

Ulrich Konrad

## Komponistenwitwen

Im Allgemeinen, und im Besonderen: Constanze Mozart

In der Wirkungsgeschichte eines künstlerischen Gesamtwerks markiert der Tod von dessen Urheber einen Wendepunkt. Das gilt für alle Künste einschließlich der Literatur in gleicher Weise, für musikalische Œuvres aber mit einem charakteristischen Akzent. Während etwa Bilder und Skulpturen, einmal in einem vorbestimmten Ambiente gehängt und aufgestellt, oder Romane, gedruckt und an eine Leserschaft ausgeliefert, sich rasch von ihren Schöpfern emanzipieren, stehen Musikwerke potentiell länger und intensiver unter dem Einfluss ihrer Komponisten. Das geschieht immer dann, wenn diese beispielsweise als Pianisten oder Dirigenten auftreten, mithin zusätzlich die Rolle von Interpreten einnehmen. Da eine Komposition in ihrer medialen Doppexistenz zum einen als einmalig notierter Text, zum anderen als immer wieder neu hervorzubringende Klanggestalt in besonderer Weise davon abhängt, dass Musiker sie spielen, liegt es für den Komponisten nahe, auch selbst diese Aufgabe übernehmen und auf die Art und Weise der Aufführungspraxis Einfluss nehmen zu wollen. So kann er nicht nur für die Verbreitung seiner Werke sorgen, sondern im Idealfall sogar eine Interpretationstradition begründen. Denn gemeinhin sind Publikum und Musikerschaft gern bereit, die Aufführung einer Komposition unter Leitung von deren Schöpfer als authentisches Modell dafür zu nehmen, wie sie nach dem Willen des Komponisten künftig zu gestalten sei. Wenn aber diese unmittelbare Einflussnahme des Urhebers auf sein Werk endgültig beendet ist, dann hebt eine neue wirkungsgeschichtliche Phase an. Zwar mögen in der Erinnerung von Zeitgenossen oder, seit dem 20. Jahrhundert, auf Tondokumenten die Aufführungsumancen eines Komponisten noch eine Weile präsent sein, aber die Wahrnehmung seines Œuvres wird mehr und mehr von anderen Kräften bestimmt. Die Werke segeln, wenn das Bild gestattet ist, mit unbestimmtem Ziel aufs offene Meer der Rezeption hinaus, in dem sie entweder nach einer gewissen Strecke untergehen oder im Laufe der Zeit immer neuen Horizonten zustreben.

Unter den soeben pauschal genannten Kräften, die auf diesen komplexen, schwer durchschaubaren und überhaupt nur bedingt steuerbaren Prozess einwirken, ist seit gut 200 Jahren eine Größe präsent, die als historisch bedeutsam wahrgenommen werden kann. Ihr wurde bislang zwar in Einzelfällen durchaus, gelegentlich sogar intensiv Beachtung geschenkt, nie aber in ihrer Gesamtheit: Gemeint sind die Witwen von Komponisten. Tatsächlich treten seit Ende des 18. Jahrhunderts immer wieder und immer häufiger die hinterbliebenen Ehefrauen das selbstgewählte oder ihnen gesellschaftlich zugewiesene Amt an, als autoritative Instanzen die allgemeine Erinnerung an ihre verstorbenen Komponistenmänner wachzuhalten. Dabei formen sie in hohem Maße das Bild mit, das dauerhaft in die kollektive *memoria* eingeprägt werden soll, das Bild sowohl vom Menschen und Künstler als auch vom Wesen der musikalischen Schöpfung, das mit dieser Persönlichkeit in die Welt gekommen ist.

Dass Komponistenwitwen erst im 19. Jahrhundert diesen rezeptionsgeschichtlich herausgehobenen Platz erringen und ausbauen konnten, ist zunächst lediglich eine Behauptung. Sie scheint aber angesichts schierer Evidenz zumindest nicht grob falsch zu sein, kann doch bei keinem Komponisten seit der Frühen Neuzeit, soweit Kenntnisse über familiäre Verhältnisse vorliegen, von nennenswertem Einfluss hinterbliebener Ehefrauen die Rede sein. Zumindes bei Berühmtheiten liegen die Dinge so. Als etwa Johann Sebastian Bach 1750 starb, fiel der musikalische Nachlass den Söhnen Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann zu, sie auch trugen in engem Rahmen für Bachs Nachruhm Sorge, während von der Witwe Anna Magdalena aus den zehn Jahren bis zu ihrem Tod kein Wort über ihren Mann überliefert ist.<sup>1</sup> Die Liste der

<sup>1</sup> Maria Hübner: *Anna Magdalena Bach – Ein Leben in Dokumenten und Bildern*. Mit einem biographischen Essay von Hans Joachim Schulze, Leipzig 2005.

