervariationen über ein ukrainisches Volkslied beeindruckten selbst Johannes Brahms, der den jungen Mann umgehend an Bernhard Scholz nach Frankfurt weiterempfahl – sehr zur Freude von Clara Schumann, die stets bemüht war, Neudeutsche und Wagnerianer aus dem Frankfurter Musikleben fernzuhalten. Knorr unterrichtete seit 1883 Klavier, Musikgeschichte und Komposition. Er muss ein äußerst toleranter und gütiger, zugleich kompetenter und kommunikationsfreudiger Lehrer gewesen sein. Knorr war glücklich, „nicht mehr in der Fremde und Einsamkeit, sondern in angeregtem Verkehr und Austausch mit Künstlern“ zu stehen. Auch dem Neuen gegenüber war er durchaus aufgeschlossen, jedenfalls mehr, als seinem Direktor lieb sein konnte. Zu seinen Schülern zählen so bedeutende Komponisten wie Ernest Bloch, Walter Braunfels, Clemens von Franckenstein, Hans Pfitzner, Cyrill Scott, Bernhard Sekles und Ernst Toch – allesamt „Neutöner“, wie man feststellen darf. Zwei von ihnen werden uns auf dieser CD wiederbegegnen. Knorrs kompositorisches Œuvre ist beachtlich und interessant: drei Opern, Kammermusik, darunter mehrere Variationswerke auf russische und ukrainische Volkslieder, eine „Symphonische Fantasie“, Etüden für Klavier – und

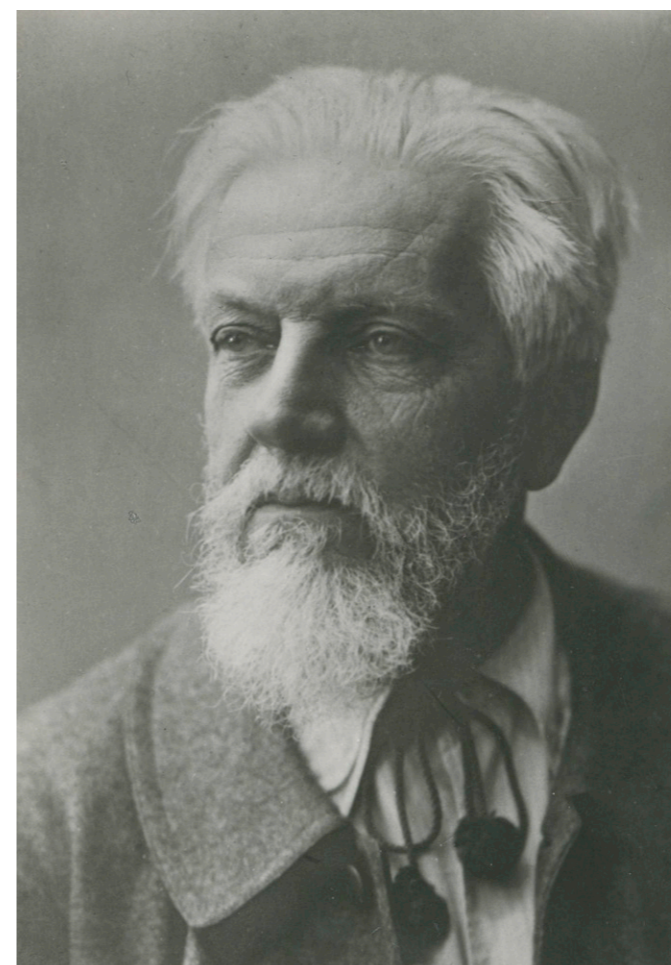


Abb. 10 Bernhard Scholz



Abb. 11 Iwan Knorr

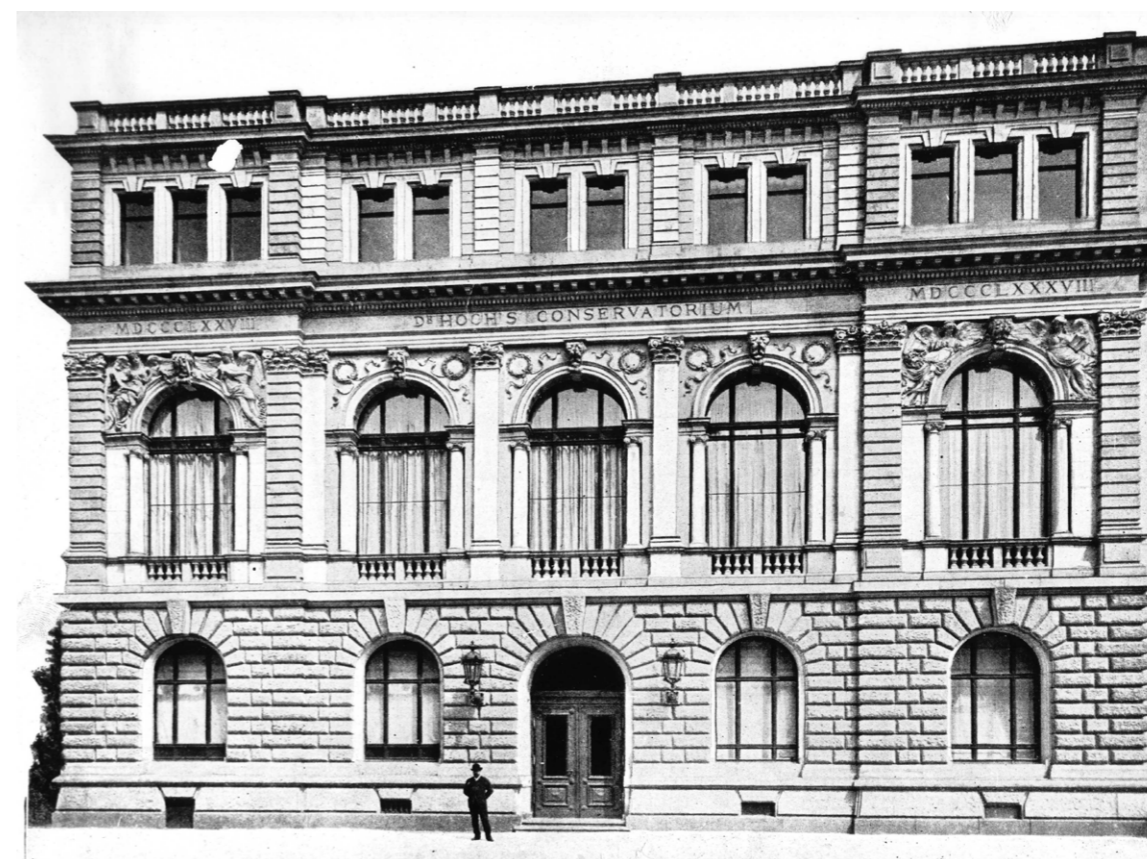


Abb. 12 Der Neubau von Dr. Hoch's Konservatorium in der Eschersheimer Landstraße

natürlich zahlreiche Lieder, teils für Chor mit und ohne Instrumentalbegleitung, teils als klavierbegleitetes Sololied. Auf dieser CD ist er mit dem Lied „Die Einsame“ vertreten. Der Text, „Es ist ein Schnee gefallen / Und ist doch noch kein Zeit“ taucht zuerst in einer Münchner Liederhandschrift von 1467 auf; die einfache Melodie dazu wurde 1535 in Frankfurt gedruckt. Die ersten beiden Zeilen wurden oft variiert und unterschiedlich weitergedichtet, so auch von Johann Wolfgang von Goethe und Ludwig Uhland. Auch Knorr verwendet eine erweiterte Fassung. Der Text entwirft ein ebenso suggestives wie trauriges Bild: Die Hoffnungen des Sommers auf Liebe und Glück erfrieren im vorzeitigen Einbruch des Winters; der vor der Zeit gefallene Schnee trennt die Liebenden und lässt sie nicht mehr zueinanderfinden. Ist es ein schicksalhaftes Naturereignis? Oder steht der Schnee für das Erkalten der Liebe? Die junge Frau in Knorrs Vertonung schlägt zunächst einen melancholischen Volksliedton in Moll an. Doch als würde sie ein altes und längst bekanntes Lied, das sie schon oft gesungen hat, ganz auf ihr persönliches Leid beziehen, ergeht sie sich bald in höchst eindrucksvollen Melismen und Klagelauten, vornehmlich über die Schlüsselwörter „Schnee“, „Schatz“ und „Erbarmen“. Immer wieder bricht die Komposition aus dem vorgegebenen einfachen Volksliedschema aus, um dem Schmerz der Einsamkeit Raum zu geben und in ihrem Weinen die Zeit gleichsam zu zerdehnen. Eine stille, tiefe Verzweiflung spricht aus dieser Musik; die letzte Strophe ist ein ebenso eindringliches wie letztlich hoffnungsloses Flehen.

