

Sabine Meine und Manuela Schwartz

## Einleitung

Hin und wieder können Musikforschende das Glück haben, per Zufall an ästhetisch reizvolle Orte zu gelangen, die sich als ergiebige Fundorte entpuppen. So stand am Anfang des hier dokumentierten Projekts zu europäischen Musiksalons die Begeisterung zweier Musikwissenschaftlerinnen für besondere Räume der Musik in Berlin und Rom, die genauer kennen zu lernen neue Forschungsperspektiven eröffneten: Der Musiksalon hat sich als städtische Institution in ganz Europa einer offenbar erstaunlich vielfältigen, breiten und lang anhaltenden Wirkung bis ins 20. Jahrhundert hinein erfreut. Die Tatsache nun, dass die historischen Spuren des Musiksalonlebens besonders für die schrift- und bildreichen Jahrzehnte vor und nach 1900 in großem Umfang in Archiven und Bibliotheken darauf warten, entstaubt zu werden, erleichterte die Entscheidung einer historischen Fokussierung auf eben jene Jahrzehnte, die für den Musiksalon aus deutschsprachiger Sicht vergleichsweise wenig erforscht sind: die letzten Jahrzehnte des »langen« 19. Jahrhunderts<sup>1</sup>, seit der Gründung des Deutschen Reichs bis zum Ersten Weltkrieg, bzw. die Jahre der Troisième République Frankreichs, die darüber hinaus bis 1945 reichen.

Heute, im 21. Jahrhundert, ist der Musiksalon unter anderen Vorzeichen zu neuem Leben erwacht. »Annettes Daschalon« im Berliner Radialsystem – ästhetisch und atmosphärisch ausgesuchten Räumlichkeiten der deutschen Hauptstadt – ist nur eine der neuen, boomenden Kulturinstitutionen, die einem grundlegenden Bedürfnis nach musikalischer Unterhaltung und Bildung, womöglich auch nach sozialer Abgrenzung entgegen kommen und sich dabei implizit historischer Vorbilder bedienen, die heute längst nicht mehr präsent sind (vgl. Abbildung 1).<sup>2</sup> Umso wichtiger scheint es, die Tradition des Musiksalons in Erinnerung zu rufen und weiter zu differenzieren.

### I

Musik im europäischen Salon.  
Forschungsstand, Zielsetzungen

Das Musikleben der Salons ist in der historischen Musikwissenschaft ein vergleichsweise junges Thema. Die Auseinandersetzung mit einem Ort, an dem Musik in einen interdisziplinären Rahmen eingebunden ist und an dem sie als Praxis – Gespieltes und Gehörtes – so in den Vordergrund rückt, dass sie vor allem zum Gelingen einer gesellschaftlichen Unterhaltung beiträgt, setzt ein erweitertes Verständnis von Musikgeschichte voraus. Hier ist Musik nicht in erster Linie Gegenstand von Kompositions- und Werkgeschichte, sondern *Movens* und Ergebnis kulturellen Handelns. Musik, die in Salons erklingt, muss daher als Teil einer Kulturgeschichtsschreibung verstanden werden, in der »die Geschichte von Phänomenen des Musiklebens und von Stücken, die in der Alltags-, Institutionen- und Diskursgeschichte aufgehen oder aufzugehen scheinen, ebenso große Bedeutung wie die Geschichte von »Meisterwerken« [hat].«<sup>3</sup>

Voraussetzung für den von Paris ausgehenden, europäischen Boom von Salonmusik ab dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts ist eine Veränderung im Salonwesen, die Ernst Siebel für die Berliner Salons seit der Restaurationszeit beschreibt: Die »naturgemäß mit Kritik einhergehenden literarischen Gesellschaften [verloren] ihre Vormachtstellung an die musikalischen Salons, die einen eher rezeptiven Charakter besaßen. Die rasonierenden Gesellschaften, in denen das gesprochene Wort, die Diskussion dominierte, wandelten sich in auditive Gesellschaften, in denen die Gespräche von der Musik akustisch absorbiert oder thematisch bestimmt wurden.«<sup>4</sup>

1 Jürgen Kocka: *Das lange 19. Jahrhundert. Arbeit, Nation und bürgerliche Gesellschaft*, (= Handbuch der deutschen Geschichte 13) Stuttgart 2001; Franz J. Bauer: *Das »lange« 19. Jahrhundert. Profil einer Epoche*, Stuttgart 10/2004.

