

Im Zentrum Lied

Mittwoch, 28. März 2012, 19.30 Uhr

„Mondestrunken – Pierrot“

Copyright © Hans Winking

Meine Damen und Herren!

Ich habe es hier schon mehr als einmal gesagt, sage es aber immer wieder gern (nicht anders funktioniert ja auch das Geschäft mit der Macht, die wir „Politik“ nennen): ich halte nichts von Einführungen, die paradoxerweise nichts anderes sind als „nacherzählte Musik“; und das sollen Sie sich dann auch noch vor der Musik anhören. Absurd. Ich habe hier demgegenüber immer versucht, erzählerische Kontrapunkte zu setzen, Gegenstimmen, sozusagen, die aber immer direkt mit dem Programm selbst zu tun hatten. Ich bin da ja nicht verlegen, auch Entlegenes herbeizuerzählen, aber heute bin ich nun doch etwas ratlos.

Zum einen haben Sie ein Programm vor sich, das zu recht seine Architektin beim Namen nennt, denn es ist „Programm“ nicht nur als Verzeichnis eines Ablaufes sondern auch Abbild eines Inhaltes, einer Aussage. Die gilt es nun in der Tat nicht zu zerreden sondern sich anzuhören, denn dieses „Programm“ (sozusagen als Muster sein „Glücksfall“) kommentiert sich selbst. Zum anderen brauche ich sie auch nicht auf die Texte hinzuweisen, denn erstens treten hier Sängerinnen und Sänger auf, für die der alte Theater-Schmäh nicht zutrifft („Texte an der Abendkasse“) und zweitens haben sie ein Programmheft vor sich, in dem diese Texte im Original und einer akribischen Übersetzung gleichermaßen abgedruckt sind. Und schließlich: unsere Musik-

Architektin hat noch einen kurzen Text dem Programmheft beigegeben, zu dem sie mir vorab verharmlosend sagte, er zeige nur, wie sie zu diesem Programm gekommen sei. „Nur“ ... Nunja, der Text sagt eigentlich alles; jetzt muß man textbewaffnet nur noch die Musik hören. Ich aber bin erst auf Seite zwei meines Manuskriptes, habe keinen Einschub, keine Gedankenschleife ausgelassen (was mir nicht schwer fällt), muß nun aber doch fragen: Was soll ich jetzt noch hier? Ich sehe da zwei Lücken, durch die ich mich zwängen kann. Die eine heißt „Pierrot“, die andere Max Kowalski.

Kapitel I.

Max Kowalski

In einer Zeit, da Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts ausgegraben werden, deren Namen selbst bei musikhistorischen Fachleuten noch nie auf dem Notizzettel gestanden haben und die auch noch mit üppigen CD-Editionen bedacht werden – nicht ohne den Hinweis, dass wir einen absolut verengten Blick auf die Geschichte der Musik hätten, wenn wir sie auf die Namen Schütz, Vivaldi, Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven konzentrierten (und das auch nur soweit sich Musikgeschichte überhaupt noch mit Musik und nicht nur ausschließlich mit Meinungen über Musik beschäftigt) --- in einer solchen Zeit (ich erinnere mich, dass der Satz so begann) ist es geradezu skandalös, wie einige Bereiche des 20. Jahrhunderts, wenn nicht gar ausgeblendet, so doch unterbelichtet bleiben. Zeigen möchte ich das an dem Komponisten unseres ersten Programmteils: Max Kowalski: Und zwar möchte ich zunächst zitieren aus dem gängigsten Musiklexikon deutscher Sprache, dem

nach seinem Gründer benannten „Riemann-Musik-Lexikon“. Hier die Ausgabe von 1959:

„Kowalski, Max, * 10.8.1882 zu Frankfurt am Main, † 4.6.1956 zu London; deutscher Komponist, ließ sich 1909 in Frankfurt am Main als Rechtsanwalt nieder; Komposition studierte er bei Sekles. Er ist mit gefälligen Liedern, Klavierstücken und Musik zu einem Schelmenspiel *Till Eulenspiegel* (Köln 1925) hervorgetreten.“

Im 1972 erschienenen „Ergänzungsband“ heißt es:

Geboren „1882 zu Kowal (Polen) [nicht: Frankfurt am Main] – 1956. Nach der Inhaftierung 1933-39 im Konzentrationslager Buchenwald emigrierte der Komponist nach England, wo er in London seinen Lebensunterhalt als Klavierstimmer bestritt. Neben dem *Pierrot lunaire* op. 4 (12 Gedichte nach A. Giraud, 1912) sind vor allem seine späten Liederzyklen [...] zu nennen.“

Wir wollen gerne den lexikalischen Fortschritt konstatieren, der zum einen die Zeit zwischen 1933 und 1945 nicht ausblendet, und zum anderen diesen ekelhaft standesdünkelnden Arroganz-Ton aufgegeben hat. Ich durfte diesen mentalen Paradigmenwechsel in der deutschen Musikwissenschaft selbst miterleben. Als Assistenten wollten wir den Studenten in den 70er Jahren nicht das antun, weswegen wir wenige Jahre zuvor auf die Straße gegangen waren.