Seit 1912 unterrichtete auch **Arnold Mendelssohn** (1855–1931) am Konservatorium. Sein Vater war ein Vetter des berühmten Felix Mendelssohn Bartholdy. Anders als man denken möchte, war dem Jungen die Musik allerdings nicht in die Wiege gelegt; den Vater hatte er früh verloren, und Arnold Mendelssohn musste sein Studium am Königlichen Institut für Kirchenmusik zu Berlin und an der dortigen Musikhochschule hart erkämpfen. Er wirkte als Organist und Chordirigent, entdeckte den seinerzeit fast unbekanntem Heinrich Schütz wieder, erhielt eine Stelle als Universitätsmusikdirektor in Bonn, organisierte Abonnementskonzerte in Bielefeld, lehrte Orgel und Musiktheorie am Konservatorium zu Köln und wurde 1890 als „Kirchenmusikmeister“ der Evangelischen Landeskirche nach Darmstadt berufen. Dort blieb er bis zu seinem Tod 1933. Neben seinen Darmstädter Verpflichtungen unterrichtete er an Dr. Hoch's Konservatorium in Frankfurt Kontrapunkt und Komposition. Dem jungen Paul Hindemith



Abb. 13 Arnold Mendelssohn

vermittelte er die ersten Grundlagen im Tonsatz und in der Komposition. Als Arnold Mendelssohn 1913 für längere Zeit krank wurde, übernahm Bernhard Sekles den Kompositionsunterricht. Über den Wechsel zu Sekles als kritischem und modernem Pädagogen äußerte sich Hindemith anfangs wenig begeistert, doch glückte ihm dort der Durchbruch zu seiner persönlichen Handschrift. Seinem ersten Lehrer Arnold Mendelssohn bewahrte Hindemith zeitlebens ein ehrendes Andenken.

Zu Mendelssohns Schülern gehörten außerdem der Chordirigent und künftige Leiter des Frankfurter Musischen Gymnasiums Kurt Thomas (1904–1973), der Komponist Günther Raphael (1903–1960) und der Musikpädagoge, Komponist und Musikwissenschaftler Heinrich Spitta (1902–1972). Außerdem war Mendelssohn mit Engelbert Humperdinck (1854–1921), der ebenfalls am KON lehrte, und dessen Schwager Hermann Wette befreundet. Mit Humperdincks Schüler Siegfried Wagner (1869–1930) leistete er sich den Wettstreit, wer wohl als erster mit der Komposition der Oper „Der Bärenhäuter“ fertig sei – Wagner gewann. Neben

Mendelssohns zahlreichen geistlichen Werken stechen vor allem die „Drei Madrigale nach Worten des jungen Werthers“ opus 47 in alten Kirchen-tonarten hervor; so etwas hatte es bislang noch nicht gegeben. Außerdem hinterließ er ein umfangreiches Liedschaffen von ungefähr 170 Werken; Goethe war und blieb auch in diesem Genre sein bevorzugter Autor.

„Suleika spricht“ aus dem „West-Östlichen Divan“ ist eine Reflexion über Zeit und Ewigkeit aus der Perspektive von Gottes immerwährender Gegen-wart. Die Vertonung vereinigt farbige Harmonik und textgenaue Diktion mit zarten Klanggebilden im Klavier. Wie ein göttlicher Segen senken sich zu Beginn die lichten Akkorde hernieder. Die Schönheit, die der jungen Frau aus dem Spiegel entgegenblickt, ist eine Gabe Gottes, doch muss sie – wie die Menschen ihr versichern – in der Zeit vergehen. Trockene Akkorde unterstreichen diese bange Ahnung; danach sinken die Anfangs-akkorde welk und traurig in die Tiefe, dem Motiv der „Götterdämmerung“ aus Wagners „Ring“ nicht unähnlich. Doch das Urteil der Menschen hat keinen Bestand: „Vor Gott muss alles ewig stehn“, erwidert die junge Frau selbstbewusst und freudig. Mit „Gott“ ist denn auch der lang gehaltene Spitzenton erreicht, die Musik erhebt sich in aufwärtsgerichteten Drei-klangsbrechungen, die Stimme steigt fanfarengleich in den Himmel. Der gegenwärtige Augenblick ist Ausdruck göttlicher Bestimmung, und so behalten die Segensakkorde des Anfangs hier auch das letzte Wort und runden das Lied zum vollendeten Kreis.

Aufbruch in die Moderne: Kompositorische Umbrüche seit 1900

Schon in der Zeit um 1900 setzte allenthalben ein ästhetischer Wandel ein: Die Erweiterung der Tonalität sprengte die bisherigen Grenzen, neue Ausdrucksbereiche wurden erschlossen, und zwar in allen musikalischen Gattungen. Der Phase der Vollendung folgte ein Aufbruch ins Unbekannte. Auch das Lied sog diese Strömungen auf, ebenso wie die Oper. Das spie-gelte sich auch im Frankfurter Musikleben wider.

Nach Otto Dessoffs Tod wirkte **Ludwig Rottenberg** (1864–1932), ein ebenso feinfühlig wie ausdrucksstarker Dirigent und Komponist, über Jahrzehnte hinweg als Erster Kapellmeister an der Frankfurter Oper. „Hier hat vor einigen Tagen Dr. Rottenberg im Theater dirigiert [...] und alle Musiker



Abb. 14 Ludwig Rottenberg

für sich eingenommen; er wird wohl die Stelle Dessoffs erhalten“, berich-tete Clara Schumann an ihren Freund Johannes Brahms im Frühjahr 1893. Brahms wiederum hatte zusammen mit Hans von Bülow den jungen Diri-genten ausdrücklich für den Frankfurter Posten empfohlen. Im Februar diri-gierte er in Frankfurt zunächst ein Abonnementskonzert und wenige Tage später Wagners „Tannhäuser“ – mit ungewöhnlichem Schwung und gro-ßem Erfolg, wie anerkennend vermerkt wurde. Der kleine, schwarzgelockte junge Mann mit den auffallend ausdrucksvollen Augen führte Frankfurt (was Clara Schumann nicht ahnen konnte) behutsam, aber entschlossen in die Moderne ein. Er war der Sohn eines jüdischen Rechtsanwalts aus Czernowitz, hatte am Wiener Konservatorium bei Robert Fuchs und Hans von Bülow studiert und war durch seine Freundschaft mit Gustav Mahler mit den neuesten musikalischen Entwicklungen vertraut. Entschlossen und wagemutig dirigierte er noch vor dem Ersten Weltkrieg einige bedeu-tende Ur- und Erstaufführungen in der Stadt am Main, entdeckte den jun-gen Franz Schreker, der hier seinen internationalen Durchbruch erlebte,

und war bis zum Ende seiner langen Laufbahn immer auf der Suche nach qualitätvollen Novitäten.