2 <http://www.radialsystem.de/rebrush/rs-programme-detailansicht.php?id=351>. Aufgerufen am 9.9.2009.

3 Sabine Meine, gemeinsam mit Christine Siebert, Katharina Hottmann, Martin Loeser und Axel Fischer: *Gattungs- als Kulturgeschichte. Einleitende Gedanken*, in: dies. (Hgg.): *Gattungs- als Kulturgeschichte. Festschrift für Arnfried Edler*, Hildesheim 2008, S. 7–24, hier S. 14f.

4 Ernst Siebel: *Der großbürgerliche Salon 1850–1918. Geselligkeit und Wohnkultur*, Berlin 1999, S. 32.

Myriam Chimènes

## Ein Meisterwerk des Art Déco im Dienste der Musik: Der Orgelsaal der Marcelle Dujarric de la Rivière

(Übersetzung aus dem Französischen: Manuela Schwartz)

Wer im Wohnbezirk Boulogne vor den Toren von Paris spazieren geht, entdeckt an der Kreuzung der Avenue Robert Schuman<sup>1</sup> und der Rue Salomon Reinach ein imposantes Gebäude: Das Haus, drei Stockwerke hoch, mit Terrasse und einer Fassade auf einen Garten hin, zieht durch eine ungewöhnlich hohe Glasfront die Aufmerksamkeit des Flaneurs auf sich. Am Gitter zum Garten, der Teil eines »Parcours des années trente« ist, fasst eine kleine Erinnerungstafel die Geschichte der Villa zusammen, die seit 1975 zum Inventar Historischer Monumente Frankreichs gehört. Das Haus birgt einen der außergewöhnlichsten Pariser Musiksäle. Auf Initiative seiner Besitzerin, der Amateurorganistin und Mäzenin Marcelle Dujarric de la Rivière<sup>2</sup>, errichtet, ermöglichte ihr der Raum einen Musiksalon, für den sie zwischen dem Anfang der dreißiger und den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts Konzerte organisierte.

Die Musik in den Pariser Salons klang noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts fort. Auch wenn die Anzahl der Musiksalons<sup>3</sup> nach dem Ende des Ersten Weltkriegs merklich abnahm, kam es vornehmlich durch Amateurmusiker aus der Aristokratie oder des Großbürgertums zu musikhistorisch bedeutenden Aktivitäten. Am bekanntesten sind die Salons der

Prinzessin Edmond de Polignac, des Grafen Étienne de Beaumont, von Marie-Blanche de Polignac, von Marie-Laure und Charles de Noailles oder von Isabel und Henry Goüin. Auch wenn Marcelle Dujarric de la Rivière, die zur Generation der letztgenannten gehört, weniger bekannt sein dürfte, so verdient sie dennoch nicht weniger die Aufmerksamkeit der



Abbildung 1: Stadtvilla von Marcelle und René Dujarric de la Rivière, 18bis avenue Robert Schuman in Boulogne-Billancourt

Geschichtsschreibung. In diesem außergewöhnlichen Orgelsaal empfing die Vertraute und Freundin von Nadia Boulanger über vierzig Jahre lang renommierte Musiker mit einem mehr oder weniger eklektischen Repertoire: Durchaus auf die Musik für Orgel ausgerichtet, waren die Konzerte den-

noch nicht ausschließlich diesem Instrument gewidmet. Der Vielfalt zwischen Barock- und zeitgenössischer Musik, letztere häufig durch die Komponisten selbst interpretiert, entsprach der private oder öffentliche Charakter der Veranstaltungen, zu denen geladene, nicht selten auch zahlende Gäste kamen. Der Orgelsaal diente darüber hinaus auch als Raum für professionelle Schallplattenproduktionen.<sup>4</sup>

Marcelle Dujarric de la Rivière (1899–1982) wurde als drittes Kind von Adolphe Friedmann (1857–1922), Geschäftsmann, und Elisabeth Nathan (1871–1940) in Paris geboren.<sup>5</sup> Ihr jüngerer

- 1 Robert Schuman (1886–1963) war Politiker und einer der Väter Europas.
- 2 Mein besonderer Dank geht an die Söhne von Marcelle Dujarric de la Rivière, Jean-René und François Dujarric de la Rivière, die mir in Gesprächen ihre wertvollen Erinnerungen mitgeteilt haben.
- 3 Vgl. Myriam Chimènes: *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Paris 2004.

