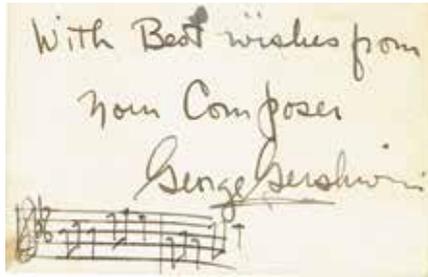


Rainer Peters

George Gershwin The World Is Mine

Blicke auf ein volles Leben

wolke



Erstausgabe 2024
© Rainer Peters
Alle Rechte vorbehalten
Wolke Verlag, Hofheim 2024
Gestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos
unter Verwendung eines Selbstporträts
George Gershwins, 1934

ISBN 978-3-95593-149-0

www.wolke-verlag.de

Inhalt

	Prelude	11
1	Vom Murgtal zur <i>Rhapsody in Blue</i> – in zwei Schritten	25
	2 Lebenslanges Lernen – Broadway – Hollywood	29
	3 <i>Rhapsody in Blue</i>	79
	4 <i>Concerto in F</i>	109
5	Ein Amerikaner in Paris, London, Wien, Berlin	127
	6 <i>Second Rhapsody</i> , die Unterschätzte	151
	7 Kubanisches Souvenir	159
	8 <i>I Got Rhythm</i>	167
	9 <i>Porgy and Bess</i>	181
	10 Kunstreise mit Analytiker	201
	11 Gershwins Jewishness	211
	12 Oscar, George and Mr. Schoenberg	223
13	<i>My Man's Gone Now</i> – Memorial Concert	253
14	... einer der einsamsten Menschen...	265
	Literaturhinweise	271
	Abbildungsnachweise	273
	Register	275



Goldgerahmt: Foto von Ira und George Gershwin in der Lobby des New Yorker Avalon Buildings, vormals Gershwin Building.

Prelude



Am 17., 18. und 20. Oktober 1948 spielte das junge RIAS Symphonie-Orchester im Berliner Titania-Palast einen All-Gershwin-Abend – *Ein Amerikaner in Paris, Concerto in F, Rhapsody in Blue* – mit dem Berliner Schumann-Brahms-Pianisten Gerhard Puchelt als Solisten und dem späteren Bruckner-Zelebranten Sergiu Celibidache als Dirigenten – eine Kombination, auf die man von selbst nicht gekommen wäre. Die Amerikaner machten's möglich: sie wollten ihren GIs Heimatliches bieten, und die Deutschen hatten gerade allen Grund, wegen der Luftbrücke dankbar zu sein und sich mit dem ungewohnten Programm Mühe zu geben. Vom 20. Oktober ist ein Live-Mitschnitt wenigstens der *Rhapsody in Blue* erhalten, durch die sich Solist und Orchester – vielleicht mit einem beim RIAS-Tanzorchester ausgeliehenen Klarinettenisten – achtbar und mit deutschem musikalischen Akzent hindurcharbeiten. Wie Puchelt, der zu den Gottbegnadeten der Goebbels-Liste gehört hatte, mit dem *Concerto* zurechtgekommen sein mag und die Sinfoniker mit den speziellen Anforderungen der beiden größeren Partituren, ist nicht recht vorstellbar.

Wie musikalische Muttersprachler mit Gershwin umgingen, erlebte Berlin vier Jahre später, als die *Everyman Opera Company* bei ihrem Triumphzug mit *Porgy and Bess* Europa durchstreifte, dabei knapp zwei Wochen ebenfalls im Titania-Palast gastierte und die Hauptstadtler begeisterte.

Zwei Ereignisse dieser Art reichten sicher nicht, deutsche Gershwin-Proselysten en masse zu produzieren; der Amerikaner, obwohl schon Legende, hatte es schwer bei uns, ernst und wichtig genommen zu werden. Auch wirkte die Erinnerung daran wohl noch nach, dass seine Musik in Hitlerdeutschland verboten war und er zu den verunglimpften Komponisten der

schändlichen Ausstellung „Entartete Musik“ gehörte: Die wackeren Nazi-Musikwissenschaftler, die nach dem Krieg unangefochten ihre „Konzertführer“ schrieben, sahen kaum Gründe, ihre Ansichten und Formulierungen wesentlich zu ändern. In Hans Schnoors *Oper, Operette, Konzert*, das bei Bertelsmann erschien und in fast jedem Bürgerhaus zu finden war, liest man etwas von der „sentimental-brutalen Negeroper“ *Porgy and Bess* und von der *Rhapsody in Blue*, die „so etwas wie einen Welterfolg“ errungen habe – bei der nächsten Auflage war wenigstens das „so etwas wie“ getilgt. Und Hans Renner begann im verbreiteten Reclam-Konzertführer seine wenigen – insgesamt nicht unfreundlichen – Zeilen mit der Behauptung: „George Gershwin [...] besaß keinen sinfonischen Ehrgeiz“. Falscher kann man es nicht sagen.