Diese Neugier und Aufgeschlossenheit prägen auch seine eigenen, ungewöhnlich ausdrucksstarken Kompositionen, zu denen er sich erst im fortgeschrittenen Alter entschloss. Dass er als einer der Frühesten den Dichter Rainer Maria Rilke vertonte, gehört zu den ersten Überraschungen. „Wie soll ich meine Seele halten, / dass sie nicht an die deine rührt“ aus den „Neuen Gedichten“ von 1907 gehört zweifellos zum Schönsten, was in deutscher Sprache über die Liebe gesagt wurde. Doch wie soll man diesen Hymnus vertonen? Rottenberg fand seinen eigenen, man möchte sagen unerhörten Weg. Nach einer balladesken Eingangsfloskel lädt er die zarten Verse sehr schnell expressionistisch und psychodramatisch auf: Hier kommt die Liebe in aufgewühlten Melodien und spannungsreichen Akkorden wie eine unbeherrschbare Naturgewalt über den Menschen, die ihn in unbekannte Tiefen zieht und wirbelnd wieder in die Höhe reißt. Erst gegen Schluss kehrt eine fast gespenstische Ruhe ein: „Auf welches Instrument sind wir gespannt? / Und welcher Spieler hat uns in der Hand?“ Jedenfalls kein abgeklärter Meister, sondern ein wilder, von sehr irdischen Sehnsüchten getriebener Mensch, der die Liebe als schicksalhaftes Verhängnis erlebt, dem nicht zu entrinnen ist. Das zeigen die dramatischen Schlussakkorde, die so plötzlich im Pianissimo verklingen.

„Zum Einschlafen zu sagen“ (ebenfalls nach Rilke) ist dagegen so unendlich zart und von kristallenem, eisigem Glitzern – vor allem im Klavierpart –, dass uns das Herz gefrieren und zugleich vor Mitgefühl wieder schmelzen will. Unstet und haltlos kreist die Singstimme um dieses schimmernde Tongeflecht. Der Text spricht von einer Sehnsucht, die nicht erfüllt wird: Ein zutiefst einsamer Mensch möchte für einen anderen da sein, ein Kind oder eine Geliebte in den Schlaf singen, er möchte einem Wesen Schutz und Halt bieten in der kalten Nacht des Lebens, doch da ist niemand außer einem gleichgültig vorübergehenden fremden Mann, den der Einsame beim Blick aus dem nächtlichen Fenster erspäht, und einem aufgestört bellenden Hund. Solche Kompositionen, entstanden in den 1920er Jahren, gehören zu den ganz großen Werken des musikalischen Expressionismus, und es ist kaum glaublich, dass Ludwig Rottenberg als Komponist heute so gut wie unbekannt ist. Aus seinem reichen Liedschaffen wartet noch vieles auf seine Wiederentdeckung.

Der Erste Weltkrieg bedeutete einen harschen Einschnitt nicht nur in der Politik, sondern auch in der Kunst. Zu Beginn spürte man im Frankfurter Kulturleben kaum etwas von der kommenden Katastrophe. Die Konzerte im Saalbau gingen ebenso unvermindert weiter wie die Ausbildung am Konservatorium. Anfänglich von vielen freudig begrüßt, zeigte sich der Krieg bald in all seiner Schrecklichkeit. In den grauenhaften Materialschlachten mit Kanonen und Gas kamen auch zahlreiche Musiker und Künstler um. Wer verschont blieb, hatte vielfältige Traumatisierungen zu verarbeiten. Nach dem Zusammenbruch der Monarchie war eine neue Generation junger Musiker herangewachsen. Statt spätromantischer Verinnerlichung und Verklärung rief sie nach Neuer Sachlichkeit. Das Leid des Krieges schrie sich aus im Expressionismus. Die Hyperinflation hob alle Gewissheiten vom Wert des Geldes, von den Tugenden der Sparsamkeit und des Fleißes aus den Angeln. Wer gestern noch reich war, hatte heute nichts. Wer gestern hungerte, verdiente auf dem Schwarzmarkt ein Vermögen. Als das Schlimmste überstanden war, schüttelte und tanzte man sich mit Shimmy und Foxtrott in Ekstase. Die Lebenslust der Zwanziger Jahre war vor allem eine Sache der Jungen. Die Älteren hielten dagegen noch lange wehmütig an den Klängen der Vorkriegszeit fest. Diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen prägte fortan die musikalische Entwicklung, auch in der Liedkomposition.

Bernhard Sekles und seine Schüler

1924 übernahm **Bernhard Sekles** (1872–1934) die Leitung von Dr. Hoch's Konservatorium, an dem er selbst studiert und bereits seit vielen Jahren unterrichtet hatte. Der Sohn jüdischer Eltern hatte das Philanthropin besucht, die von Modernität und Reformgeist inspirierte Schule der israelitischen Gemeinde in Frankfurt. Der von den Eltern gewünschten Kaufmannslehre entflohenach wenigen Tagen, es trieb ihn mit Macht zur Musik. 1888–1893 studierte Bernhard Sekles bei Iwan Knorr, Engelbert Humperdinck und dem Clara Schumann-Schüler Lazzaro Uzielli an Dr. Hoch's Konservatorium; seit 1896 lehrte er selbst dort Theorie, Solfeggio und Komposition, spielte Cello im Lenzewski-Quartett und dirigierte an der Oper. Das Konservatorium übernahm er in wirtschaftlich schwerer Zeit: Die Hyperinflation hatte das gesamte Stiftungskapital vernichtet. Außer dem Haus in der Eschersheimer Landstraße, den musikalischen Instrumenten



Abb. 15 Bernhard Sekles

und der Bibliothek war nichts geblieben. Fortan war die berühmte Ausbildungsstätte auf öffentliche Förderung angewiesen, und die stand stets auf der Kippe.

Als Direktor und als Pädagoge führte Sekles das KON mit organisatorischem Geschick und künstlerischer Entschlossenheit in die neue Zeit der Weimarer Republik. Er begründete die Kooperation mit den Städtischen Bühnen, rief ein Seminar für die Ausbildung von Privatmusikern und eine Kirchenmusikabteilung ins Leben, schrieb kreative und interaktive Unterrichtswerke für Kinder – und erregte 1928 internationales Aufsehen mit der Gründung der weltweit ersten Jazz-Klasse an einem Konservatorium. Es sei das Schicksal vieler gut ausgebildeter Musiker, in Unterhaltungskapellen zu spielen, führte er zur Begründung an. Und dann sollten sie das auch gut machen! Und außerdem, so befand er, könne die ein wenig verkopfte neue Musik Europas von der Vitalität der amerikanischen Musiker durchaus profitieren. Das war starker Tobak in einer Zeit, die bereits

einen Ruck von Rechts erleben musste. Aber Sekles ließ sich nicht beirren, und die Jazzklasse wurde ein großer Erfolg.

Bernhard Sekles war ein intellektueller Kopf und ein glühender Musiker zugleich. Als Pädagoge erkannte er sofort, wo die Stärken seiner Schüler lagen und worauf es mit ihnen hinauswollte. Dem jungen Paul Hindemith trieb er die letzten spätromantischen Attitüden aus und half ihm bei der Erfindung seines unverwechselbaren Personalstils. Rudi Stephan bestärkte er auf seinem neuen Weg in den Expressionismus. Auch Theodor W. Adorno studierte bei ihm, ebenso wie der Dirigent Hans Rosbaud, die Komponisten Cyril Scott, Otmar Gerster, Erich Itor Kahn und viele andere.

Als Komponist hatte sich Sekles schnell von dem alten Stil seines Vorgängers Bernhard Scholz emanzipiert. Mit seinem Liederzyklus „Aus dem Schi King“ (1907), der Oper „Schahrazade“ (1917), die auch in Frankfurt aufgeführt wurde, mit dem burlesken Trauerspiel „Die Hochzeit des Faun“ (1921), dem Orchesterstück „Der Dybuk“ (1928) und anderen Werken folgte Sekles seiner Faszination für fernöstliche, exotische, jüdische und fantastische Sujets, doch schuf er auch zahlreiche Klavierstücke, Kammermusikwerke, Suiten im alten Stil, Chorwerke und so weiter.