Beatrix Borchard

## Verlebendigen und fortführen

Clara Schumann als Witwe

Die Frage nach der Rolle von Witwen für das Bild eines Musikers sowie für die Bewahrung und Verbreitung seiner Werke lenkt den Blick darauf, dass bereits an den Schaffensprozessen eines Einzelnen stets viele (vielfach unsichtbar, jedenfalls durch die Geschichtsschreibung meist nicht oder nicht hinreichend berücksichtigt) ›Mitschaffende‹ beteiligt sind. Dies deutlich zu machen, so die These dieses Aufsatzes, war das Ziel des erinnerungskulturellen Handelns von Clara Schumann, indem sie neben ihrem Mann auch sich selbst einen Platz im kulturellen Gedächtnis sicherte (vgl. Abbildung 1<sup>1</sup>). Als Robert Schumann 1856 starb, war sie knapp 37 Jahre alt. Die Ehe hatte keine 16 Jahre gedauert, davon fielen die letzten beiden Jahre in die sogenannte ›Enderlicher Zeit‹. Clara Schumann hatte noch fast vierzig Jahre zu leben. Als Lebensphase war die Ehezeit die kürzeste ihres Lebens, die Wittenschaft die längste. Für ihre berufliche Laufbahn hatte ihre Verheiratung zwar einen Einschnitt, nicht jedoch eine Unterbrechung bedeutet. Denn es war ihr gelungen trotz zehn Geburten (zwei Fehlgeburten) als Pianistin sowie als Komponistin öffentlich präsent zu bleiben. In welchen Handlungsfeldern hat sie Erinnerung gestaltet?

## I – Erinnerungskultur während der Ehe

Schon Robert Schumann hatte begonnen, Erinnerung bewusst zu gestalten. Medien waren neben den Tagebüchern beider Partner<sup>2</sup> die

Konzertzettelsammlung von Clara Schumann,<sup>3</sup> das von Schumann angelegte *Brautbuch*,<sup>4</sup> seine *Haushaltbücher*, *Projektenbücher* usw. sowie das am Tage der Hochzeit begonnene *Ehetagebuch*<sup>5</sup> und das 1846 angelegte *Erinnerungsbüchlein für unsere Kinder*.<sup>6</sup> Robert Schumann war bekanntlich ein besserer Chronist seiner selbst. Ein innerer Zwang zu permanenter Selbstüberprüfung und Erfolgskontrolle war sicher ein Movens, ein anderes das Bestreben, sich selbst zu historisieren: Wohl nicht zufällig bezeichnete Clara Schumann die Ausgabe der gesammelten Schriften, die ihr Mann kurz vor seinem Selbstmordversuch in einer überarbeiteten Fassung herausbrachte,<sup>7</sup> als ein von ihm für sich selbst errichtetes »Denkmal«.<sup>8</sup>

Ein weiteres Dokument der schon während der Ehe betriebenen Erinnerungspflege ist die sogenannte *Familienkassette*. In ihr bewahrte das Ehepaar Gedichte, an sie gerichtete Briefe von

Tagebücher Clara Schumanns wurden wahrscheinlich nach der Auswertung durch Litzmann von der ältesten Tochter Marie vernichtet.

1 Photographie, Robert Schumann Haus Zwickau 6031-B2.

2 Robert Schumann: *Tagebücher*, Bd. 1: 1827–1838; Bd. 2: 1836–1854, hg. von Georg Eismann, Leipzig 1971. Die Jugendtagebücher Clara Wiecks aus den Jahren 1827–1840 wurden teilweise von ihrem Biographen Berthold Litzmann ausgewertet. Clara Wieck: *Jugendtagebücher* (1828–1840), Zwickau, Robert-Schumann-Haus, Archiv-Nr. 4877,1-4-A3. Ihre Veröffentlichung durch Nancy Reich und Gerd Nauhaus ist seit vielen Jahren angekündigt. Die späteren

3 Vgl. Reinhard Kopiez, Andreas C. Lehmann, Janina Klassen: *Clara Schumann's collection of playbills: A historiometric analysis of life-span development, mobility, and repertoire canonization*, in: *Poetics* 37 (2009), S. 50–73.

