Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts Band 10

Hans Heinz Stuckenschmidt

AKADEMIE DER KÜNSTE Archiv

Stuckenschmidts Schreibtisch in seinem Arbeitszimmer in Berlin-Grunewald, der nach einem Entwurf des Architekten Hans Scharoun aus dem Jahr 1953 gefertigt wurde.

Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts Band 10

Hans Heinz Stuckenschmidt
Der Deutsche im Konzertsaal

Im Auftrag des
Archivs der Akademie der Künste
herausgegeben von Werner Grünzweig
und Christiane Niklew

wolke

Für Abdruckrechte sowie freundliche Hinweise und Hilfestellungen danken wir Frau Dr. Maria Borgmann, Berlin (H. H. Stuckenschmidt); dem Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Lavinia Schulz); Belmont Music Publishers, Los Angeles (Arnold Schönberg); der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (Ferruccio Busoni); der Stefan Wolpe Society, Inc., Toronto; Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur (Theodor W. Adorno); Frau Claudia Mohr, Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

Erstausgabe 2010
© Archiv der Akademie der Künste, Berlin,
und bei den Autoren
Alle Rechte vorbehalten, Wolke Verlag, Hofheim 2010
Redaktionelle Mitarbeit: Anouk Jeschke, Daniela Reinhold
Fotoreproduktionen: Kerstin Brümmer
Layout und Satz: michon, Hofheim
Gesetzt in der Simoncini Garamond
Druck: Fuldaer Verlagsagentur
Titelentwurf: Friedwalt Donner, Alonissos
Titelfoto: SLUB Dresden / Deutsche Fotothek, Fritz Eschen

ISBN 978-3-936000-27-6

Inhalt

Rudolf Stephan: H. H. Stuckenschmidt memoriae 7

I Von DADA zur Neuen Sachlichkeit 11

II Der »Fall Stuckenschmidt« und die ästhetische Opposition seit 1933 57

III In Amerika 83

IV Briefwechsel mit Arnold Schönberg 117

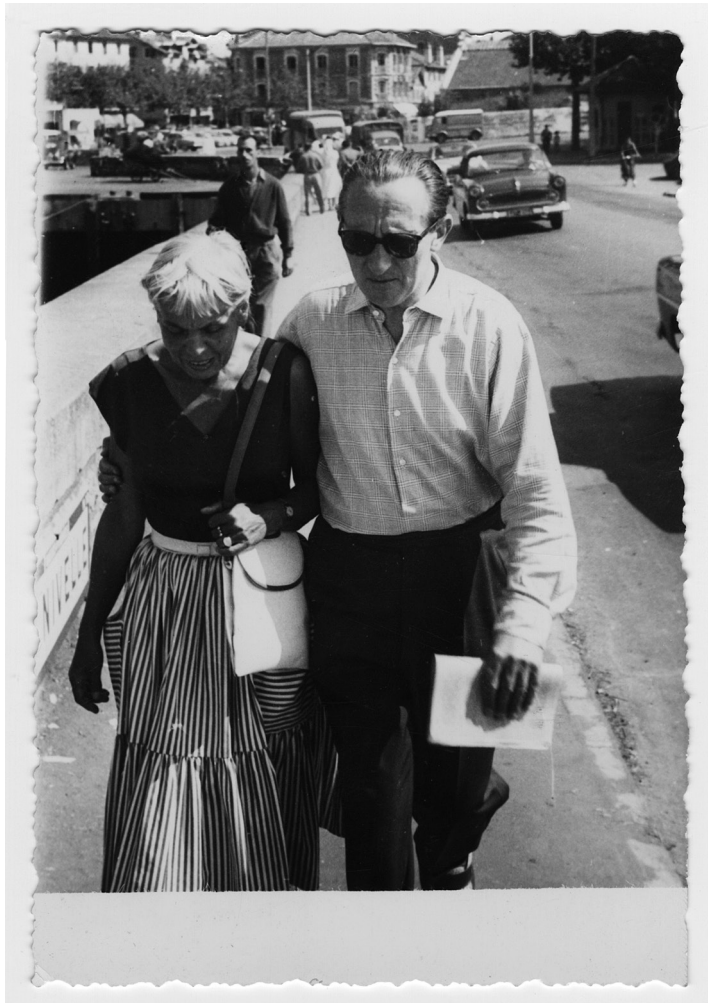
V Drei Texte aus »Stimmen« 135

VI »Ich bin ein Antikultursoziologe« 153

Werner Grünzweig: Ästhetischer Pluralismus und Kritik. Ein Nachwort 191

Commentarii 201

Verzeichnis der Schriften und Kompositionen
von H. H. Stuckenschmidt 207



Hans Heinz und Margot Stuckenschmidt 1957 in St. Jean de Luz.