Gershwin kam ja wirklich aus anrühigen Bezirken. Songs und Jazz waren halbseidener Herkunft, und alle deutsch-jazzigen Versuche der Hindemith, Schulhoff, Krenek, Grosz und die Einrichtung einer Jazzklasse an der Frankfurter Musikhochschule hatten die Ursprünge nicht vergessen lassen (wollen) und waren schon vor der Machtergreifung der braunen Herrenmenschen nur Randereignisse. Sie blieben es vorerst auch nach dem Krieg, trotz dezidiertem Sympathieerklärungen an den Jazz von Komponisten wie Rolf Liebermann, Wolfgang Fortner und Boris Blacher – später natürlich auch von Bernd Alois Zimmermann, für dessen Pluralismus Jazz konstitutiv wurde.

Gershwin – von den Jazzmusikern wegen der zahlreichen Standards, die er ihnen zum Improvisieren geliefert hatte, schon längst kanonisiert – wurde von den deutschen E-Musikern und Musikologen im Souterrain gehalten: ein Schmuttelkind, mit dem man nur gelegentlich spielte. Ausgeschlossen, dass die Klavier-Heroen von Arrau bis Fischer, von Kempff bis Schnabel Gershwin aufs Programm gesetzt hätten (Gieseking, der Jazztänze komponiert und Hindemiths jazzige *Suite 1922* uraufgeführt hat, soll privat vor Freunden häufig Gershwin gespielt haben – bei Eduard Erdmann, der einen *Fox Trot* komponiert und öffentlich aufgeführt hat, ist das auch vorstellbar. Serkin hat das *Concerto* seinen amerikanischen Schülern als „a good piece“ empfohlen, aber nicht selbst gespielt.) Dass die deutsch-österreichischen Kapellmeister zwischen Böhm und Busch, Keilberth und Kempe, Knappertsbusch und Kleiber, Rosbaud und Gielen auch nur je einen Gedanken an eine Gershwin-Aufführung verschwendet haben, scheint unwahrscheinlich (anders als Toscanini, Monteux, Mitropou-

los, Kussewitzky, Reiner, Ormandy). Einmal hatte Karajan *Summertime* dirigiert – Leontyne Prices wegen – und ließ sich dann ein zweites und letztes Mal breitschlagen: als Bundeskanzler Helmut Schmidt, der nur zwei Porträts – Bach und Gershwin – auf seinem Flügel stehen hatte, sich für sein Kanzlerfest 1979 Gershwin wünschte, stimmte er widerstrebend der *Rhapsody in Blue* zu, aber Alexis Weissenberg müsse den Solopart übernehmen. So geschah es: Weissenberg, der virtuosen Klavier-Jazz und ein Musical komponiert hatte, spielte und nahm danach die *Rhapsody* mit den Berliner Philharmonikern auf – aber nicht mit Karajan, sondern mit Seiji Ozawa am Pult. Kurt Masur allerdings hatte mit seinem Gewandhausorchester schon Mitte der siebziger Jahre vorzügliche Gershwin-Aufnahmen gemacht, und selbst Wolfgang Sawallisch bekannte seinem Chefdramaturgen Krellmann aus Anlass von dessen Gershwin-Biographie „mit Freude meine uneingeschränkte Affinität zu diesem großen Komponisten.“

Eine zweischneidige und kontraproduktive Gershwin-Würdigung konnte man im Vorwort der deutschen Ausgabe (1954) von David Ewens früher Biographie (1943) lesen. Friedrich Gulda, damals schon auf dem Jazz-Trip, lobte den Songwriter, dem er Unsterblichkeit voraussagte, und ließ am „sinfonischen“ Gershwin kein gutes Haar – womit er dem Ewen-Büchlein einen Bärendienst erwies. Der amerikanische Autor erweiterte später den Band noch mehrfach, hatte dabei engen Kontakt mit Ira und Leonore Gershwin und konnte deshalb viel Faktenmaterial verarbeiten: der Musik seines Helden hängte er indes lediglich schmückende Wortgirlanden um, die nichts von irgendeiner Art ersprießlichen Noten- oder Partiturstudiums erkennen lassen.

Adorno und der „talentvolle“ Gershwin

Der Orientierungsblick hin zu Theodor W. Adorno half beim Versuch der Gershwin-Nobilitierung nicht wirklich weiter. Einige Male kommt er namentlich vor in den Schriften: In *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* in *Dissonanzen*; und in *Leichte Musik* aus der *Einleitung in die Musiksoziologie*. Im ersten Essay liest man: „Das Reich jenes Musiklebens, das von Kompositionsunternehmen wie Irving Berlin und Walter Donaldson – ‚the world’s best composer‘ – über Gershwin, Si-