Aber auch der an zweiter Stelle zitierte Kowalski-Artikel bleibt bruchstückhaft und es gilt, weiterzusuchen. Zunächst eine für Köln nahe liegende Assoziation: Leo Kowalski. Ältere Herrschaften hier im Saal werden sich noch an den charmanten WDR-Piano-Entertainer erinnern, der in Unterhaltungssendungen des Hörfunks am Klavier sich alles zusammen improvisierte, was ihm

unter die Finger kam; und an den ich mich aus meiner Kindheit erinnere als jemanden, der während der Zwischenansagen des Sprechers in populären Hörerwunschsendungen von der Tonart des (von Band) verklungenen Stückes in das folgende hineinimprovisierte. Dieser Leo ist aber wesentlich jünger als Max, wobei ich herausfinden konnte, das Leos Vater, ein Geiger, aus Polen stammte – möglicherweise der jüngere Bruder von Max Kowaski, der dann Leos Onkel gewesen wäre. Insbesondere da ja 1925 ein Bühnenwerk von Max Kowalski in Köln uraufgeführt wurde (Leo war damals 14 Jahre alt), fände man im Theaterarchiv vielleicht einen Hinweis; zu fragen wäre auch, ob die Ehefrau Leo Kowalskis (soweit sie noch unter uns weilt) Auskünfte geben könnte. Da ich keine Dissertation über Max Kowalski schreibe, sondern nur der Erzähler des heutigen Abends bin, muß ich es bei diesen Fragen belassen.

Um sich nun Max Kowalski etwas detaillierter zu nähern: Sein Geburtsort Kowal gehörte 1882 noch zum russischen Reich; sein Vater Abraham war dort Kantor der jüdischen Gemeinde; 1883 siedelte die Familie nach Deutschland über und ließ sich 1884 in Frankfurt nieder. Dort machte Kowalski das Abitur und studierte Jura in Heidelberg, Berlin und Marburg, wo er zum Dr. jur. promoviert wurde. Bald galt er als ein Spezialist in einer stark prosperierenden Sparte: dem Urheberrecht. So vertrat er (ich greife jetzt mal vor) niemand anderen als Arnold Schönberg 1930 in einem Rechtsstreit mit der Frankfurter Oper, in dem es um die Aufführung von Schönbergs Oper „Von heute auf morgen“ ging. Die Frankfurter Uraufführung am 1. Februar 1930 in Frankfurt und die Rundfunkübertragung hatten Schönberg maßlos enttäuscht. Kowalski vertrat Schönberg bei einer Klage,

die dieser gegen die Frankfurter Inszenierung angestrengt hatte, denn er war der Überzeugung, dass er nur wegen schlechter Ausführung seiner Werke nicht populär sei; eine Ansicht, die ihn ja schon 10 Jahre zuvor zu der letztlich erfolglosen Gründung des „Vereins für musikalische Privataufführungen“ veranlasst hatte. Kowalski, im Gegensatz zu Schönberg bekannt für seinen pointierten Witz, erzielte in dem für Schönberg natürlich aussichtslosen Verfahren immerhin einen Vergleich.

Aus dem Jahre 1933 datiert ein sehr freundlicher Brief Schönbergs an Kowalski, wo er seine andauernde Erfolglosigkeit beklagt – gerade jetzt nach der nationalsozialistischen Machtergreifung in Deutschland. Er reagierte offenbar auf eine Anfrage Kowalskis nach Verlagen, bzw. Verlegern für seine Kompositionen. Schönberg malt in düsteren Farben sein eigenes Los. Daß Kowalski nicht nur beruflich sondern physisch direkt bedroht war, sieht der Wiener Meister offenbar nicht. Jedenfalls bedauert der große Arnold, dass er nicht Kowalskis Lieder einmal sehen könnte, um dann aber gleich ernüchternd zu sagen, „da ich nicht weiß, ob ich plötzlich verreisen muß, möchte ich mich nicht mit fremden Dingen belasten“. Vom „Pierrot“, der immerhin seit 1913 gedruckt vorlag, kein Wort. Sollte Schönberg von Kowalskis „Pierrot“ gewusst haben, was ich stark annehme, aber nicht beweisen kann, dann würde es sich hier um einen Akt der absichtlichen, bewußten Verdrängung halten, für den der Wiener Doktor Sigmund Freud ganz böse analytische Worte gefunden hatte. Bei meinen Kowalski-Recherchen stieß ich auf derartig viele bibliographische Hinweise von in Archiven in New York und London bislang unveröffentlicht lagernden Materialien, dass ich annehme, dort fündig werden zu