4 Robert Schumann: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hg. von der Robert Schumann-Gesellschaft Düsseldorf, Serie VII, Werkgruppe 3, Bd. 3, Teilband 2: *Brautbuch Anhang R11*, hg. von Bernhard R. Appel, Mainz [u. a.] 2011.

5 *Ehetagebücher*, hg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, Bd. 3, 1: *Haushaltbücher, 1837–1847*, hg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982, Bd. 3, 2: *Haushaltbücher, 1847–1856*, hg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982.

6 Vgl. Eugenie Schumann: *Erinnerungen*, Stuttgart 1925.

7 Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854.

8 Vgl. Clara Schumann, Tagebucheintragung vom 20. Mai 1854, zit. nach Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, 3 Bde., Leipzig 1902–1908, hier Bd. 2, S. 316.

Eva Rieger

## Standfestigkeit und Autorität

Cosima Wagner

»Frau Wagner ist eine so überaus bedeutende und anziehende Persönlichkeit, daß man wohl faßt, wie man ihr huldigt, wenn mir auch der Sinn abgeht für die Anbetung, die ihr vielfach bezeigt wird.«<sup>1</sup> Dieser Kommentar einer pragmatischen Zeitgenossin fiel in das Jahr 1900, als Cosima in ihrer Rolle als Witwe bereits einige Inszenierungen hinter sich gebracht hatte. Die Festspiele waren künstlerisch und finanziell konsolidiert, sodass sie Selbstvertrauen ausstrahlte. Ihre Position als Leiterin der Festspiele war unbestritten.

Im Gegensatz zu dieser wahrhaftig wirkenden Beobachtung trägt das, was Biographen aus dieser Frau gemacht haben, Spuren der kulturell konstruierten Polarisierung, von der man bei der Beurteilung von Frauen damals Gebrauch machte. »Herrin des Hügels«, »Hüterin des Grals«, »grande dame française« oder »Meisterin«, wie man sie nannte: Cosima Wagners Leben und Wirken hat seit ihrem Tod die Phantasie von Autoren, Journalisten und Musikologen in einem Maße angefacht, wie es kaum bei einer anderen Musikerwitwe zu erleben war, Alma Mahler vielleicht ausgenommen. Ihr Bild ist überlagert von Hagiographik und von Hass Tiraden gleichermaßen. So findet man sie einerseits idealisiert, auf ein Podest gestellt und verehrt, wie bei De Moulin Eckart, Glasenapp, Mollenkovitch-Morold sowie den rechtskonservativen Anhängern der *Bayreuther Blätter* mitsamt deren Umfeld. Oder aber sie wird als hartes, machtbewusstes Wesen stilisiert, wenn man ihr eine »masochistische Persönlichkeitsstörung« bescheinigt, sie also pathologisiert.<sup>2</sup> Ein Beispiel dafür, dass linke

Wissenschaftler nicht davor gefeit sind, Frauen zu schmähen, bietet Konrad Boehmer, der sie als »Hetäre« bezeichnet (laut Wörterbuch eine Dirne oder ein Freudenmädchen).<sup>3</sup> Sie selbst schreibt in ihrem Tagebuch: »Von mir ist jede Leidenschaftlichkeit der Liebe gewichen, bei R. waltet sie noch.«<sup>4</sup> Das wiederum gibt Peter Wapnewski die Chance zu behaupten: »Sinnlichkeit scheut diese Nonne wie der Teufel das Weihwasser.«<sup>5</sup> Der eine macht sie zur Hure, der andere zur Nonne. Auch Robert Gutman, von Konrad Boehmer übrigens lobend als »bislang kritischsten Wagner-Biograph« bezeichnet,<sup>6</sup> erfindet die Mär von der sexuellen Unersättlichkeit Cosimas: »Wagner suchte nie nach Verstandesgaben bei den Frauen, mit denen er schlafen wollte. [...] Daß sie ihn zu halten verstand, beruhte hauptsächlich auf ihrer hochgespannten Sexualität und ihrer Fruchtbarkeit [...]«. Und er setzt noch eins drauf: »Von Anfang an muß es vielen Beobachtern klar gewesen sein, daß es mehr als eines Mannes bedurfte, um sie sexuell zu befriedigen.«<sup>7</sup> Diese perfide Bemerkung führt zu den schwierigsten Jahren in Cosimas Leben zurück, als sie mit Richard und ihrem Ehemann Hans von Bülow unter einem Dach lebte und bereits eine Beziehung mit Wagner führte. Das »Braune

1 Rudolf Vierhaus (Hg.): *Das Tagebuch der Baronin Spitzemberg*, Göttingen 1960, S. 395 (Eintrag vom 15. März 1900).

2 Oliver Hilmes: *Herrin des Hügels. Das Leben der Cosima Wagner*, München 2007, S. 160. Ähnliches ist in Hilmes' Biographie Alma Mahler-Werfels zu finden, vgl. Sandra Marchl: *Alma Mahler-Werfel in der Biographik. Die Dekonstruktion einer Legende*, Graz 2009, S. 135 u. a.