Auf dieser CD sind seine „Vier Lieder auf Gedichte von Friedrich Rückert“ für Bariton und Klavier opus 18 aus dem Jahr 1911 zu entdecken. Wer bei Rückert an eine Rückwendung zur Romantik denkt, hat sich gründlich geirrt. Wir landen vielmehr mitten in den fantastischen Hirngespinnsten des Surrealismus. Denn Rückert hatte einen oft verkannten Hang zum Absonderlichen und Hintergründigen. Nicht von ungefähr hat Sekles diese Lieder „dem Andenken Arnold Böcklins“ gewidmet, denn von dessen Gemälden sind seine Kompositionen in ihren ungewöhnlichen Sujets und in ihrer farbigen Kraft ganz offensichtlich inspiriert. Das erste der „Vier Lieder“ beginnt zwar schlicht und syllabisch, doch verbreitet sich durch ungewöhnliche harmonische und melodische Ausweichungen alsbald eine ebenso unwirkliche wie unheimliche Atmosphäre. Wo könnte es das auch geben: „In Meeres Mitten stehet ein Altar, / Gebaut aus Perlenmuscheln und Korallen“? Zur Beschreibung der Wallfahrt der „Meerbräute“ und der „Meerbräutigame“ in diesem fantastischen Sujet wird ein seltsamer Choral gesungen. Der zweite Teil führt in noch entrücktere Dimensionen. Dem Text folgt die Vertonung sozusagen Wort für Wort mit der Erfindung immer

neuer Farben und Ausdrucksnuancen. Man beachte, wie glitzernd die kristallin leuchtenden Augen der „Meerbräute“ gezeichnet sind, wie fein glitzernder Schaum auf Wellenkronen, oder wie sarastrohaft der Priester seine Segnung beginnt und wie ein chromatischer Aufstieg zu grotesk verfremdeten Glockenklängen überleitet, „wozu im Windzug Meeresorgeln hallen“.

Auch das zweite Lied, „Wenn ich zu Walde geh“, entführt uns in das Reich des Surrealen. Dabei beginnt das Klaviervorspiel so arglos, wie der romantische Spaziergang mit der Liebsten es vermuten lässt. Doch nicht sie ist hier die Hauptperson, sondern vielmehr die grotesken Naturwesen, die außer dem Dichter keiner zu erkennen vermag: Faune, die schattenhaft zwischen Büschen hervorlugen und ob der Schönheit der Geliebten wollüstig „in die siebenröhrige Flöthe stöhnen“; Tritonen, die am Strand prustend und staunend in ihre „Meerposaunen“ dröhnen. Doch kann das Liebchen sie auch hören? Nein, die spukhaften Gestalten verwirren nur das Ohr des Liebenden. Sie sind leise und geheimnisvoll, sie stören mit raschelnden und trippelnden Schritten, mit seufzenden Sehnsuchtslauten und groteskem Getöse das scheinbare Idyll, bringen Metrum und Rhythmus durcheinander – allerdings nur im Klavier, denn die Singstimme bleibt scheinbar ruhig und gefasst – wenn da nur die kaum merklichen Entgleisungen nicht wären...

Und was für ein seltsamer Vogel steigt im dritten Lied hinauf ins Blaue? Wir mögen uns an Schumanns „Vogel als Prophet“ aus den „Waldszenen“ erinnern, doch sein Lied ist hier weniger orakelhaft, sondern vielmehr sinnlich und lockend, und es beharrt auf einem wiederkehrenden Ruf, dem nicht zu widerstehen ist. Erst als die Singstimme dazu tritt, entfaltet sich der Gesang, doch findet er nie zur durchgehenden Melodie: Fremdartig, durchbrochen, mit jedem Flügelschlag näher zu den Sternen sich aufschwingend, wird der Vogel schließlich zum Mittelpunkt der Welt, um den die Himmelslichter sanft zu kreisen beginnen. Und wer ist dieser Vogel? Der Dichter selbst, der Komponist, das lyrische Ich dieser zauberhaften Nachtmusik. Er wird zu Gott.

Der „Epilog“ schließt sodann den Vorhang hinter all diesen bunten Bildern. „dies alles war ein Traum“, wird hier befunden, in zarten Fäden gewirkt von der Einbildungskraft der rätselhaften Triebimpulse, die wir Liebe nennen, die das Alltägliche verklärt und uns in neue Bewusstseinsphären ent-



Abb. 16 Clemens von Franckenstein

rückt. Traumhaft und unwirklich sind diese Lieder, und deshalb verzaubern sie uns so sehr.

Ein Zögling des Hoch'schen Konservatoriums war auch **Clemens von Franckenstein** (1875–1942). Er war seit seiner Jugend eng vertraut mit Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal, vertonte als erster Gedichte von Stefan George, unternahm später weitläufige Tourneen als Dirigent durch die USA, ließ sich als Kapellmeister in London nieder, wurde 1907 Bühnenleiter des Wiesbadener Hoftheaters, wechselte aber schon im folgenden Jahr nach Berlin, übernahm 1912 die Leitung der Münchner Hofoper und wurde später dort Generalintendant – zunächst bis 1918, nach dem Krieg nochmals von 1924 bis 1934 (inzwischen hieß sie Bayerische Staatsoper). Ein bewegter Lebenslauf!

Seine Liebe zum Lied hatte ihm sein Frankfurter Lehrer Iwan Knorr mitgegeben. In Franckensteins Vertonung des bekannten Gedichts „Vorfrühling“ von Hugo von Hofmannsthal opus 12 Nr. 1 wirbelt das Klavier in ungreifbaren 32tel-Kaskaden durch die „kahlen Alleen“. Der Text bleibt in jeder Silbe

klar und verständlich, als würde das Gedicht eher rezitiert denn gesungen. Dem Klavier bleibt es überlassen, die unstillen Botschaften des wechselnden Windes und die Veränderungen, die er bei Menschen und Dingen bewirkt, impressionistisch und feinsinnig zum Ausdruck zu bringen. Das Lied ist von Erstaunen und Rätselhaftigkeit geprägt. Für Franckenstein selbst sollten sich allerdings die Hoffnungen des Frühlings im Alter zerschlagen. Der überzeugte Katholik wurde 1934 von den Nationalsozialisten in den zwangsweisen Ruhestand versetzt und starb 1942 enttäuscht im „inneren Exil“ in der Nähe von München.

Auch **Johann Friedrich Hoff** (1886–1964) hatte zuerst (wie Paul Hindemith) Violine studiert, wollte eigentlich Geiger werden und ging später bei Bernhard Sekles in die Kompositionslehre. Sein Studium wurde 1914 durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs unterbrochen und von 1919 bis 1922 fortgesetzt. Aus der Zeit des Krieges stammen seine reizvollen Mörrike-Vertonungen. „Septembermorgen“ ist ein verhaltenes, beinahe sachlich anmutendes Lied mit nebelhaften Akkordprogressionen und erstaunlichen chromatischen Wendungen. Die „gedämpfte Welt“ wartet auf Klarheit. In dieser sensiblen Musik ist sie nur zu ahnen. Später musste Hoff seiner jüdischen Frau wegen von den Nationalsozialisten herbe Einschränkungen seiner künstlerischen Wirksamkeit hinnehmen. Nach der Scheidung von seiner Frau und deren Emigration 1938 wurde er in Gnaden wieder aufgenommen und entfaltete nach 1945 eine reiche Lehrtätigkeit, unter anderem an der Frankfurter Musikhochschule. Als Komponist war er allerdings weitgehend verstummt.

Bodo Wolf (1888–1965), Sohn des Pfarrers an der Frankfurter Peterskirche, wuchs mit den Klängen der Orgel und des Kirchenchors auf. Seine Vertonung von Rilkes „Liebeslied“ lädt zu spannenden Vergleichen mit der expressionistisch durchgeschüttelten Vertonung von Ludwig Rottenberg ein. Bei Wolf klingt die Frage „Wie soll ich meine Seele halten“ wie ein bitterer Choral, der sich nach und nach in entlegene harmonische Regionen bewegt, aber niemals den ruhigen Anfangston verlässt. Hier ist eine direkte Ansprache eines Liebenden an die Geliebte gemeint: deklamatorisch lebendig, bezogen auf ein Du, dessen Anwesenheit wir mitzudenken haben, dabei trotz aller Innigkeit von einer auffallenden Vorsicht und Nüchternheit bestimmt, die die Lockungen des „süßen Liedes“ nicht sinnlich zu entfalten wagt.