können. Auch die inzwischen zahllosen Symposien zu „jüdischer Musik“ wären zu durchforsten. Denn wie das so ist: diese dankenswerten Veranstaltungen fristen ein weitgehend vom Musikbetrieb abgeschottetes Leben. Und man kann schon froh sein, wenn einer unserer Konzert-Tempel Schönbergs bahnbrechendes Pierrot-Opus aufführt. Und der Kölner dächte bei Kowalski immer an den flotten Leo, den „Mann am Klavier“...

Ein Wort noch zu dem Komponisten Max Kowalski. Neben seinen Jura-Studien ließ er sich in den Fächern Komposition und Gesang ausbilden. Sein Kompositionslehrer war Bernhard Sekles, Frankfurter, Jude, Humperdinck-Schüler, schließlich Direktor des renommierten Hoch'schen Konservatoriums in Frankfurt, wo ihn die Nazis 1933 sofort entfernten; er starb 1934 im Alter von 72 Jahren an Lungentuberkulose. Bei ihm lernte Kowalski das musikalische Handwerk des Tonsetzers; das Lied bildete das Zentrum seines Schaffens und zu seinen Lebzeiten wurden diese auch aufgeführt. Hans Hotter und andere prominente Sänger wie Heinrich Schlusnus zählten zu seinen Interpreten. Hotter hat auch vor 33 die Pierrot-Lieder auf Schallplatte aufgenommen.

Von einem chronisch Erfolglosen kann also nicht die Rede sein. Dann kam das Jahr 1933. Als „Senior-Anwalt“ blieb Kowalski zunächst unbehelligt (was unser Lexikon-Artikel nicht so genau weiß), aber als 1938 die Gangart verschärft wurde, kam auch er an die Reihe – und zwar in das KZ Buchenwald; und hier hatte man sich etwas ganz Besonderes ausgedacht: Um reiche Juden, die über einen nennenswerten Grundbesitz und Nachlaß verfügten, zur Ausreise zu veranlassen (um den zurückgelassenen Besitz zu konfiszieren), brachte man sie auf dem zentralen Platz des KZs in einem großen Zelt

unter, in dem hier nicht beim Namen benennbare Bedingungen herrschten. Im Besitz der notwendigen Papiere konnte Kowalski 1939 nach Großbritannien ausreisen; seine Frau, die freikam und der ebenfalls der Weg nach England offenstand, nahm sich allerdings das Leben; vermutlich konnte sie sich nach dem KZ-Aufenthalt nichts anderes mehr als den Tod vorstellen.

Wir kennen die Bilder von prominenten Exilanten, zumal in Kalifornien: Schönberg bei der Arbeit an seiner Pergola, Thomas Mann beim „Thee“ im Garten – feine, noble Villenlage am Pazifischen Ozean. So erging es nicht allen und Max Kowalski auch nicht. Unter ärmlichsten Verhältnissen musste er sich in London durchschlagen – als Synagogensänger und Klavierstimmer. Doch nach dem Krieg fing er wieder an zu komponieren; und so gibt es noch einige Schätze zu heben; denn was den Verlegern vor 1933 recht war, sollte den Verlagen nach 1945 doch billig sein. 16 unveröffentlichte Liedzyklen warten darauf, veröffentlicht zu werden. 2016, zum 60. Todestag Max Kowalskis, bestände doch dafür ein würdiger Anlaß.

Max Kowalski muß ein scharfzüngiger Ironiker gewesen sein. Es würde mich wundern, wenn Sie das gleich nicht bemerken könnten.

Kapitel II.

Pierrot

„Jahr für Jahr, am Aschermittwoch,
wenn der Carneval durchtobt ist,
quält Pierrot sich mit Gedanken,
die nach Tod und Heirath schielen.

Aus der braunen Stummelpfeife
Steigen graue Nachtgebilde –
Jahr für Jahr, am Aschermittwoch,
wenn der Carneval durchtobt ist.