- 4 Nicht zuletzt durch diesen Aspekt seiner Verwendung wäre der Orgelsaal von Dujarric de la Rivière mit dem Konzertsaal der Siemens-Villa in Berlin-Lankwitz zu vergleichen, der dank seiner guten Akustik bis heute für CD-Produktionen genutzt wird. Auch dort wurden nacheinander zwei Orgeln eingebaut. Die erste Orgel der Rudolph Wurlitzer Company steht heute im Musikinstrumenten-Museum in Berlin.
- 5 Adolphe Friedmann und Élisabeth Nathan hatten 1892 in Berlin geheiratet. Die französische Staatsbürgerschaft erhielten sie 1903.

Sabine Meine

## Perspektiven aus deutsch-römischen Idyllen.

### Zur Rekonstruktion des Musiksalons Nadine Helbig

Memoiren und Autobiographien sind Quellen, die für das spätere 19. Jahrhundert in Fülle vorhanden sind. Obwohl sie in ihrer rückblickend, oft verklärenden Perspektive nicht unproblematisch für die Erforschung historischer Zusammenhänge sind, stellen sie einen unverzichtbaren Fundus für die Rekonstruktion von Wahrnehmungen und Profilierungen ihrer Autorinnen und Autoren und deren Wirkungsorten dar.

Für den Musiksalon Nadine Helbig in Rom eröffnet der Rückgriff auf die zeitgenössische Erinnerungsliteratur nicht nur den ersten Zugang zu einer heute unbekanntem Salonnière, Pianistin und Musikförderin, durch den ihre Erforschung eine angemessen umfangreiche Materialbasis erhält. Die Quellen zu diesem Salon korrespondieren darüber hinaus mit seiner Charakteristik, scheint doch für Helbig Salon, der ein Forum der »deutschen Künstlerkolonie« in Rom<sup>1</sup> bildete, eine vergangenheitsorientierte, idealisierende Haltung, wie sie oft aus Memoiren spricht, konstitutiv gewesen zu sein. Helbig entsprach qua Herkunft und Erziehung geradezu dem Prototyp einer supranationalen Salonnière, die durch ihre aristokratische Herkunft künstlerisch wie musikalisch ausgebildet war und mehrere Sprachen sprach – Qualitäten, die gerade in dem von europäischen Ausländern belebten Rom von Vorteil waren.<sup>2</sup> In dieses Bild passt ihre persönliche Beziehung zu Franz Liszt als einem vor

allem europäisch geprägten Musiker wie die zu anderen Wahl-Römern russischer, englischer, französischer oder skandinavischer Herkunft, die Nadine Helbig Salon gleichermaßen frequentierten. Doch war sie zugleich mit dem deutschen Archäologen Wolfgang Helbig verheiratet, mit dem sie über zwei Jahrzehnte, von 1866 bis 1887, auf dem sogenannten »deutschen Kapitol« wohnte, und somit in der Nachbarschaft zu zentralen Institutionen Preußens bzw. des Deutschen Reiches, deren Geschichte Golo Maurer in einer »kulturarchäologischen Erzählung«, allerdings ohne besondere Berücksichtigung des Musiklebens, dargestellt hat.<sup>3</sup>

Helbig Position in Rom soll im Folgenden deutlich werden, anhand einer einleitenden Darstellung der Grundlegung ihres Salons in Rom, an dessen nachbarschaftlichen Beziehungen zum Salon des deutschen Botschafters in Rom, Robert von Keudell, sowie am Beispiel von Helbig Erinnerungen an die herausgehobenen, idyllischen Standorte ihres Salons. Die memorierten Rom-Bilder werden dabei durch Archivalien aus dem persönlichen Nachlass Keudells sowie überlieferte Konzertprogramme in eine konkrete Beziehung zum gelebten musikalischen Alltag auf dem »deutschen Kapitol« gesetzt.