3 Konrad Boehmer: »Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen...«. *Über ein(en) Moment in Schumanns Denken*, in: *Musik-Konzepte: Robert Schumann II*, München 1982, S. 254–263, hier S. 262. Vgl. auch die Polemik von Michel-François Demet: *Cosima Wagner – Stifterin eines Mythos*, in: *Musik-Konzepte 5: Richard Wagner – Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?* München 1978, S. 50–53.

4 Cosima Wagner: *Die Tagebücher*, hg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Bd. I, S. 311 (Eintrag vom 11. November 1870).

5 Peter Wapnewski: *Richard Wagner. Die Szene und ihr Meister* (1978), München 1983, S. 128.

6 Boehmer, »Heiss' mich nicht reden, heiss' mich schweigen...« (wie Anm 3), S. 254.

7 Robert Gutman: *Richard Wagner. Der Mensch, sein Werk, seine Zeit* (1968), München 1970, S. 137 und 245.

Susanne Popp

## Frau Max Reger und ihr Dienst am Werk

Elsa von Bagenski wurde 1870, drei Jahre vor Max Reger (1873–1916), geboren und überlebte ihn nach knapp 14-jähriger Ehe um 35 Jahre bis 1951. Seit seinem Tod pflegte sie ihre Post als »Frau Max Reger« zu unterzeichnen und sich von Regers früheren Schülern mit »Regermutter« anreden zu lassen, so als sei ihr die Geburt des Künstlers zu danken; bis zur Selbstaufgabe auf den Fixstern Reger fokussiert, blieb sie lebenslang ihrer Witwenrolle treu. Ehe sie den Komponisten kennenlernte, hatte sie einer anderen Welt angehört: Als Scheidungskind aus preußischem Offiziersadel hatte sie seit dem sechsten Lebensjahr von ihren Brüdern getrennt mit ihrer Mutter an wechselnden Orten bei Verwandten gelebt und als höhere Tochter keinen Broterwerb erlernt, dafür aber – angemessener – Gesangsstunden erhalten; mit nur 20 Jahren war sie eine standesgemäße Ehe mit Ernst von Bercken, gleichfalls einem preußischen Offizier aus uraltem Adel, eingegangen.

Acht Jahre später war das Paar wegen gegenseitiger Abneigung geschieden; die von den Brüdern vorgeschlagene und in protestantischen Adelskreisen allgemein akzeptierte Lösung, Diakonisse zu werden, wurde wegen der zarten Konstitution der jungen Frau von Mutter und Tochter verworfen; so blieben ihr in Ermangelung einer Ausbildung nur die Optionen eines Lebens als »arme Verwandte« oder einer guten Wiederverheiratung. Reger war dabei kein Wunschkandidat. Zu deutlich stand ihr noch sein peinliches Auftreten in Wiesbaden vor Augen, als sie und ihre Mutter Auguste ihn als stets unpünktlichen Klavierlehrer ihrer Pflegeschwester Bertha von Seckendorf erlebt hatten und Zeugen

wurden, wie er im »Einjährig freiwilligen Militärjahr« ein abgründlicheres Bild bot und danach zunehmend verwahrloste. Hochverschuldet, dem Alkohol verfallen und krank hatte er sich mit 25 Jahren von den adeligen Damen verabschiedet, um zu den Eltern nach Weiden zurückzukehren.

