

Nachdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors,
Quelle: Nike Keisinger / Ricarda Wackers (Hrsg.): Musik
in Saarbrücken, S. 147 – 152, Staden Verlag 2000

Dada siegt im Shimmytakt

Erwin Schulhoffs Saarbrücker Jahr 1920/21

Von Tobias Widmaier

In Saarbrücken lebte für rund fünfzehn Monate, von Herbst 1920 bis zum Jahresende 1921, eine der schillerndsten Musikerpersönlichkeiten der Zwischenkriegszeit: Erwin Schulhoff. Hierzulande war sein Name selbst der Fachwelt kaum noch geläufig, seine Werke waren nahezu vergessen. Die überfällige Wiederentdeckung Anfang der neunziger Jahre ist vor allem einer intensiveren wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Opfern des Dritten Reichs unter Musikern zu verdanken¹: Schulhoff starb am 28. August 1942 im bayerischen Internierungslager Wülzburg (Weissenburg).

1894 wird Erwin Schulhoff als Sohn einer begüterten deutsch-jüdischen Kaufmannsfamilie in Prag geboren. Sein musikalisches Talent entdeckt und fördert man früh: Mit sechzehn schon unternimmt er eine erste Konzerttournee als Pianist, mit neunzehn schließt er seine Studien an der Kölner Musikhochschule ab. Seine musikalischen Fixsterne heißen damals Debussy, Grieg und Richard Strauss. Dann bricht der Erste Weltkrieg aus, den Schulhoff als Soldat erschüttert miterlebt. Am Ende des Krieges steht er vor den Trümmern des Überkommenen, „elend und trotzig“, wie er in sein Tagebuch notiert, zugleich aber fühlt er sich am „Eingange des Zukunftslandes.“² Aufregend Neues erhofft er sich nicht bloß im eigenen Metier. Zur Attitüde des *angry young man* gehört eine „potenzierte Linksianergesinnung“³ – seine Orchesterlieder „Menschheit“ widmet er dem kurz zuvor ermordeten Karl Liebknecht –, gehört der grimmige Wunsch nach



Erwin Schulhoff
(1894-1942) ◊
Holzschnitt ◊ von
Conrad Felixmüller
(1897-1977) ◊
Prag 1924 ◊ Foto:
© VG Bild-Kunst,
Bonn 2000

radikalen Umwälzungen auch in politischer und gesellschaftlicher Hinsicht.

Nach dem Weltkrieg lebt Schulhoff zunächst in Dresden, wo er eine Konzertreihe mit „Werken der Zukunftsmusik“⁴ ins Leben ruft. Mit namhaften, der Moderne verpflichteten Komponisten nimmt er in diesem Zusammenhang Kontakt auf. Er korrespondiert mit Arnold Schönberg – der den jungen Feuerkopf Schulhoff ein wenig zu unehrerbietig findet⁵ –, mit Alban Berg, mit Anton Webern, Joseph Mathias Hauer und Artur Schnabel. Das Dresdener Publikum solle mit der „Musikrevolution“ bekannt gemacht werden, heißt es in einer programmatischen Verlautbarung, und „Umsturz“ im Reich der Tonkunst bedeute „völlige Loslösung von imperialistischen Tonalitäten und Rhythmen.“⁶ Schönbergs atonale Klavierstücke op. 19 atmen diesen Geist und werden deshalb von Schulhoff in einem seiner so genannten „Fortschrittskonzerte“ präsentiert.⁷

In einem Anfang Februar 1921 an Alban Berg gerichteten Brief findet sich die Erklärung für Schulhoffs Ortswechsel von Dresden nach Saarbrücken. Mit seinen Konzerten war Geld wohl nicht zu verdienen. Und von daheim konnte er keinerlei finanzielle Unterstützung mehr erwarten:

„Meine Eltern zogen ihre Hand von mir zurück, weil ich für die Moderne eintrete, was ihrer Meinung nach ‚Propaganda für den Bolschewismus‘ bedeutet.“⁸

Die Eltern teilten ganz offenbar die Ansicht damaliger Höchstgüterbewahrer, die in der atonalen Musik, in der neutönerischen generell, eine künstlerische Parallele zum Bolschewismus sahen, der das staatliche Europa bedrohe.⁹ Schulhoff nimmt das erstbeste Jobangebot an und wirkt ab Oktober 1920 als Leiter der Klavieroberklassen („Schülermaterial Scheisse“¹⁰) am privaten Konservatorium von Eduard Bornschein in Saarbrücken.¹¹