Rudolf Stephan
H. H. Stuckenschmidt memoriae

H. H. Stuckenschmidt war einer der letzten Zeugen jener längst vergangenen Zeit, in der Berlin die musikalische Hauptstadt der Welt war. Mehr als 65 Jahre lang begleitete er als kritischer Kommentator das Musikleben und die Entwicklung der Neuen Musik. Er war Zeuge jener großen Ereignisse, die heute längst der Geschichte angehören: der Uraufführungen von Bergs *Wozzeck* 1925, der *Dreigroschenoper* von Brecht und Weill 1928 – beide übrigens in Berlin –, von Schönbergs heiterer Oper *Von heute auf morgen* 1930 in Frankfurt am Main, des Lehrstücks *Die Maßnahme* von Brecht und Eisler 1931. In den Jahren der Weimarer Republik, der Ära der Experimente, als Neuerungen noch riskant waren, weil sie gegen allgemein anerkannte Normen und Traditionen verstießen, hat der junge Kritiker, der seit 1929 als Nachfolger Adolf Weißmanns an der *B.Z. am Mittag* dem Hause Ullstein verbunden war, leidenschaftlich (besser: kurz angebunden, provozierend) gegen das Stellung bezogen, was ihm (und nicht nur ihm) als reaktionär gegolten hat: gegen alle weltanschaulich belastete Kunst, insbesondere also gegen Wagner und die Wagnerianer, gegen alles Deutschnationale. Er focht für das unbelastete Leichte, fürs Unterhaltende, für Klarheit, fürs Luzide. Strawinsky, die jungen Franzosen waren damals modern, die Vorstellung einer Musik für alle Tage wurde diskutiert und vielfältig versucht, sie zu realisieren. Die Fragen der Technisierung, die der neuen, rascheren Tempi, der Entemotionalisierung erregten die Gemüter. In der Musikzeitschrift *Anbruch* hatte Stuckenschmidt 1930 eine noch heute lesenswerte »Kontroverse über die Heiterkeit«[1] mit dem jungen Wiesengrund-Adorno, dem die Rede von dergleichen als Ideologie verdächtig war. Stuckenschmidt stand damals, obgleich exponiert durch Eindeutigkeit und forschen Ton, nicht allein. Er wußte sich eines Sinnes mit führenden Komponisten wie Weill, Krenek, wohl auch Hindemith.

Selbstverständlich begeisterte er sich für die Neuerungen, die Klemperer mit den Seinen in der Krolloper am Platz der Republik eingeführt hat, für Regietheater, für moderne Ausstattung, für Ensemblespiel (unter Verzicht auf Stars), überhaupt für das Antitraditionalistische, Antibürgerliche. Das Aktuelle galt ihm, der damals neuen Zeit entsprechend, mehr als alles was prätendierte, auf Dauer angelegt zu sein. Die Zeitoper, das Lehrstück erschienen ihm wichtiger als das Musikdrama und die Ausdrucksmusik. Aber auch in seiner späteren Zeit, als längst aus dem jungen Mann

1 Abgedruckt in diesem Band, S. 37.

mit provokatorisch getragenem Monokel ein Repräsentant der offiziellen Musikkultur geworden war, blieb seine alte Neigung zu einer vom Ausdrucksprinzip unabhängigen Musik bestimmend. Boris Blacher, dem unromantischsten aller Komponisten, fühlte er sich freundschaftlich verbunden, Henze mit seiner spielerisch-farbenfrohen Musik förderte er. Und über so verschiedenartige Künstler, die einzig die Ablehnung des Ausdrucksprinzips verbindet, schrieb er werbend, voller Bewunderung: über Ravel und Busoni, über Josef Matthias Hauer und Johann Nepomuk David. Dennoch trat er Schönberg nicht erst durch die Bekanntschaft mit seiner späteren Gattin, der Sopranistin Margot Hinnenberg-Lefèbre näher – jener Sängerin, die Schönbergs George-Vertonungen zum hellen Entzücken des so schwer zufrieden zu stellenden Meisters vortrug –, hatte er doch schon 1920 geschrieben: »Arnold Schönberg, wir glauben an Sie und Ihre Musik, trotz allen Geiferern wider Sie! Wir glauben, daß Sie uns die große neue Musik gaben, die ›Übereuropäische‹.«[2] Dezennien später hat Stuckenschmidt dann neben einem international erfolgreichen kleinen Buch über Schönberg auch eine sehr ausführliche Biographie geschrieben, auf die er sehr stolz war.