Dort erreichte ihn im folgenden Jahr ganz überraschend die Einladung, einige Wochen im neuen Wohnsitz der drei Frauen zu verbringen; nach Erreichen der Volljährigkeit hatte Bertha mit ihrem Erbe das Anwesen Schneewinkl-Lehen bei Berchtesgaden erwerben können und bot dort Pflegemutter und -schwester eine Bleibe. Reger folgte der Einladung, verliebte sich in Elsa von Bercken, schuf Liebeslied um Liebeslied, darunter drei Vertonungen von Texten Otto Julius Bierbaums (*Traum durch die Dämmerung*, *Flieder* und *Frauenhaar*) und seine einzige Vertonung eines Textes von Detlev von Liliencron *Glückes genug*, die seine fast keusche Verehrung in intensive Stim-



Abbildung 1: Elsa und Max Reger frisch verheiratet, München 1903

mungsbilder umsetzen. Doch kam seine Werbung damals zu früh – die Scheidung der Berckens war noch nicht rechtskräftig, Elsa bewunderte seine Kompositionen, empfand aber für ihren Schöpfer nur Freundschaft, keine Liebe; »lange bevor er mein Herz besaß,« schrieb sie später, »besaß ich einen unerschütterlichen Glauben an sein Genie.«<sup>1</sup>

Erst drei Jahre später stimmte sie seinem erneuten Antrag zu und begründete den Umschwung in ihren *Erinnerungen* mit der während einer

1 Elsa Reger am 23. November 1906 an Max Kuhn, in: *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*. Teil 2 (= Veröffentlichungen des Max-Regel-Instituts 14), hg. von Herta Müller, Bonn 1998, S. 236.

Giselher Schubert

## »Viola un lion!«

Paul Hindemiths Frau Gertrud, geborene Rottenberg

Hindemith hat seine am 2. August 1900 in Frankfurt am Main im Sternzeichen des Löwen geborene Frau Gertrud gern als »Löwen« portraitiert, das heißt sowohl gezeichnet als auch beschrieben, am liebevollsten vielleicht mit den drolligen Löwenzeichnungen von 1950 in einem Exemplar der Ausgabe seines *Ludus tonalis* für Klavier,<sup>1</sup> oder als fiktives Portrait auf Deckblättern von Hans Joachim Mosers 1952 publizierter *Musikgeschichte in 100 Lebensbildern* als das 101. »Lebensbild«.<sup>2</sup> Dort führt er sie mit dem Kosenamen »Pirol Wapuff, berühmter Löwe« ein, charakterisiert die »leoneske Philosophie« dieses Pirol Wapuff als »lebensbejahend-futuristisch-selbstbewußt«, nennt diesen Löwen einen »tiefschürfenden Theoretiker« und Verfasser von Büchern wie *A lion's world*, *Elementary Complaining* oder *Unterweisung in der Tontatze* – das sind alles Anspielungen auf die Bücher Hindemiths *A Composers World* (Cambridge 1952), *Elementary Training for Musicians* (Mainz 1946) und *Unterweisung im Tonsatz* (3 Teile, Mainz 1937, 1939 und 1970, aus dem Nachlass herausgegeben) – und beschreibt als Charakterzug: »W's [Wapuffs] unzweifelhaft großer Künstlerschaft steht ein leider in menschlicher (löwlicher) Beziehung nicht immer angenehmer Charakter gegenüber: Gegen andere kunstbeflissene Löwen verhält er sich höchst abweisend und es ist besonders der oben erwähnte Waluch<sup>3</sup>, der oft genug seinen Zorn zu spüren bekommt.« Als Resümee notiert Hindemith: »Viola un lion!«

Tatsächlich haben Freunde, die dem Paar vor allem in den 1920er Jahre nahe standen, oft die

schroffe Art beklagt, mit der Gertrud Hindemith ihren Mann seit den späten 1940er Jahren ver-einnahmte, ja ihn geradezu zu isolieren und zu bevormunden schien, Kontaktsuchende rigoros abwimmelte und, wie diese glauben machen wollten, für ihn zu sprechen oder zu schreiben nur vorgab. André de Chastonay, der seit 1938 den Hindemiths in der Schweiz nahe stand, vertrat sogar die Meinung, Gertrud Hindemith habe in den 1950er Jahren Hindemith in die ihm unbehagliche und auch ganz unangemessene Rolle eines Dirigenten geradezu hineingetrieben, weil er die Position einnehmen sollte, die sie für ihren Vater Ludwig Rottenberg erträumt hatte.<sup>4</sup> Robert Craft beschrieb in seinem Tagebuch eine offenbar charakteristische Episode mit dem Paar vom 31. August 1961: »Varèse und Elliott Carter kommen zum Mittagessen in das Pierre Hotel. Da I. S. [Igor Strawinsky] nicht pünktlich fertig ist, gehe ich zuerst herunter und treffe im Aufzug auf die Hindemiths. Nachdem sich Varèse von dem Schrecken erholt hat, mich mit dem falschen Komponisten erscheinen zu sehen, bittet er mich, daß ich ihn vorstelle, doch zu diesem Zeitpunkt ist Hindemith schon auf halbem Wege in Richtung Restaurant verschwunden. Als ich ihn einhole und meine Bitte vorbringe, sagt Frau Hindemith »nein«, einen Bruchteil bevor Herr Hindemith »ja« sagt. Da Varèse sieht, wie sie davoneilen, fällt mir keine andere Entschuldigung ein, als zu sagen, daß es Hindemith nicht gut gehe. Daß dem nicht so ist, merkt Varèse ein paar Minuten später an dem großen Appetit, den der andere im Hotelrestaurant offenbart, und daran, daß er nahezu von seinem Stuhl aufspringt, um I. S. zu begrüßen, als dieser endlich auftaucht.«<sup>5</sup> Amüsanter wirkt hingegen Strawinskys