Abb. 17 Rudi Stephan

Zu den begabtesten und heute noch bekanntesten Schülern von Bernhard Sekles zählen zweifellos **Rudi Stephan** (1887–1915) und **Paul Hindemith**. Während letzterer im Ersten Weltkrieg als Trommler in einer Militärkapelle sogar ein Streichquartett gründen durfte und die Schrecken des Krieges mehr oder weniger aus der Ferne beobachten konnte, fiel Stephan schon am 29. September 1915 in Galizien. Mit ihm ging eine der größten Begabungen der jungen Komponistengeneration im sinnlosen Morden der Schützengräben zugrunde. Stephan stammte aus einer kultivierten Familie von Juristen und Winzern aus Worms und wurde in seinen künstlerischen und musikalischen Begabungen früh gefördert. Schon als Kind experimentierte er mit „Ton-Farb-Kombinationen“, erbaute ein Farbenklavier und schuf mehrere Aquarelle. Aus Frankfurt zog es ihn bald nach München, wo er privat bei Rudolf Louis studierte und in der intellektuellen Szene der Stadt bedeutende Anregungen erfuhr. Seine erste und einzige Oper „Die ersten Menschen“ nach einem Drama von Otto Borngräber deutet die alttestamentliche Geschichte von Kain und Abel und den Brudermord radikal um: Borngräber gehörte der Strömung des Monismus an, einer evolutionisti-

schen All-Einheits-Lehre. Für ihn sind Adahm und Ewa, Kajin und Chabel Archetypen psychischer Antriebe, nämlich Sexualität, Gewalt, Kreativität und Spiritualität. Stephan taucht diese seinerzeit skandalöse Umdeutung der biblischen Geschichte (das Stück wurde umgehend verboten) in eine teils herbe und auffallend karge, überwiegend jedoch glühende, expressionistische Musik und vollendete die Oper unmittelbar vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Sie schließt mit einer erschreckend hellsichtigen Vision des Brudermörders Kajin: „eine große rote Flut wälzt heran! Menschenknochen schwimmen darin. traurige Schädel. ein zuckend Herz. kommendes Blut kommender Menschheit! All der tausend Brüder, die Menschbruder schlug!“ Die unruhig drängende Musik zu diesem Monolog vermag einem den Atem zu verschlagen. Wenig später ließ der Erste Weltkrieg diese Schreckensvision wahr werden.

Beim Abschied von seiner Mutter zur Einberufung an die Front hatte Rudi Stephan noch gesagt, es möge hoffentlich seinem Kopf in diesem Krieg nichts passieren, es sei noch so viel schöne Musik darin. Kurze Zeit später starb er – durch einen Kopfschuss. Der nachdenkliche, verschlossene, ebenso sensible wie intelligente junge Mann hat es wohl geahnt. Sein Freund und erster Biograph Karl Holl trauerte um den früh verlorenen Hoffnungsträger der neuen Musik, der berufen schien, die krisenhafte Spaltung der Moderne in „Artistik, Sensation und Spekulation“ „im reinen Feuer seiner einfachen und kraftvollen Persönlichkeit zu einem neuen klassischen Stil als Ausdruck eines neuen Zeitgeistes zusammenzuschweißen.“ Die posthume Uraufführung der „Ersten Menschen“ fand 1920 in Frankfurt statt; es dirigierte – wie könnte es anders sein – Ludwig Rottenberg.

Die „Sieben Lieder nach verschiedenen Dichtern“ für Singstimme und Klavier gehören zu Stephans letzten, 1914 entstandenen Werken. Drei von ihnen sind auf dieser CD zu entdecken: „Im Einschlafen“, „Sonntag“ und „Dir“. Im ersten Lied hallt der „Ton aus weiter Ferne“ kahl und rätselhaft durch die Partitur wie aus allen Ecken eines schon in Dunkelheit versunkenen Raumes, in dem der Lauschende sich befindet: mal höher, mal tiefer, manchmal wie verloren, dann wieder zusammenhängend, doch niemals greifbar. Ein „Gruß aus ew'gen Räumen“ soll es sein – eine Verheißung? Eine Todesahnung? Das bleibt hier ebenso offen wie die harmonischen Wendungen in dieser tönenden Halluzination zwischen müdem Verdämmern und erstem Versinken in einen wirren Traum, der sich musikalisch in

immer tiefere Abgründe neigt wie das Bewusstsein im Einschlafen. Dann bricht es – schon in der „anderen Welt“ des Schlafs – aus dem Bebenden heraus: Sehnsucht, Erschrecken, Hoffnung, die Furcht vor dem Numinosen. Mit starken Flügeln trägt es den Staunenden „erbrausend aufwärts durch die Nacht“. Die Musik schwingt sich aus der Tiefe wieder herauf, doch das „große Glück“, zu dem der Träumer sich „erwacht“ glaubt, wird ihm nicht zuteil, auch wenn der forcierte Spitzenton dies auf dem Höhepunkt dieser expressiven Komposition anzudeuten scheint. Die Flammen verlodern, es bleibt nur ein „dünnere Rauch“, das Ich zerstiebt in „leichtem Hauch“. Aus den körperlosen Klängen ragt grell der Spitzenton zu den Worten „vergeh ich“ heraus. Hellsichtige Grenzgänge durch das Labyrinth eines von apokalyptischen Ahnungen erschütterten Bewusstseins!

Von Überdruß und Todessehnsucht spricht das Gedicht „Sonntag“ von Otto Julius Bierbaum. Wieder ein ruhiger Beginn. Die Glocken läuten wie von weither. Doch spenden sie keinen Trost. Wieder liegt der expressive Höhepunkt in der Mitte. Die Qual des täglichen Lebens will nicht länger ausgehalten sein. Woher hatte der junge Komponist diese Lebensattheit? Spricht aus seinen Klängen die lebensmüde Epoche des Fin de siècle, die kurz vor der Vernichtung stand?

Als **Paul Hindemith** im vorletzten Kriegsjahr 1917 seine „Drei Gesänge“ opus 9 nach Gedichten von Else Lasker-Schüler und Ernst Wilhelm Lotz schrieb, waren sein Vater, viele seiner Freunde und eben auch sein Studienkollege Rudi Stephan längst gefallen oder schwer verwundet worden. Hindemith, der sich zunächst mit einer „Lustigen Sinfonietta“ aus der „Singspielhalle des Humors“ – gemeint war sein überwiegend heiteres Gemüt – über die schreckliche Zeit gerettet hatte, schrie seine Verzweiflung in diesen Liedern doch einmal ungeschönt heraus. Sie seien, so klagte er, von seinem Lehrer Bernhard Sekles schon nicht mehr verstanden worden. Das ist zwar kaum glaublich, doch zweifellos war Hindemith zu dieser Zeit über den Lehrplan eines Konservatoriums längst hinausgewachsen und machte sich auf zu neuen Ufern.

Seine „Zwei Lieder für Alt und Klavier“ stammen aus demselben Jahr. Das erste von beiden ruft noch einmal die Geister der Romantik herauf und zerstört sie durch harte Sekundreibungen im Klavier, bis sich die Figuren in den Höhen des Nichts verlieren. Denn die Sterne, die wir uns wünschen, werden



Abb. 18 Paul Hindemith (1923)

uns von den Engeln im Himmel weggeschnappt, und die dazu erklingenden Glocken rufen uns nicht mehr in die Gegenwart Gottes. Über den Abgrund einer sparsamen Begleitung spannt sich die Singstimme, zunächst ohne einen tragenden Grund zu finden; denn die süßen Herzen, nach denen die Einsame sucht, sind alle nur noch Schatten. Die Furcht vor der „schwarzen Erde“ mag angesichts der grausigen Zerstörung, die der Erste Weltkrieg hinterließ, sehr konkret gemeint sein. Angst keimt auf, auch in den bewegten Figurationen der Musik. Nicht in der schwarzen Erde, sondern in den Wolken begraben zu sein, heißt, aus den Schrecken der gegenwärtigen Realität in ein Reich des Irrealen zu entfliehen. Erst ganz am Schluss wird klar, dass es ein Liebeslied ist, das hier gesungen wird. Ist der oder die Geliebte noch unter den Lebenden? Oder schon in der schwarzen Erde begraben? Begegne ich ihr oder ihm in den Wolken?