1 Dieser Begriff ist z. B. durch die Briefe Kurd von Schloezers überliefert, der Legationssekretär am Heiligen Stuhl war und viele Bekannte aus Helbig Umfeld hatte. Vgl. ders.: *Letzte römische Briefe (1882–1894)*, hg. von Leopold von Schlözer, Berlin [u. a.] 1924, S. 7.

2 Helbig erste Sprache war die französische, worin sie auch ihre Memoiren verfasste. Französisch war damals nicht nur die Sprache der aristokratischen Elite, es war auch die der in Rom zahlreichen Diplomatenfamilien und der in Rom seit 1849 präsenten Besatzungstruppen. Durch ihre Ehe mit Wolfgang Helbig, der ebenso mehrere Sprachen beherrschte, sprach Nadine Helbig deutsch, durch eine Amme hatte sie zudem englisch gelernt.

3 Ein deutsches Zentrum war das Kapitol damals durch die direkte Nachbarschaft der Preußischen bzw. Deutschen Gesandtschaft, der protestantischen Kapelle, des deutschen Archäologischen Instituts und des deutschen Krankenhauses (sowie ab 1888 auch des Preußischen Historischen Instituts, das anfangs noch »Königlich Preußische Historische Station« genannt wurde). Golo Maurer: *Preußen am Tarpejischen Felsen. Chronik eines absehbaren Sturzes. Die Geschichte des Deutschen Kapitols 1817–1918*, Regensburg 2005, S. 7. Zum Musikleben auf dem Kapitol vgl. ebd. S. 97f.

Manuela Schwartz

## Zwischen Kunstarkadia und Musiksalon.

## Conrad Ansoerge bei Johannes Guthmann am Berliner Havelstrand

Die Stiftung Brandenburger Tor richtete im Sommer 2005 im Max Liebermann Haus am Pariser Platz eine Ausstellung zum Thema »Max Slevogt – Die Berliner Jahre« aus. Unter den Darstellungen berühmter Persönlichkeiten aus Slevogts Berliner Zeit befand sich auch das Bild des Pianisten und Komponisten Conrad Ansoerge von 1915. Slevogt malte den Künstler damals bereits zum zweiten Mal, nachdem er ihn 1912 im Salon des Kunsthistorikers Johannes Guthmann auf dem Gut Neu-Kladow<sup>1</sup> bei Berlin kennengelernt und erstmalig am Klavier dargestellt hatte (vgl. Abbildung 1). Der Maler visualisiert mit diesem Porträt des Pianisten durch die seitliche Sicht auf den spielenden Musiker den Moment der Aufführung. Der Musiker ist im Moment der vertieften Interpretation und Improvisation, ohne Noten vor der grünen Bespannung des Salons dargestellt. Nicht die Hände im Spiel, sondern der Musiker in seinem Verhältnis zum Instrument und Raum bestimmen das Porträt. Es handelt sich um ein ungewöhnliches Bild, vor allem, da es Johannes Guthmanns Musiksalon repräsentiert und damit einen Ort, wo für die Maler ansonsten das gesellschaftliche Ensemble, die Gäste, ihr Habitus und ihre Bedeutung visuell im Vordergrund stehen.<sup>2</sup> Das Bild verdeutlicht sofort die Problematik bei der Einordnung des hier dargestellten Salons in das Gefüge der Berliner Salonkultur. Um im Rahmen

einer Studie über die bedeutendsten Salons Berlins zwischen 1780 und 1914 berücksichtigt zu werden, entsprach der Salon von Johannes Guthmann zu wenig dem herkömmlichen Verständnis einer zum Ende des 19. Jahrhunderts üblichen Salontradition und lag – noch westlicher gelegen als der Salon von Sabine Lepsius im Berliner Westend – zu weit außerhalb des Stadtgebietes.<sup>3</sup>