„[I]ch gebe Stunden, – Stunden, – Stunden, bis zum Wahnsinne, während meine Eltern in Millionen wühlen und die Bürger mich für einen Hanswurst halten, [...] trotzdem, lieber guter Herr Berg – je mehr Hemmnisse von aussen, desto mehr Freiheit innen! Ich liebe diesen Zustand, der mir zu meinem Ich verhilft.“

Klar sei jedenfalls:

„[V]on meiner Idee kann und will ich nicht lassen. Lieber verrecken als der Masse Konzessionen machen.“¹²

Dem bald folgenden Brief legt Schulhoff einen Satz seines neuesten, in Saarbrücken komponierten Werkes – der „12 Inventionen“ für Klavier – bei, widmet ihn Alban Berg „in herzlicher Freundschaft“. Er-



Hier unterrichtete Erwin Schulhoff ◊ Bornschein'sches Konservatorium, Roonstr. 22 ◊ Foto: Privat

Geiste Dadas setzt Schulhoff die Forderung nach „Erneuerung der Ausdrucksmittel“ auf eine Weise, die mit den überkommenen Bildungsidealen des „ordnungsliebenden Bürgers“ nichts mehr gemein habe¹⁹, anders und in kompositorischer Hinsicht radikal um. Die George Grosz gewidmeten „Fünf Pittoresken“ für Klavier tragen die Satzbezeichnungen Foxtrott, Ragtime, One-Step und Maxixe (ein Tanz südamerikanischer Herkunft, damals ähnlich populär wie der Tango). Das signalisiert: hier wird die Sphäre der verknöcherten abendländischen Traditionen verlassen. Musik solle – notiert Schulhoff zur gleichen Zeit unter der Überschrift „Musik und Revolution“ – „in erster Linie durch Rhythmus körperliches Wohlbehagen, ja sogar Ekstase erzeugen“, sie sei „niemals Philosophie“.²⁰ Die Verhältnisse in der Kunst wie im Leben sollten mit solcher – durchaus gewollt eklektizistischen – Musik zum Tanzen gebracht werden. Der Mittelsatz der „Pittoresken“ – „In futurum“ – ist weiter nichts als eine Aneinanderreihung von

Solcher Unsinn war Programm: der Dadaismus war die wohl radikalste Antwort von Künstlern auf die Katastrophe des Ersten Weltkriegs. Die alten weltanschaulichen und ästhetischen Sicherungen hatten ihre Gültigkeit verloren. Und so verkündete etwa Raoul Hausmann, Berliner Dadasoph, in der Manier eines Kultur-Guerillas: Wenn diese Gesellschaft sich ins „Nirwana der Philosophie und Kunst retten“ wolle, so brülle er ihr „Dada!“ ins Ohr.

„[W]ir pfeifen auf die Kultur. Wir wünschen die Welt bewegt und beweglich, Unruhe statt Ruhe. [...] Wir haben das Recht zu jeder Belustigung, sei es in Worten, in Formen, Farben, Geräuschen; dies alles ist ein herrlicher Blödsinn, den wir bewußt lieben und verfertigen [...]: die exakte Technik des endgültig eingesehenen Unsinn als Sinn der Welt.“¹⁸

Als Musikdada bearbeitete man freilich nicht Klaviaturen mit dem Hintern. In seinem ersten Opus im

Pausen, „con espressione e sentimento“ zu spielen²¹: eine Attacke gegen gefühlsduselige Musikrezeption und ein Dokument dadaistischer Hinterfragung des Sinnes von Kunst durch Produktion von Unsinn.

„all art is useless“

In seinen Dada-Kompositionen hat Schulhoff den Jazzton mehrfach aufgegriffen, zuletzt in der „Partita“ für Klavier von 1922, ein Titel, der augenzwinkernd auf eine Tradition verweist, den aber schon das Motto wieder zurücknimmt: „all art is useless“. Die geborgte Banalität der acht Tanzsätze der „Partita“ rief genau jene Reaktion hervor, die zu desavouieren Dada angetreten war. So meinte ein Kritiker nach einem Konzert Schulhoffs, er würde sich entschieden verwahren „gegen einen Unfug des Komponierens, das Barkitsch und Bierulk als ernste Kunst aufschwätzen“ wolle. Solche Stücklein im Fox-, Rag- und Shimmy-Rhythmus sei „jeder Klavierhumorist seit Jahr und Tag“ zu spielen in der Lage.²²