Das „Schlaflied“ ist ein absichtlich verkitschtes Weihnachtslied. Maria wiegt das Kindlein ein, doch die gestörten Metren und abgedroschenen Floskeln des Textes lassen keine Feierstimmung aufkommen. Auch der Komponist spielt mit solchen Topoi und verfremdet sie zugleich, ohne sie

jedoch allzu sehr zu ironisieren. Der Volksliedton bleibt kenntlich, und sogar süße Melodien sind in der zweiten Strophe und im Zwischenspiel zur dritten zu hören. Doch werden sie immer wieder unterbrochen von zweifelnden Pausen und herben Quartreibungen. So richtig warm ums Herz will uns dabei nicht werden. Ein Abgesang auf die alte Weihnachtsmusik, die im allgemeinen Sterben des Krieges ebenso „verhungert“ wie die Kinder in den von Lebensmittelknappheit geschlagenen Städten.

Schicksale jüdischer Komponisten: Von der Integration zur Vertreibung

Jüdische Komponisten wie Ludwig Rottenberg, Bernhard Sekles, Willy Salomon, Max Kowalski oder Nathan Ehrenreich hatten bis 1933 ihren festen Platz im Frankfurter Musikleben. Lange Zeit spielte es keine Rolle, welcher Konfession ein begabter Musiker angehörte. Die Leitungsstellen der Kulturinstitutionen waren in Frankfurt oft mit Menschen jüdischer Herkunft besetzt. Schon der erste Kapellmeister der Oper Otto Dessoff stammte aus einer jüdischen, allerdings getauften Familie. Auch Rottenberg und Sekles waren jüdischer Herkunft. Der letzte Chefdirigent der Oper vor der sogenannten „Machtergreifung“ hieß Hans Wilhelm Steinberg und war schon in jungen Jahren ein exzellenter Sachwalter sowohl der musikalischen Moderne (er hatte – unter schwierigen Umständen – Arnold Schönbergs Einakter „Von heute auf morgen“ und George Antheils „Transatlantik“ in Frankfurt uraufgeführt) als auch des klassischen und romantischen Repertoires (seine Wagner-Interpretationen waren ihrer kammermusikalischen Durchleuchtung wegen zukunftsweisend). Steinberg war nicht getauft (was bei den Nazis sowieso keine Rolle spielte) und wurde 1933 infolge des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ entlassen, weil er – so der NS-Oberbürgermeister Friedrich Krebs „nach seiner dem deutschen Wesen fremden und das nationale Volksempfinden verletzenden Darstellung bzw. Wiedergabe der Bühnenwerke sowie nach seiner nichtarischen Abstammung nicht die Gewähr bietet, daß er jederzeit rückhaltlos für den nationalen Staat eintritt“ – ein absurder Vorwurf.

Gleichwohl blieb Steinberg zunächst in Frankfurt, gründete die Frankfurter Zweigstelle des „Kulturbunds Deutscher Juden“ und sorgte dafür, dass die entlassenen Frankfurter Musikerinnen und Musiker seines Orchesters und



Abb. 19 Hans Wilhelm Steinberg



Abb. 20 Max Kowalski

anderer Städte wieder eine Lebensgrundlage hatten. 1936 rief er zusammen mit seinem Freund, dem Geiger Bronisław Hubermann, das „Palestine Symphony Orchestra“ in Tel Aviv ins Leben. Viele seiner Frankfurter Musiker nahm er mit und ersparte ihnen dadurch die Leiden der Pogromnacht und der Deportation. Der Stardirigent Arturo Toscanini dirigierte das Antrittskonzert und überredete Steinberg zur Emigration in die USA, wo ihm noch eine bedeutende Karriere beschieden war.

Sowohl Bernhard Sekles als auch die folgenden drei Komponisten, deren Werke auf dieser CD vertreten sind, waren von ähnlichen Schicksalen betroffen. Seit 1934 arbeiteten sie im Jüdischen Kulturbund unter Steinbergs Leitung eng zusammen. Sekles starb im Dezember 1934; kurz zuvor hatte er Steinberg und seinem Orchester noch eine seiner letzten Kompositionen gewidmet.

Auch **Max Kowalski** (1882–1956) fand für einige Jahre ebenfalls Zuflucht beim „Jüdischen Kulturbund“. Der Sohn eines jüdischen Kantors aus Kowal

im seinerzeit russischen Teil Polens kam mit zwölf Jahren nach Frankfurt und studierte zunächst Jura in Heidelberg, Berlin und Marburg. 1909 bis 1938 arbeitete er in Frankfurt als Rechtsanwalt und Notar mit dem Spezialgebiet Verlags- und Urheberrecht. Dies entsprach seiner Doppelbegabung, denn nach seiner juristischen Promotion hatte er in Berlin Gesang und in Frankfurt seit 1909 bei Bernhard Sekles Komposition studiert – zusammen mit den viel jüngeren Kommilitonen Hans Rosbaud und Paul Hindemith. Als Rechtsanwalt konnte er sich also für die Belange der Musiker fachlich kompetent einsetzen. Neben seinem Kompositionsstudium belegte er Kurse in Partiturspiel bei Carl Breidenstein und Dirigieren bei Fritz Bassermann. Sein eigenes kompositorisches Œuvre entstand in rascher Folge und umfasst, der Ausbildung seiner baritonalem Gesangsstimme entsprechend, vorwiegend Lieder. Zur selben Zeit wie Arnold Schönberg vertonte er Albert Girauds „Pierrot lunaire“ in der Übersetzung von Otto Erich Hartleben und stand seither mit dem Wiener Komponisten in freundschaftlichem Kontakt. Allerdings verzichtete Kowalski sowohl auf die Atonalität als auch auf die melodramatische Gestaltung Schönbergs.

1930 vertrat Kowalski Schönberg in einem Rechtsstreit um die Frankfurter Uraufführung seines Einakters „Von heute auf morgen“, weil der Komponist die Probenarbeit des Ensembles für unzureichend befand und um einen Misserfolg fürchtete; doch kam es vor der Aufführung zu einer gütlichen Einigung. Am Dirigenten lag es jedenfalls nicht, denn Steinberg war ein glühender Anhänger Schönbergs, stand mit ihm auch später noch in wohlwollendem brieflichem Kontakt und veranstaltete 1934 aus Anlass von Schönbergs 60. Geburtstag ein Gedenkkonzert. Außerdem arbeiteten Kowalski und Steinberg später im Jüdischen Kulturbund eng zusammen: Gemeinsam mit Bernhard Sekles unterstützte Kowalski den künstlerischen Leiter bei der Programmauswahl; zahlreiche Lieder Kowalskis wurden in den Konzerten des „Jüdischen Kulturbunds“ aufgeführt.

Zum Dank für seinen juristischen Beistand verfasste Schönberg im August 1933 jedenfalls ein Empfehlungsschreiben an einen Verleger, in dem es hieß, Kowalski sei der „sehr bekannte Komponist feinsinniger und wirkungsreicher Lieder, die seit Jahren in Deutschland von den ersten Sängern überall und immer gesungen werden“. Das mit den ersten Sängern stimmt: der später hochberühmte Bariton Heinrich Schlusnus hatte sie anfänglich im Repertoire. Und mit der Betonung des „Feinsinnigen“ hatte Schönberg es auch getrof-

fen. Die Empfehlung hatte Kowalski dringend nötig, wollte doch seit 1933 kein Verlag mehr seine schönen Lieder drucken. Als Rechtsanwalt durfte er noch eine Weile weiterarbeiten, doch das Notariat wurde ihm entzogen.

Die „Fünf Lieder“ opus 16 nach verschiedenen Dichtern waren 1931 beim Verlag F.E.C. Leuckart in Leipzig erschienen. Es sind hochsensible, zarte und feinfühlig gebildete, die in Ausdruck und Klangfarbe zart changieren, ohne auf vordergründige Effekte zu setzen. „Ich und Du“ nach Friedrich Hebbel umschreibt die enge Symbiose zweier Liebender in verhaltenen, von chromatischen Abweichungen geprägten Wendungen. Als würden zwei Blüten im Wind sanft auf und ab wiegen, so ist dieses Lied von weicher Bewegung und innerer Stille geprägt. „Bestimmung“ von Ricarda Huch dagegen beginnt lebhaft, wie ein dramatisches, beinahe opernhafte Aufbegehren: „Was ist in deiner Seele, / Was ist in meiner Brust, / Daß ich mich dir befehle, / Daß du mich lieben mußt?“ Die Antwort erfolgt fragend und verwundert: „Vom Haus, wo ich gewohnt / Und zart behütet bin, / Ziehst du mich, wie der Mond, / Nachtwandelnd zu dir hin.“ „Gewissheit“ kreist um einen anfänglich gesetzten, pochenden Grundton, von dem sich wie flatternde Bänder verschiedene Figurationen abheben, als wären sie daran festgeflochten. Die „Gewissheit“, die Halt und Anker verleiht, ist Beständigkeit inmitten der Bewegtheit. „Der Tag klingt ab“ wirkt wie ein aufmerksames Lauschen auf die Veränderungen des Abends und ihren Widerhall in der Seele des Menschen.