Das erste Porträt Ansoerges durch Slevogt von 1912 verweist auf die höchst elitäre Praxis eines Salons, in dem intensives Musikerleben in ästhetisch anspruchsvollen, modernen und naturnahen Räumen eine besondere Bedeutung einnahm. Der »Zauber von Neu-Kladow«<sup>4</sup> eröffnet Fragen nach einem heute weitgehend unbekanntem Musiksalon, dessen Aura so weit in die Gegenwart reicht, dass der Bezirk Spandau seit 2006 eine Wiederbelebung des Gutes als Kulturpark fördert.<sup>5</sup> Nicht als gesellschaftlich einflussreicher, mondäner Salon – wie er auch 1910 noch üblich war –, sondern als besonderer Lebens- und Kulturraum, in dem »Berufskünstler« im Kontrast zum öffentlichen Konzertleben »natürlicher«, »angenehmer«, »innerlicher« und »stiller« Formen des Konzertierens nachgehen können<sup>6</sup>, wird der Musiksaal von Johannes Guthmann zum Ausgangspunkt soziologischer, urbanologischer und biographischer Forschung auch über Kladow und Berlin hinaus.

1 Von den beiden möglichen Schreibweisen, die nicht einheitlich verwendet werden, ist hier die derzeit üblichste mit k gewählt.

2 Weitere berühmte Salongemälde sind Josef Danhausers Salonatmosphäre mit George Sand und Franz Liszt am Klavier (1840), Paul Heys Bild einer Salongeselligkeit um 1900 (abgedruckt im MGG-Artikel zur »Salonmusik« von Andreas Ballstaedt, Bd. 8, 1998, Sp. 863), das Gemälde zum Salon Gervex in Paris, die Zeichnung einer Abendgesellschaft bei der Gräfin Schleinitz von Adolph Menzel oder Menzels »Salonkonzert«, das in der Einleitung des vorliegenden Heftes auf S. 4 abgedruckt ist. Vgl. auch Karoline Czerwenka-Papadopoulos: *Typologie des Musikerporträts in Malerei und Graphik. Das Bildnis des Musikers ab der Renaissance bis zum Klassizismus*, Wien 2007.

3 Vgl. Petra Wilhelmy-Dollinger: *Die Berliner Salons*, Berlin [u. a.] 2000, S. 29–44, wo sieben Kriterien zur Charakteristik eines Salons angegeben sind. Zum Salon von Sabine Lepsius vgl. Petra Wilhelmy: *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780–1914)*, Berlin [u. a.] 1989, S. 715–719.

4 Johannes Guthmann: *Schöne Welt. Wandern und Weilen mit Max Slevogt*, Berlin 1948, S. 116.

5 Vgl. die Internetseite der Stadt-Berlin-Spandau [www.berlin.de/ba-spandau/derbezirk/sehenswert/swk/neukladow.html](http://www.berlin.de/ba-spandau/derbezirk/sehenswert/swk/neukladow.html) (6.11.2009).

6 Vgl. Miron Lubowski: *Der Musiksalon als Retter in der (Konzert-)Not*, in: *Der Musiksalon* 1 (1909), S. 11–13, und H.[ermann] Wetzel: *Die Aufgaben des Musiksalons*, in: *Der Musiksalon* 5 (1913), S. 203.

Inga Mai Groote

## Salons in München zwischen Literarisierung und Transfer: Elsa Bernstein und Sophie Danvin Kolb

Die Frage nach Musik in Salons in München um die Wende zum 20. Jahrhundert berührt grundsätzliche Aspekte der Sozialgeschichte dieser Stadt und deren Auswirkungen auf das kulturelle und damit auch musikalische Leben. Anhand zweier Salons, in den Häusern Bernstein und Kolb, sollen daher im folgenden einige Spezifika der Münchner Salonkultur diskutiert werden. Während die Gelligkeit bei den Kolbs von Sophie Danvin Kolb (1840–1916), der Mutter der Schriftstellerin Annette Kolb (1870–1967), nach französischem Vorbild geführt wurde, ist der vorgenannte Salon, Bernstein, ein typisches Beispiel für die Mehrzahl der Münchner Salons dieser Zeit: Er beherbergt eine in erster Linie literarisch dominierte Gesellschaft, zu deren Gästen auch Musiker zählen, ist aber keinesfalls vorrangig musikalisch ausgerichtet. Die Gastgeber, Elsa Bernstein (1866–1949) und ihr Mann, der Rechtsanwalt und Literat Max Bernstein (1854–1925), waren vor allem dem Theater zugeneigt, Elsa war aber auch die Tochter des Münchner Kapellmeisters Heinrich Porges und – unter dem Pseudonym Ernst Rosmer – Autorin des Librettos zu Engelbert Humperdincks »Königskindern«.