Der umstürzlerische Beiklang, den solche Musik seinerzeit besaß, ist heute kaum mehr wahrzunehmen. Ganz generell aber gilt: das Aufreißerische dadaistischer Hervorbringungen ist nur in den wenigsten Fällen noch präsent. Die kunstrevolutionären Intentionen und zeitkritischen Widerborstigkeiten müssen je neu rekonstruiert und vergegenwärtigt werden. Dass der Aufstand der Dadaisten ein durchaus existenzielles Wagnis war, zeigen die wutschnaubenden Reaktionen: Der Dadaismus, hieß es damals etwa,

„legt Feuer an die Häuser und streut Gift in die Brunnen. Es ist [...] ein gefährlicher Irrsinn. [...] [G]reifen wir nach dem eisernen Besen, der das beschmutzte Haus Deutschland wieder säubert.“²³

Im Frühjahr 1921 schreibt Schulhoff in Saarbrücken eine „Suite im neuen Stil“ für Kammerorchester mit Dada-Prolog (die Satztitel lauten: Ragtime, Valse boston, Tango, Shimmy, Step, Jazz).²⁴ Seine Begeisterung für „Negerrhythmen und Step-Tänze“ entspringt der Begegnung mit schwarzen Jazzmusikern: gerade während seiner Saarbrücker Zeit nutzt er die Gelegenheit, sich „möglichst viele, von Frankreich dorthin importierte, von Negern und Mulatten gespielte ‚Jazz‘-bands anzuhören“²⁵ (authentische Erlebnisse, die er anderen Komponisten voraus habe, die diese Musik nur von Platte oder Notenpublikationen her kennen würden, betont er später). Die Dadaisten liebten den Jazz: er war nicht ästhetisch verstiegen, sondern lärmend, vital, brachte Körper in Bewegung.²⁶ Die „Suite im neuen Stil“ ist das Werk eines bekennenden Dadaisten.

Nichts deutet darauf hin, dass Schulhoff während seiner Saarbrücker Zeit mit künstlerisch Gleichgesinnten zusammengetroffen ist. Auch darf bezweifelt werden, dass er versucht hat, sich hier öffentlich als Dadaist zu präsentieren. In sein Tagebuch schreibt Schulhoff im Juni 1921:

„Ich sitze noch immer in Saarbrücken, lese Strindberg (das rote Zimmer), lese Lombroso (Genie und Irrsinn), ich warte auf ein Ereignis, – ich bin ein einsamer Schaukelstuhl.“²⁷

Und ein paar Tage später:

„Die Fliegen schwirren um mich, als wäre ich ein Dreckhaufen [...]. Ich will und muss bald weg von hier, für (hoffentlich) immer, [...] – es ist schon zum Kotzen! [...] Mein Zimmer ist zwar hier prächtig²⁸, aber es ist ein Laboratorium mit Stickluft angefüllt, und Saarbrücken ist der Abort von Deutschland, überall stinkt es alldeutsch! Also heraus und weit weg!“²⁹

So mutet es fast ein wenig wie Flucht an, dass Schulhoff am 6. August 1921 in seiner Heimatstadt Prag Alice Libochowitz (eine „ekstatische Foxtrottprinzessin“³⁰) heiratet. Sie zieht zunächst zu ihm nach Saarbrücken, Ende des Jahres aber geht es dann endgültig „weg von hier“: nach Berlin.

Anmerkungen

Dada siegt im Shimmytakt

ab Seite 147

1 1994 erschien in der Schriftenreihe „Verdrängte Musik“, die im Auftrag von „musica reanimata“ (dem 1990 gegründeten „Förderverein zur Wiederentdeckung NS-verfolgter Komponisten und ihrer Werke“) herausgegeben wird, als Band 8 die erste Monographie über Schulhoff: Josef Bek: Erwin Schulhoff. Leben und Werk. Hamburg 1994.

2 Erwin Schulhoff: Tagebuch, 2.12.1918. (Der Verbleib des originalen Tagebuchs ist unbekannt, zitiert wird nach einer diplomatisch getreuen Abschrift, die sich im Besitz des Archivs des Museums für Tschechische Musik in Prag befindet.)

3 Katrin Bösch und Ivan Vojtěch: Der Briefwechsel zwischen Erwin Schulhoff und Alban Berg. In: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, Neue Folge 13/14 (1993/94), S. 27-78; hier S. 43 (Brief Schulhoffs an Alban Berg vom 15.8.1919).

4 „Werkstatt der Zeit. Ein Manifest.“ Zitiert nach Erwin Schulhoff: Schriften. Hrsg. und kommentiert von Tobias Widmaier. Hamburg 1995. S. 9.