Still und schön sind alle diese kurzen, schnörkellosen Lieder, eigensinnige Miniaturen von großer Ausdruckskraft. Doch zittert in ihnen vielleicht schon die Vorahnung kommenden Unheils, denn die Nazis kamen nicht von heute auf morgen, und seit der Weltwirtschaftskrise 1929 verstärkte sich auch in Frankfurt der Antisemitismus. Kowalskis Frau Anna wurde 1937 mehrfach verhaftet und in verschiedenen Konzentrationslagern gefangen gehalten. Am 25. Oktober 1938 nahm sie sich voller Verzweiflung das Leben. Kowalski selbst wurde nach der Pogromnacht am 11. November zusammen mit vielen anderen ins KZ Buchenwald deportiert und am 27. November unter der Voraussetzung seiner umgehenden Emigration wieder freigelassen. Kowalski zog nach London; sein Frankfurter Vermögen wurde von den Nazis konfisziert. Er schlug sich als Klavierstimmer, Gesangslehrer und Sänger in verschiedenen Synagogen mehr schlecht als recht durchs Leben.

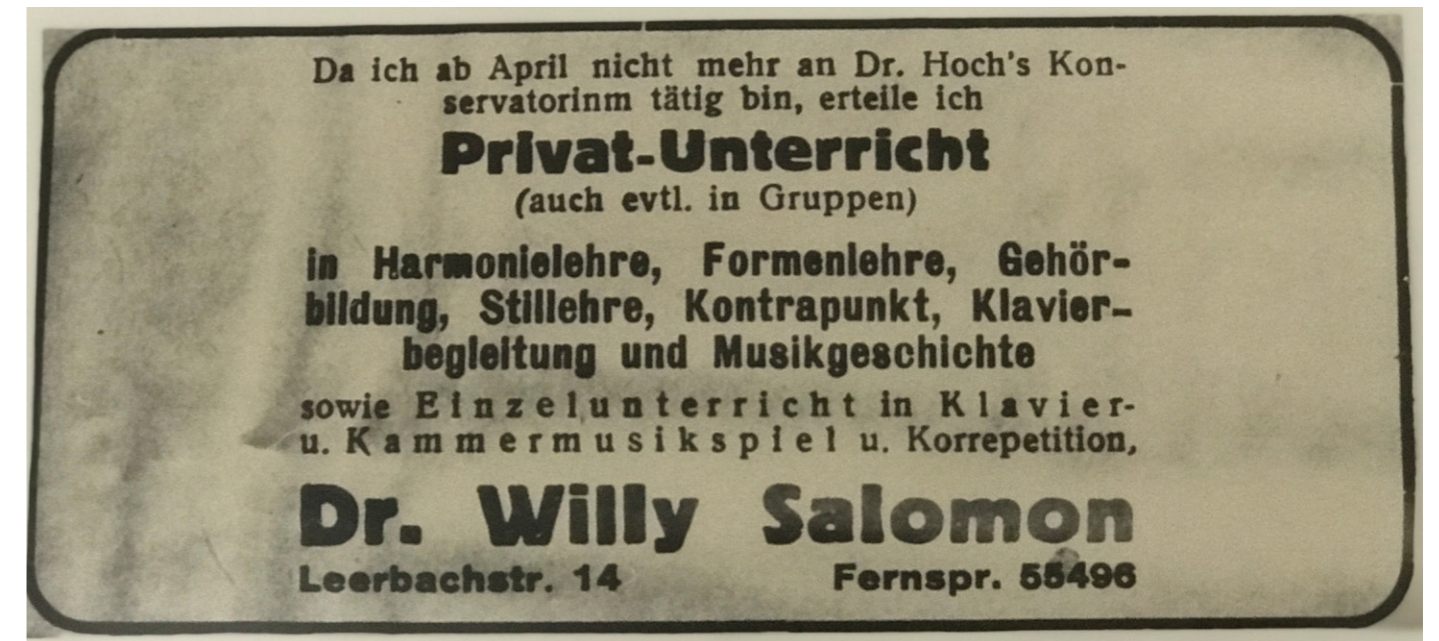


Abb. 21 Annonce Willy Salomon aus dem Israelitischen Gemeindeblatt

Auch **Willy Salomon** (1891–1958) hatte sich seine Karriere anders erhofft, als sie sich unter den Umständen des Terror-Regimes entwickeln durfte. Er war in Frankfurt geboren, hatte am Konservatorium bei Iwan Knorr studiert und an der 1914 gegründeten Frankfurter Universität ein Promotionsstudium zum Dr. phil. abgeschlossen. Seine Dissertation vom 30. März 1925 trägt den Titel „Hugo Wolf als Liedkomponist. Eine stilkritische Untersuchung“. Kein Wunder, dass sich Salomon auch kompositorisch zum Lied besonders hingezogen fühlte. Bereits seit 1924 unterrichtete er am KON Musiktheorie, analytische Formenlehre und Gehörbildung, aber auch „Künstlerische Klavierbegleitung“, vor allem natürlich Liedbegleitung. Außerdem hielt er Seminare für musikinteressierte Laien zu Musikwerken, die in der Frankfurter Oper oder im Konzertsaal auf dem Programm standen, sowie Einführungsvorträge. Die Mischung aus analytischer Intellektualität und praktischer Musikausübung war ein Glücksfall, nicht nur für das KON. Außerdem konzertierte er vielfach solistisch als Pianist und dirigierte an der Frankfurter Oper.

Und wie klingen seine Lieder? Die „Devotionale“ opus 3 Nr. 1 auf einen Text von Otto Julius Bierbaum verbindet quirlige Girlanden aus aufgeregten, wirbelnden Begleitfiguren mit einem zwar in Tempo und Metrik gefassten, doch von drängender Intensität geprägten Gesangspart. Der Mittelteil ist auch im Klavier kontrastvoll gestaltet: „Alles wird dann ruhig sein, / Denn die Heimat ist gefunden, / Kehrt mein Herz in deinem ein“, heißt es im Text, Doch im tönenden Widerspruch zu dieser hoffenden Verheißung leben ganz am Schluss die bewegten Begleitfiguren des Anfangs noch einmal auf.

Gemeinsam mit Direktor Bernhard Sekles und zahlreichen jüdischen Dozentinnen und Dozenten wurde Willy Salomon im Zuge des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ 1933 entlassen. Auch er blieb zunächst in Frankfurt, wurde als Pianist und Begleiter zu einer wesentlichen Stütze des „Jüdischen Kulturbunds“, ließ sein jüdisches Publikum als Dozent bei der „Gesellschaft für jüdische Volksbildung“ an seinem enormen Wissen teilhaben und hielt zahlreiche Vorträge und Vorlesungsreihen zur Musikgeschichte, darunter auch über Wagners „Meistersinger“, worüber sich die Frankfurter Nazis geärgert haben dürften. Nach und nach wurde die Aufführung „deutscher“ Musiker im Kulturbund von ihnen verboten. Auch Salomon wurde, wie Max Kowalski und viele andere nach der Pogromnacht im November 1938 in der Festhalle zusammengetrieben (der berühmte Frankfurter Bassist Hans Erl wurde dort gezwungen, ausgerechnet Sarastros Arie „In diesen heil’gen Hallen / kennt man die Rache nicht“ zu singen) und anschließend nach Buchenwald deportiert. 1939 emigrierte Salomon nach Großbritannien, wurde bei Kriegsausbruch als „feindlicher Ausländer“ interniert und gründete noch im Lager eine Art jüdisches Lehrhaus nach Frankfurter Vorbild. Nach seiner Freilassung arbeitete er in London als Gesangslehrer, Korrepetitor und Liedbegleiter. Er starb am 3. September 1958.