Da aber insgesamt nur eine relativ kleine Anzahl dezidiert musikalischer Salons in München nachweisbar ist, stellt sich die Frage, inwiefern überhaupt ein substanzielleres musikalisches Mäzenatentum mittels Salons in München existierte oder existieren konnte. Die Vermutung liegt nahe, dass München im Verhältnis zu klein und zu stark in älteren Strukturen verhaftet war, um eine anderen Städten vergleichbare Salonlandschaft auf musikalischem Gebiet ausbilden zu können: München entwickelte sich erst spät zur Großstadt; der Stadtkern war noch keine moderne »City« mit der Differenzierung von Arbeits- und Wohngebieten; die Einwohnerzahlen um die Jahrhundertwende lagen noch niedrig (um 1900 nur 500.000 Einwohner) und erst mit Schwabings Aufstieg als Künstlerkolonie zogen zahlreiche

Münchner Künstler nach außerhalb, in den Vorort.<sup>1</sup> Zugleich war selbst für die tonangebenden Maler – die in München seit Franz von Lenbach eher eine Art repräsentativer Hofhaltung betrieben – offenbar das Modell der Salons nicht mehr attraktiv.<sup>2</sup> Jens Malte Fischer verweist auf Salons bei Adligen, die ein bloßes Wiederaufleben der alten Tradition seien – die von ihm benannten Beispiele (Morawetz-Morawetz, von Geuder, von Schewitsch) stammen allerdings ausnahmslos aus den Lebenserinnerungen des Literaten und *décadent* Kurt Martens, der stark polarisiert. Nach Martens' Beschreibung teilt sich die Gesellschaft in drei Milieus, einerseits Kleinbürgerliches, andererseits Bohémehaftes und schließlich niedergehender Adel. Seine Beschreibung der Salons ist dementsprechend zugespitzt: »Mehrere Salons machten von sich reden. Frau von Morawetz-Morawetz nahm eine Gruppierung ihrer Jourgäste in der Weise vor, daß an einem Tage der Woche die Offiziere und die jungen Mädchen von Familie unter Aufsicht der Mütter harmlos mit einander schwatzten und kälberten, an einem andere Tage die Künstler und Schriftsteller mit weiblichem Anhang sich eines freieren Tons beflissen, an einem dritten ausgewählte Segmente dieser beiden Sphären sich berührten oder auch schnitten. Tadellos und dementsprechend auch etwas steifer ging es an den schöngeistigen afternoon-teas der Baronin von Geuder zu, [...] »Interessant« in verschiedener Hinsicht war das Ehepaar von Schewitsch [...] Alle diese Salons hatten sich

1 Vgl. den Überblick von Jens Malte Fischer: *Die Großstädte und die Künstler um die Jahrhundertwende: Berlin, München, Wien*, in: *Hauptstadt. Historische Perspektiven eines deutschen Themas*, hgg. von Hans-Michael Körner und Katharina Weigand, München 1995, S. 191–212, insbes. S. 193f. und 202ff., sowie Horst Möller: *München um die Jahrhundertwende*, in: *Munich 1900 site de la modernité* (= Jahrbuch für internationale Germanistik Reihe A, 47), hgg. von Gilbert Merlio und Nicole Pelletier, Bern [u. a.] 1998, S. 33–50.