1 Das Exemplar ist als Faksimile veröffentlicht mit einem Nachwort von Giselher Schubert im Schott-Verlag, Mainz 1995, ED 8200.

2 Vgl. Friederike Becker und Giselher Schubert (Hgg.): *Paul Hindemith. »Das private Logbuch«. Briefe an seine Frau Gertrud*, Mainz 1995, S. 19f.

3 Das ist ein Kosenamen für Hindemith; ein anderer seiner Kosenamen in diesem »Lebensbild« lautet »Yiyak«.

4 Vgl. Giselher Schubert: *Paul Hindemith*, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 119.

5 Robert Craft: *Strawinsky. Chronik einer Freundschaft*, Zürich 2000, S. 290. Hindemith selbst hat der Rolle, die Craft im Leben Strawinskys spielte, außerordentlich misstraut.



Elmar Juchem

## Lotte Lenya

## Interpretin und Nachlassverwalterin Kurt Weills

Die *Münchener Illustrierte Presse* lud im April 1929 einige prominente Künstler zu Gastbeiträgen ein, in denen diese etwas über ihre Ehefrauen berichten sollten. Publiziert wurden die Kurzporträts seinerzeit unter der Sammelüberschrift »Meine Frau«, darunter erschien auch folgender kurzer Beitrag von Kurt Weill: »Sie ist eine miserable Hausfrau, aber eine sehr gute Schauspielerin. Sie kann keine Noten lesen, aber wenn sie singt, dann hören die Leute zu wie bei Caruso. [...] Sie kümmert sich nicht um meine Arbeit (das ist einer ihrer größten Vorzüge). Aber sie wäre sehr böse, wenn ich mich nicht für ihre Arbeit interessieren würde. Sie hat stets einige Freunde, was sie damit begründet, daß sie sich mit Frauen so schlecht verträgt. (Vielleicht verträgt sie sich aber auch mit Frauen darum so schlecht, weil sie stets einige Freunde hat.) Sie hat mich geheiratet, weil sie gern das Gruseln lernen wollte, und sie behauptet, dieser Wunsch sei ihr in ausreichendem Maße in Erfüllung gegangen. Meine Frau heißt Lotte Lenya.«<sup>1</sup> (vgl. Abbildung 1<sup>2</sup>) Es bedarf keiner allzu großen Exegesekünste, um in den wenigen, augenzwinkernd-ironisch eingefärbten Zeilen Weills gleich mehrere Aspekte zu entdecken, die sowohl für die Beziehung zwischen Lenya und Weill als auch für die Jahre des Witwendaseins von zentraler Bedeutung sind.

Lenya wurde unter dem bürgerlichen Namen Karoline Wilhelmine Charlotte Blamauer 1898 in Wien geboren. Sie kam aus ärmlichen Verhältnissen. Mit knapp fünfzehn Jahren ging sie nach Zürich, wo sie am Stadttheater in erster Linie Tanz- und später auch etwas Schauspielunterricht erhielt. 1916 wurde sie offiziell als Tänzerin engagiert und bekam

1 Zitiert nach Kurt Weill: *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften*, erweiterte und revidierte Neuausgabe, hgg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera, Mainz 2000, S. 88f.

2 *Münchener Illustrierte Presse* vom 14. April 1929, Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Weill-Lenya Research Center, Kurt Weill Foundation, New York.