Dass sich auch die Rabbiner und Kantoren der Frankfurter Synagogen intensiv am Liedschaffen beteiligten, zeigt das Beispiel von **Nathan Ehrenreich** (1893–1966). Er wurde in Höchberg als Sohn des gleichnamigen Rabbiners der dortigen Gemeinde im Rabbinat Würzburg geboren und war Chorleiter der orthodoxen Frankfurter Synagoge am Börneplatz sowie Leiter mehrerer weiterer Chöre. Als die Schicksalsstunde schlug, gründete er 1933 die „Jüdische Chorvereinigung“ und übernahm die Redaktion des Israelitischen Gemeindeblattes. Im „Kulturbund der Deutschen Juden“ war



Abb. 22 Nathan Ehrenreich

er eine der prägenden Figuren. Als Steinberg am 14. Oktober 1934 seine Schönberg-Feier mit Auszügen aus den „Gurreliedern“, dem „Buch der hängenden Gärten“, den Klavierstücken opus 19 und opus 23 sowie dem Streichquartett opus 7 veranstaltete, verfügte er anlässlich des spärlichen Besuchs kurz und bündig: „Abseitiges hat für uns heute weniger Geltung als je.“ Eine klare Absage an die neue Musik. Allerdings sollte er sich wenig später vehement für die Erneuerung der Synagogalmusik einsetzen. Schon zuvor hatte er im Frankfurter Saalbau Konzerte mit jüdisch inspirierter Musik in Kombination mit Werken Johann Sebastian Bachs gegeben. Noch 1938 gelang ihm eine phänomenale Aufführung von Händels „Judas Maccabäus“ im Frankfurter Saalbau – eine der letzten musikalischen Großveranstaltungen des „Jüdischen Kulturbunds“ vor seiner Zerschlagung durch die Pogromnacht und die nachfolgenden Ereignisse.



Abb. 23 Max Beckmann: Synagoge am Börneplatz

Doch Ehrenreich fühlte sich nicht nur dem jüdischen Erbe verpflichtet. Er schrieb auch eine Reihe reizvoller, spätromantisch inspirierter Lieder nach weltlichen Texten. Auf dieser CD sind drei davon zu hören: „Liebesode“ nach Otto Erich Hartleben, „Der Seufzer“ nach Christian Morgenstern und „Nun regnet es sich langsam ein“ nach Cäsar Flaischlen. Das waren angesagte Autoren der Jahrhundertwende – und allesamt nichtjüdischer Herkunft.

Die „Liebesode“ ist farbenreich, wohlklingend und erinnert in den vegetativ anmutenden melodischen Ranken des Klavierparts und den zarten melodischen Linien an die Kunst des Jugendstils – ein Bild der Leichtigkeit, des Friedens und der Unbeschwertheit. „Der Seufzer“ gehört zu den Scherzgedichten des Anthroposophen Christian Morgenstern: „Ein Seufzer lief Schlittschuh auf nächtlichem Eis / Und träumte von Liebe und Freude.“ Man sieht ihn in den kühl glitzernden, irrlichternden Anfangsfiguren, doch die „Liebe und Freude“, das „Maidelein“, von denen er träumt, entlocken



Abb. 24 Max Beckmann: Eisgang (Blick auf den Eisernen Steg mit Dom und zugefrorenen Main 1923)

dem Tonsetzer humoristisch verfremdete, romantische Töne. Doch es kommt, wie es kommen muss: Vor Liebesglut schmilzt das Eis, und der Seufzer ward – zu zart-grotesken Klängen – „nimmer gesehen“.

Spätromantisch, versonnen und melancholisch klingt das letzte Lied: „Nun regnet es sich langsam ein“, zweifellos die stärkste der drei Kompositionen. Ein unaufhörlicher, zarter Regen senkt sich im Klavierpart herab, doch die letzten Rosen am Wegrand locken die beiden Liebenden ins Freie: „Es werden wohl die letzten sein.“ Und es waren (im übertragenen Sinne) wirklich die letzten, Zeugnisse eines reichen kulturellen Lebens, in denen sich jüdische Komponisten und Interpreten dem deutschen und europäischen Erbe ebenso verbunden fühlten wie alle anderen. Die jüdische Synagogalmusik und die europäische Musik der eigenen Zeit wurden von Nathan Ehrenreich vor 1933 ganz bewusst gleichberechtigt gepflegt. 1938 emigrierte er in die USA und starb 1966 in Boston. Bernhard Sekles wiederum, bei Ausbruch des Nationalsozialismus schon in vorgerücktem Alter, ver-

mochte dem dringenden Rat nicht zu folgen. Sein Sohn Hans erinnerte sich später: „Aber ich kann nicht vergessen, wie er ein Motiv aus den ‚Meistersingern‘ vor sich hinzusummen begann und dann sehr traurig sagte: ‚Da kann man doch nicht weg!‘“ Sekles starb, bevor die Nazis ihm etwas antun konnten, 1934 in einem jüdischen Altersheim. Der Dirigent Hans Wilhelm Steinberg wehrte sich 1933 gegen seine Entlassung mit der Versicherung: „Ich habe mein ganzes Leben lang nur als deutscher Künstler mich betätigt.“ Ihm blieb nichts anderes übrig, als künftig deutsche Musik für ein amerikanisches Publikum zu interpretieren.

Seit 1933 waren sie alle, die so Großartiges für die europäische Kultur und das Frankfurter Musikleben geleistet hatten, verfemt und verachtet. Dass die Lieder verfolgter jüdischer Komponisten auf dieser CD in den Reigen der nichtjüdischen so selbstverständlich verflochten sind, entspricht der Realität bis 1933. Doch dann waren sie vorbei, die „goldenen Jahre“ – und wir haben das Glück, aber auch die Verpflichtung, uns dankbar daran zu erinnern.

Dr. Ulrike Kienzle

Abkürzungen

FDH Freies Deutsches Hochstift Frankfurt a.M.
ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt a.M.
KON Dr. Hoch's Konservatorium, Frankfurt a.M.
UBF Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt a.M.

Abbildungen

- 01 Dr. Hoch's Konservatorium im Bernusbau des Frankfurter Saalbaus mit der barocken Fassade (Wikipedia)
- 02 Joachim Raff. Stahlstich von August Weger (Wikipedia)
- 03 Dr. Hoch's Konservatorium im Bernusbau des Frankfurter Saalhofs, vom Main aus gesehen (ISG)
- 04 Julius Stockhausen (Wikipedia)
- 05 Clara Schumann. Pastellbild von Franz Lenbach (1878) (Wikipedia)
- 06 Das Frankfurter Opernhaus. Kolorierte Postkarte, um 1900 (Wikipedia)
- 07 Joachim Raff. Gemälde von Heinrich Michaelis (1882) (Raff-Gesellschaft)
- 08 Grabdenkmal für Joachim Raff auf dem Frankfurter Hauptfriedhof (Wikipedia)
- 09 Mathilde von Rothschild an ihrem Schreibtisch (ISG)
- 10 Bernhard Scholz (Wikipedia)
- 11 Iwan Knorr (UBF)
- 12 Der Neubau von Dr. Hoch's Konservatorium in der Eschersheimer Landstraße (KON)
- 13 Arnold Mendelssohn (Wikipedia)
- 14 Ludwig Rottenberg (UBF)
- 15 Bernhard Sekles (KON)
- 16 Clemens von Frankenstein (FDH)
- 17 Rudi Stephan (Wikipedia)
- 18 Paul Hindemith (Wikipedia)
- 19 Hans Wilhelm Steinberg (Wikipedia)
- 20 Max Kowalksi (Wikimedia)
- 21 Willy Salomon: Annonce aus dem Israelitischen Gemeindeblatt
- 22 Nathan Ehrenreich (Wikimedia)
- 23 Max Beckmann: Synagoge, 1919 (Wikipedia)
- 24 Max Beckmann: Eisgang, 1923 (Städel Museum, Digitale Sammlung)

Text Dr. Ulrike Kienzle