5 Vgl. Bösch/Vojtěch: Briefwechsel (vgl. Anm. 3), S. 41 (Brief Schulhoffs an Berg vom 13.8.1919).

6 „Werkstatt der Zeit. Ein Manifest.“ (vgl. Anm. 4), S. 9.

7 Über die Fortschrittskonzerte informiert Jeanpaul Goergen: Dadaisierte Musik in Zürich, Berlin und Dresden. In: Erwin Schulhoff. Die Referate des Kolloquiums in Köln 1992. Hrsg. von Gottfried Eberle. Hamburg 1993. S. 59-65.

8 Bösch/Vojtěch: Briefwechsel (vgl. Anm. 3), S. 61.

9 Hierzu ausführlich Eckhard John: Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938. Stuttgart, Weimar 1994.

10 Schulhoff: Tagebuch, 9.11.1920 (vgl. Anm. 2).

11 Über Bornschein vgl. Robert Hahn: Eduard Bornschein, sein Leben und Schaffen. In Saarbrücker Hefte 1964, Heft 19, S. 7-19. Bornschein gründete 1920 auch die Konzertgesellschaft Saarbrücken, am 6. Dezember des Jahres lud diese zu einem „modernen Klavierabend“ mit Erwin

Schulhoff in die Aula des Reformgymnasiums (Reproduktion des Programms in Tobias Widmaier: „Meine Zähne klappern im Shimmytakt“. Ein Dadaist in Saarbrücken: Erwin Schulhoff. In: Saarbrücker Hefte 1993, Heft 69, S. 80-87; hier S. 84).

12 Bösch/Vojtěch: Briefwechsel (vgl. Anm. 3), S. 61.

13 Ebd., S. 67.

14 Ebd., S. 69.

15 Ebd., S. 64.

16 Zu Herkunft und Schulhoffs weiterer Verwendung solcher Parolen-Zettelchen vgl. Tobias Widmaier: „In meinen Eingeweiden kräuseln süsse Kakophonien“. Erwin Schulhoffs Dadatöne. In: Erwin Schulhoff (vgl. Anm. 7), S. 69.

17 Archiv der Akademie der Künste, Berlin: Grosz-Koffer, Nr. 416 (für den Hinweis sei Jeanpaul Goergen gedankt). Zu Schulhoffs Dresdener Dada-Zeit und sein Verhältnis zu George Grosz vgl. Tobias Widmaier: Colonel Schulhoff, Musikdada. Unsinn als Ausdruck von Lebendigkeit. In: Neue Zeitschrift für Musik 155 (1994), Heft 3, S. 14-21.

18 Raoul Hausmann: Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933. Hrsg. von Michael Erlhoff. Bd. 1. München 1982. S. 49 und 84.

19 Ebd., S. 41.

20 Schulhoff: Schriften (vgl. Anm. 4), S. 13.

21 Reproduktion in Widmaier: Colonel Schulhoff (vgl. Anm. 17), S. 18.

22 Kritik der Prager Tageszeitung „Bohemia“, zitiert nach: Der Auftakt 6 (1926), S. 137.

23 Dresdner Neueste Nachrichten, 31.3.1921.

24 Der Dada-Prolog zur „Suite“ ist dokumentiert in Widmaier: Zähne (vgl. Anm. 11), S. 86.

25 Schulhoff: Schriften (vgl. Anm. 4), S. 33. Es wäre eine Untersuchung wert, welche Bands und wo Schulhoff sie gehört haben könnte. Für afro-amerikanische Jazzmusiker war in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg Paris der europäische Brückenkopf – möglich, dass von dort aus einige auch ins französisch besetzte Saargebiet (oder ins benachbarte Lothringen) kamen.

26 Vgl. Tobias Widmaier: Sin(n)copations: ein Kapitel Dada-Musik. In: Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993. Bd. 2: Freie Referate. Kassel 1999. S. 523-527.

27 Schulhoff: Tagebuch, 13.6.1921 (vgl. Anm. 2).

28 Schulhoff wohnte zunächst, bis Jahresende 1920, in der Saargemünder Str. 37, dann („bei Kliver“) in der ehemaligen Scharnhorststr. 11 (heute: An der Christkönigkirche).

29 Schulhoff: Tagebuch, 4.7.1921 (vgl. Anm. 2).

30 Vgl. Dada-Prolog zu Schulhoffs „Ironien“ für Klavier zu vier Händen (1920), dokumentiert in Widmaier: In meinen Eingeweiden (vgl. Anm. 16), S. 87.