Abbildung 1:  
Lotte Lenya in einem Kostüm  
aus Lion Feuchtwangers *Die Petroleuminseln*

kleinere Rollen im Opern-, Operetten- und Schauspielbetrieb, unter anderem in Strauss' *Der Rosenkavalier* (dirigiert vom Komponisten), Offenbachs *Die schöne Helena*, Lehárs *Die lustige Witwe* und Wedekinds *Lulu*.<sup>3</sup> Obwohl sie keine Gesangsausbildung besaß und offenbar keine Noten lesen konnte, erforderten einige dieser kleinen Rollen immerhin eine Sopranstimme (etwa als eine der Grisetten in *Die lustige Witwe* oder als eine der Kokotten in *Die schöne Helena*), allerdings ließen sich diese wenigen gesungenen Takte tatsächlich auch ohne

3 Kopien von Programmzetteln aus der Zürcher Zeit Lenyas befinden sich im Weill-Lenya Research Center der Kurt Weill Foundation for Music in New York (im Folgenden WLRC), Ser. 51A.

## Wolfgang Rathert

# Yvonne Loriod-Messiaen – la voix de son maître?

Yvonne Loriod – die Stimme ihres Herrn? Wer über diese französische Musikerin und Pianistin spricht, landet zwangsläufig bei ihrem weltberühmten Ehemann Olivier Messiaen. Sie gilt als seine Muse, als unverzichtbare künstlerische Partnerin über Jahrzehnte; ein englischer Nachruf auf Yvonne Loriod zog den unvermeidlichen Vergleich mit Clara und Robert Schumann. Messiaen starb 1992; Yvonne Loriod 18 Jahre nach ihrem Mann. Die Rolle, die sie in den verbleibenden Jahren bis zu ihrer starken gesundheitlichen Einschränkung seit 2006 einnahm und ausfüllte, unterschied sich nicht wesentlich von derjenigen, die sie zu Lebzeiten erfüllte und einnahm: Sie verstand sich als bedingungslos dem Werk ihres Mannes ergebene Dienerin.

»Ich habe Messiaen immer geliebt, und jeder fühlt es in der Art und Weise, wie ich Messiaen spiele und in der Art und Weise, wie ich Mozart spiele. Ich möchte Ihnen sagen, dass Yvonne Loriod ohne Messiaen nicht existiert. Ich wurde vollkommen durch den Unterricht bei Messiaen geformt, durch die Musik Messiaens, die Liebe Messiaens. Das ist Loriod. Eingetaucht in Messiaen, wie Sie eine spezielle Sauce auf ein leckeres Stück Fleisch gießen. Ich sage ihnen, Loriod existiert nicht ohne Messiaen. Haben Sie verstanden?«<sup>1</sup> Dieses gleichermaßen überwältigende wie befremdliche Fazit soll Loriod am Ende ihres Lebens in einem großen, mehr als sechsstündigen Interview mit dem französischen Journalisten Bruno Serrou gezogen haben, das komplett im Internet abrufbar ist.<sup>2</sup> Alle Versuche, dieses

1 Zitiert nach der englischen Übersetzung in Christopher Dingle: *Yvonne Loriod as Source and Influence*, in: *Messiaen Perspectives I: Sources and Influences*, hgg. von Robert Fallon und Christopher Dingle, Farnham 2013, S. 197–212, hier S. 212.

2 Vgl. <http://grands-entretiens.ina.fr/> (letzter Abruf: 23. April 2014); der in Anm. 1 zitierte Passus konnte von mir in dieser Zuspitzung nicht verifiziert werden. Im ersten Teil des Interviews (»Jeunesse d'une égérie«) findet sich im zweiten Abschnitt (»Premiers pas«) folgende Aussage (09'20''–09'36''): »Yvonne Loriod sans Messiaen n'existe pas. C'est

Bild, das am Ende wohl auch zu einem Selbstbild wurde, zu korrigieren, sind bislang gescheitert.

Allenfalls kann man versuchen, die Einfluss-Richtung umzukehren, also sich zu fragen, welche Bedeutung Loriod für Messiaen gehabt hat. Im ersten Band der genannten *Messiaen Perspectives (Sources and Influences)* hat der Herausgeber Christopher Dingle als »Intermède« einen Beitrag dieser Frage gewidmet. Und er hat darüber hinaus den gesamten Band postum Yvonne Loriod gewidmet und dies am Ende der Einleitung wie folgt begründet: »Rather, it seeks to examine her through the lens of this book's subtitle, for she stands as one of the greatest influences upon Messiaen and also became the principal source of information about and insight into him following his death. It is entirely appropriate, therefore, that this book should be dedicated to Yvonne Loriod, placing consideration of her impact literally at its centre and providing a discography of her commercial recordings as an appendix.«<sup>3</sup>