2 Vgl. Petra Dollinger: *Ästhetische Kultur. Salons um 1900 zwischen Tradition und Moderne*, München 1995, S. 43f.

Horst Weber

## Nicht »Salon«-fähig

## Musik und Geselligkeit in »Little Weimar«

Im Los Angeles der vierziger Jahre stellt sich das Verhältnis von Raum, Gesellschaft und Musik – und zwar Musik als »öffentliche« Erscheinung in der Gesellschaft – auf eine Weise dar, die in vieler Hinsicht von den Standards in Europa abweicht. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen haben die Kategorie des kulturellen Raumes ins Licht gerückt, insbesondere den urbanen Raum einer Stadt als Ganzes, aber auch die spezifischen Aufführungsräume für Musik wie Theater, Konzertsaal, Salon. Die Stadt als urbaner Raum und Theater, Konzertsaal, Salon als Aufführungsraum sind voneinander abhängig, sie wachsen gemeinsam im Prozess der Urbanisierung. Die verschiedenen Aufführungsräume sind nicht nur von unterschiedlicher Funktion, sondern auch von unterschiedlicher elitärer Qualität. Die Genderforschung hat gezeigt, dass während des 19. Jahrhunderts Komponistinnen im Salon gern gesehen waren, ihnen aber der Weg in den Konzertsaal schwer gemacht wurde und der Eintritt ins Operntheater selten gelang. Das galt in anderer Hinsicht auch für ihre weniger prominenten männlichen Kollegen. Ob der Schritt in die Öffentlichkeit gelang, hing nicht zuletzt vom Grad der Urbanisierung des Umfelds ab. Was in der »Hauptstadt« des 19. Jahrhunderts: Paris möglich war, musste nicht in Berlin oder Wien gelingen. Ähnliche Mechanismen musikalischer Sozialisierung, wirtschaftlicher Etablierung und gesellschaftlicher Anerkennung, wie sie aus der Salonkultur der europäischen Zentren bekannt sind, beeinflussten auch das berufliche Schicksal emigrierter Musiker in einem der Exilzentren des Zweiten Weltkriegs, in Los Angeles. Ein Seitenblick auf das zweite große Zentrum des Exils, New York, soll helfen, die spezifischen Bedingungen in der künftigen Metropole der amerikanischen Westküste deutlicher werden zu lassen.

»Little Weimar« nannten die Amerikaner rückblickend das Phänomen, dass während des Zweiten Weltkrieges die Prominenz der Emigranten aus Deutschland und Österreich in Los Angeles Zu-

flucht gefunden und die Kultur der USA nachhaltig beeinflusst hat. Erst in jüngster Zeit hat der Germanist Ehrhard Bahr von der Southern University of California dieses Phänomen in seinem Buch »Weimar on the Pacific« im Zusammenhang dargestellt.<sup>1</sup> Die Bezeichnung »Little Weimar« versammelt die Emigranten zu einer kulturellen Gruppe, was wohl eher ihrer Wahrnehmung durch Amerikaner entspricht als ihrem Selbstverständnis. Die Gruppe wird durch einen Raumbegriff charakterisiert, der nicht ihr Lebensraum ist. Das Wort »Weimar« weckt zwei Assoziationen, eine politische und eine kulturelle: die Weimarer Republik und die Weimarer Klassik. Als politisches Raum-Wort verweist Weimar auf die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen, als kulturelles Raum-Wort auf eine Elite, vor allem auf die vermeintlichen Dioskuren Goethe und Schiller, ebenso auf Herder und Wieland, im 19. Jahrhundert dann auf Nietzsche und Liszt. Im 20. Jahrhundert weckt das Raum-Wort Weimar Erinnerungen an die Institutionen Bauhaus und Buchenwald; Kultur und Politik, Elite und Barbarei schießen ineinander. Weimar ist ein sehr deutscher Ort.

Im metaphorischen Sprachgebrauch der Amerikaner blieb der Elite-Begriff dominant, die Weimarer Republik ist in ihm allenfalls als Fluchtort präsent. Die amerikanische Raum-Metapher benennt eine kulturelle Transferleistung: Die kulturelle Elite der Weimarer Republik ist nach Los Angeles »umgezogen« und hat sich dort wie einst im Weimar des 18. Jahrhunderts versammelt. Die Konsequenzen dieses Transfers sollen im Folgenden für die Musik skizziert werden, und zwar im Hinblick auf die institutionellen Rahmenbedingungen und auf die sozialen Rollen, die von den Emigranten zu erfüllen waren.

Musik, zumindest europäische Kunstmusik, unterscheidet sich von den anderen Künsten unter anderem dadurch, dass sie in besonderem Maße

1 Ehrhard Bahr: *Weimar on the Pacific. German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism*, Berkeley [u. a.] 2007.