Als Kämpfer für die Neue Musik (und überhaupt für eine neue Kunst und eine neue Lebensform), die deren Feinden als volksfremd, als entartet oder als biologisch minderwertig galt, war er den Nationalsozialisten zuwider; und natürlich auch als vielgelesener Ullstein-Autor. So konnte er im »Dritten Reich« nicht weiter wirken. Also ging er nach Prag, wo er zuvor schon einmal kurz gelebt hatte.

Nach dem Krieg ist er sogleich wieder nach Berlin zurückgekehrt, wo er rasch zu einem führenden Kritiker avancierte und darüber hinaus sich an zahlreichen Unternehmungen beteiligte; so arbeitete er an einer gemeinsam mit Josef Rufer, dem Schönberg-Schüler, herausgegebenen Zeitschrift *Stimmen*, die leider ein Opfer der Berliner Blockade geworden ist. Diese Zeitschrift sollte ein Sprachrohr für Schönbergs Kunst und Ideen sein und so ein Gegengewicht zum neuerstandenen *Melos*, das den Neoklassizismus propagierte, bilden. Daneben wurde Stuckenschmidt auch Dozent, später Professor für Musikgeschichte an der Technischen Universität, wo er zahllosen jungen Naturwissenschaftlern und Technikern im Rahmen des damals obligatorischen Studium generale neuere Musik (und mit ihr Kunst überhaupt) nahebringen konnte.

Am Aufbau des Musiklebens in Berlin in der Nachkriegszeit hatte Stuckenschmidt bemerkenswerten Anteil. Aus dem wider den Stachel löckenden Journalisten wurde freilich mehr und mehr ein einflußreicher Musikschriftsteller mit weitreichenden

2 »Arnold Schönberg«, in: *Die Rote Erde* 1 (1919/20), S. 340.

persönlichen Beziehungen, dessen Wort auch an den höchsten Stellen etwas galt. Er war schließlich zu einem Repräsentanten der offiziellen Musikkultur geworden: Er bereiste die Welt, schrieb in führenden konservativen Zeitungen und gediegenen Zeitschriften, er lobte und huldigte Karajan. Schließlich nahm er auch in Salzburg Wohnung.

Seine Bücher, die Fußnoten mieden, gehören zu jenen literarischen Werken, die entscheidend mithalfen, die Neue Musik in einer breiteren Öffentlichkeit als akzeptabel erscheinen zu lassen. Geschichtsphilosophische oder gar soziologische Argumente erregten sein Mißtrauen, wie übrigens mehr und mehr alles Radikale, sei es nun avantgardistisch oder das Gegenteil davon, historisch. Wo er Tiefsinn vermutete (oder besser: witterte), da versagte er sich. Hier vermeinte er nicht weniger als ein deutsches Erbübel zu erkennen. Er blieb eben zeitlebens der Generation verhaftet, die sich zur Überwindung dieses Tiefsinns, dessen letzte Kunstmanifestation der Expressionismus war, berufen fühlte.

H. H. Stuckenschmidt – auf das H. H. legte er Wert; er mochte es nicht, wenn seine Vornamen ausgeschrieben wurden – lebte für die Musik. Jeden Abend ging er, fein gekleidet, wie es sich gehört, ins Konzert oder ins Theater. Ein Tag ohne abendliche Musik erschien ihm unvollständig, wohl überhaupt vertan. Er mochte keine Schallplatten, keine Konserven; er wollte – wie Strawinsky – sehen, wie Musik hervorgebracht wird und wie sie unmittelbar wirkt. Sie war ein Teil seines Lebens, die Musikübung wichtiger Lebensvollzug, wohl das Leben überhaupt. Das Leben, das er in der Musik fand, wollte er im Bericht bannen; in der Weimarer Zeit, als er noch jung war, provozierend, ungeniert aber doch voller Hoffnung und Erwartung; danach, als die Hoffnung neu erwachte, also nach der Verdüsterung, die die Welt verändert hatte, geprägt von der Erinnerung an jene Zeit, die, wie alle Jugend, nicht wiederkommt.

Das tatkräftige Wirken von H. H. Stuckenschmidt, sein umfangreiches musikschriftstellerisches Werk ist aus dem deutschen Musikleben des 20. Jahrhunderts, vor allem aus dem Berliner, nicht wegzudenken.

Der Gymnasiast H. H. Stuckenschmidt vor dem Kurhaus in Wiesbaden während der Sommerferien 1918.