So nobel, überfällig und verdienstvoll dieser Schritt ist, er entlässt Yvonne Loriod dennoch nicht aus dem Bannkreis ihres Ehemannes und eines gemeinsamen Lebens, dessen Bild sie für die Mitwelt und Nachwelt selbst nachhaltig geformt und gesteuert hat. Christopher Dingle setzt an die Stelle der Muse das »power couple« Messiaen-Loriod, womit er der Wirklichkeit – im heroischen wie im prosaischen Sinn – wohl näher kommt. War die explizite und erschreckende Selbstverleugnung der Witwe also letzten Endes nur die Bestätigung eines Klischees, das man von ihr erwartete, weil sie es selber genährt hatte? Diesem Klischee zufolge waren Messiaen und Loriod so etwas wie siamesische Zwillinge unter den prominenten Musikpaaren seit Schumann-Wieck: Der eine ist

Messiaen, qu'étais tous dans ma vie – mon maître, mon amour, mon Dieu, tous.«

3 Dingle, *Messiaen Perspectives* (wie Anm. 1), S. 8f.

Kevin Clarke

## Vera Kálmán

Die Csárdáskönigin der Operette: Geniale Musikmanagerin oder *veuve abusive*?*Charles und Yvonne Kálmán in großer Dankbarkeit und Freundschaft gewidmet*

## I – Sittenwidrige Unterhaltung

Wenn man sich mit Operettenwitwen beschäftigen will, sollte man vorab einige grundlegende Dinge zum Genre selbst klären, die die Rahmenbedingungen abstecken, in denen Operettenschaffende operierten. Darum kurz zur Rekapitulation: Operette, als eigenständige Kunstform im modernen Sinn des Wortes, entstand um 1850 in Paris. Die Pioniere und Hauptvertreter der neuen Gattung waren Hervé und Jacques Offenbach. Ihre Werke wurden von vielen Zeitgenossen als »sittengefährdend« und moralisch verwerflich bezeichnet. Denn die Operettenszene war bis weit ins 20. Jahrhundert geprägt von Halbweltpublikum, sexueller Freizügigkeit auf und hinter der Bühne und dem Verlachen bürgerlicher Moral.<sup>1</sup> In *Meyers Konversations-Lexikon* kann man 1877 zum Stichwort »Offenbach« lesen: »[D]ie meisten [seiner Operetten] aber [...] sind überdies noch so vom Geiste der Demi-monde durchsetzt, daß sie mit ihren schlüpfrigen Stoffen und sinnlichen, zumeist trivialen Tonweisen eine entschieden entsittlichende Wirkung auf das größere Publikum ausüben müssen.«<sup>2</sup> Die Folge solcher Halbweltkonnotationen: Die meisten Komponisten hielten ihre Ehefrauen und Kinder so fern wie möglich von der Operette. Wenn sie sich mit Frauen des Metiers umgaben, dann waren es meist Mätressen, etwa im Fall Offenbachs, der eine langjährige Beziehung mit seiner Primadonna Zulma Bouffar (1843–1909) unterhielt, während Ehefrau Herminie d'Alcain (1826–1887) und die vier Töchter den Schein bürgerlicher Anständigkeit wahrten und kein Operettentheater betreten. Über



© Bibliothèque nationale Paris

Abbildung 1:  
Jacques Offenbach im Familienkreis

die außerehelichen Affären Offenbachs wurde in der Presse nur andeutungsweise berichtet, er selbst präsentierte sich in der medialen Öffentlichkeit als liebender Familienvater (vgl. Abbildung 1<sup>3</sup>). Von seinen unehelichen Kindern mit Bouffar erfuhr die Welt erst durch Jean-Claude Yon und dessen Offenbach-Biografie aus dem Jahr 2000. Dieser schizophrene Zustand, dass Komponisten einerseits in einer moralisch extrem laxen Umgebung operierten, andererseits nach außen den Schein bürgerlicher Anständigkeit wahren wollten, charakterisiert die Operettenwelt bis in die Gegenwart.

1 Eine ausführliche Darstellung dieses Themas findet sich in Kevin Clarke: *Die Geburt der Operette aus dem Geist der Pornographie*, in: Marie-Theres Arnbom, Kevin Clarke, Thomas Trabitsch (Hg.): *Welt der Operette: Glamour, Stars und Showbusiness*, Wien 2011, S. 19ff.

2 *Meyers Konversations-Lexikon*, Leipzig 1877, Bd. 12, S. 278.

3 Offenbach, zusammen mit seinen Töchtern Marie, Barthe, Pepita und Jacqueline (von links nach rechts) sowie seiner Gattin Herminie.