- Mit dem bläulich blassen Finger
Winkt Pierrot dem Oberkellner,
dass er ihm die Würfel bringe ...
Und die Würfel – künden – Heirath
Jahr für Jahr, am Aschermittwoch.“

Dieses Gedicht schrieb ohne direkte Vorlage Otto Erich Hartleben, inspiriert durch seine kongenialen Giraud-Übertragungen. Und es zeigt sehr schön, was diese Figur, die wir immer mit der Commedia dell'Arte in Verbindung bringen, so zeitlos gemacht hat: sie kann mit ganz verschiedenen Anschauungen, dramatischen Entwürfen, theatralischen Ansätzen und motivischen Inhalten besetzt werden. Das Spektrum reicht vom „Hanswurst“ bis zum „bösen Geist“; doch der Reihe nach. Das Wort bezeichnet einen Namen, den kleinen Pierre, das Peterchen, ist also zunächst französischen Ursprungs. Er stammt allerdings aus dem Italienischen: Pedrolino. Aus dieser und der Commedia dell'Arte - Figur des Pagliaccio entwickelte Jean-Gaspard Debureau im Paris des frühen 19. Jahrhunderts die Figur des Pierrot, in den auch Figuren des Pariser Jahrmarktheaters mit eingeflossen sind. Es sind alles Personen der niederen Stände und alles, was der Pierrot sagte, konnte als direkte Kritik an gesellschaftlichen Verhältnissen verstanden werden. Kein Wunder also, wenn sich daraus vor allem eine sprachlose Pantomimen-Rolle entwickelte und der Rollentyp sich immer mehr auf den des

vergeblichen Liebhabers reduzierte. Das war nicht immer so. Noch 1836 liest man:

„Pierrot (Peterchen), eine komische Maske auf der französischen Bühne, die, aus Italien übergeführt, die weiße Tracht des Polichinell mit den täppischen, läppischen Körperbewegungen des Harlekin vereint.“

„Neuestes, elegantestes Conversations-Lexicon für Gebildete aus allen Ständen“, 3. Band, S. 482.

Der Rollentyp also war breit angelegt und reichte weit in sehr düstere Bereiche hinein: der „Weißclown“ ist arrogant, böseartig (meist im Doppelpack mit dem Ahnungslosen „Hanswurst“), hinterhältig und autoritär. Sein Rollenarchetyp wiederum ist der „Mimus albus“ der antiken Tragödie, auch eine volksnahe Gestalt, vor allem verantwortlich für den Bereich, den wir heute mit „Sex and crime“ bezeichnen. Noch bis in den Horrorfilm unserer Tage ist der weiß geschminkte, grell rotlippige angeblich lustige Clown, der Tod und Verderben bringt, präsent. Das ist aber nicht der Pierrot von Albert Giraud, der eher die undomestizierte, fantastische Seite der Figur betont.

Daß dieser Symbolismus Girauds, den Hartleben perfekt in die deutsche Sprache umsetzt, Verbindungen zum Fin-de-siècle insbesondere der Wiener Prägung um die Wende zum 20. Jahrhundert hatte, liegt auf der Hand. Der rapide technische Fortschritt, die zunehmende Durchrationalisierung der Gesellschaft, die sich auftürmenden Klassenunterschiede, eine weitgehende Säkularisierung und ein aggressiver Materialismus waren Grund genug, aus der Welt zu fliehen und sich sein Gesicht „in erhabenem Stil mit einem phantastischen Mondstrahl“ zu bemalen.

Jens Malte Fischer, dem musik-kundigen Literaten, den Sie vielleicht als Biograph Gustav Mahlers kennen,

verdanke ich in diesem Zusammenhang den Hinweis auf Hugo von Hofmannsthal, der 1893 in seinem ersten D'Annunzio-Essay so etwas wie die „Signatur des Fin de siècle“ schreibt:

[[S.87ff.]]

Ein letztes – und dann doch konkret zu der Musik, die Sie gleich hören. Wenn man auf den kabaretthaften Ton Kowalskis verweist, darf man nicht vergessen, dass auch Schönberg aus diesen Quellen schöpft. Bei seinem ersten Berlin-Aufenthalt war er ja als Kappellmeister an Ernst von Wolzogens Literatur-Kabarett „Überbrett!“ angestellt. Und wenn man Schönbergs „Pierrots“ aufmerksam gelesen hat, dann wird man diese Quellen auch noch hören, wenn auch verfremdet und fragmentiert. Kowalski macht es uns leichter; mit sicherer Hand trifft er eine sehr charakteristische Mischung zwischen Lied und Chanson, auf die wir uns nun besonders freuen dürfen. Ein Liederabend-Programm wie ein Gedicht, konsequent in der Form, stark im Inhalt. Und von daher darf man sagen, dass dieses Konzert ein großer Erfolg ist, bevor ein Ton überhaupt erklingt – dank der gekonnten Programmgestaltung von Ingrid Schmithüsen!

Und wenn man Unterhaltung nicht auf das reduziert, was dumpfbackig das Fernsehen (und leider zunehmend auch Radioleute) darunter verstehen, dann darf ich Ihnen „gute Unterhaltung“ wünschen.