

Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien  
Abteilung 1 – Komposition, Musiktheorie und Dirigentenausbildung

# "Aller Ernst ist Verblödung"

Ironie und Montage in der Musik Erwin Schulhoffs

Diplomarbeit im Fach Formanalyse bei Prof. Marie-Agnes Dittrich

vorgelegt von Christian Utz

Mai 1995

[neu gesetzte, inhaltlich unveränderte Auflage 2004]

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort	4
<b>I. Erwin Schulhoff: Metamusiker und Polystilist</b>	<b>6</b>
<b>II. Musikalische Ironie und Montage</b>	<b>20</b>
Die Diskussion über das Musikalisch-Komische	20
Das Phänomen des Komischen und seine Anwendungen in der Musik	21
Das Komische und der Humor	23
Ironie und musikalische Ironie – Definitionsversuch	24
Beispiele musikalischer Ironie	29
Das Musikalisch-Ironische im Dadaismus	31
Montage und Ironie	33
<b>III. Elemente der Ironie in Schulhoffs Musik</b>	<b>36</b>
1. Stil- und Gattungsparodie und strukturelle Ironie	38
2. Faszination und Grotteske der Maschine: Repetition und Wiederholung	45
3. Skurrile Farben	54
4. Scheinschluß	57
5. Verzernte Intervallik und Polytonalität	58
6. Mechanisierte Chromatik	62
7. Einfachheit, "Mini-Musik"	63
8. Techniken der Montage	65
9. Jazz-Rezeption: zwischen Ironie, Authentizität und Stilisierung	68
10. Zusammenfassung	75
<b>IV. Ironie in Schulhoffs Texten</b>	<b>77</b>
1. Die dadaistischen Prologe	78
2. Satiren	82
3. Grosz als Metamusiker und Dadanolaspieler	85

<b>V. Kuriosa: Schulhoffs DADA-Musik</b>	<b>87</b>
1. In futurum	88
2. Sonata erotica	92
3. Symphonia germanica	97
<b>VI. Ausblick: Zur Aktualität von Schulhoffs Musik</b>	<b>102</b>
<b>Anhang</b>	
<b>A. Die dadaistischen Prologe</b>	<b>104</b>
1. Fünf Pittorsken	104
2. Ironien	105
3. Suite im neuen Stil	106
4. Baßnachtigall	107
5. Die Wolkenpumpe	108
<b>B. Marshall Grosz der Metamusiker</b>	<b>109</b>
<b>C. Literaturverzeichnis</b>	<b>110</b>

## Vorwort

Genau ein Jahr ist es jetzt her, daß ich erstmals über den Namen Erwin Schulhoff stolperte und zwar bei der Lektüre des Artikels "Colonel Schulhoff, Musikdada" von Tobias Widmaier in der *Neuen Zeitschrift für Musik* 3/1994. Sofort faszinierte mich Schulhoffs schrille Persönlichkeit und bewegte Biographie wie auch die ganze Zeit, die sich in ihr spiegelte und die mich schon länger nachhaltig beschäftigt hatte. Frapportiert aber war ich vor allem von dem in derselben Nummer der NZfM abgebildeten "Klavierstück" *In futurum*, noch dazu als ich las, daß es bereits 1919 entstand (vgl. Kapitel V).

Trotz einiger innerer Widerstände (als Klavierspieler konnte ich z. B. mit Schulhoffs Klaviermusik überhaupt nichts anfangen; auch fand ich seine Symphonien schrecklich langweilig), entschloß ich mich dann doch zu einer näheren Beschäftigung mit ihm und seiner Musik und habe es nicht bereut. Selten konnte ich mich über so (relativ) lange Zeit mit solcher Begeisterung einem Thema widmen und diese Beschäftigung dann auch mit der vorliegenden Studie zu einem Ergebnis führen.

Ich will nicht verhehlen, daß ich als Komponist eine starke Sympathie für Schulhoffs Musikauffassung habe, die mit meiner eigenen in vielem verwandt ist, auch wenn ich sie heute natürlich ganz anders äußere und umsetze als es Schulhoff zu seiner Zeit tat. Jedenfalls ist in dieser ästhetischen Identifikation gewiß eine starke Motivation für diese Arbeit zu sehen und sie wird sicher immer wieder auf den folgenden Seiten durchscheinen.

Das Thema dieser Arbeit lag nahe, da es speziell die Momente der für mich sofort stark auffälligen Ironie in Schulhoffs Musik, ebenso wie die Übertragung von Techniken der Avantgardebewegungen der 20er Jahre, insbesondere der Montage, auf musikalische Techniken waren, die mich von Anfang an an ihr besonders interessierten. Wie komplex dieses Thema sein würde, habe ich anfangs nicht ganz durchschaut; deshalb enthält diese Version meiner Studie gewiß noch viele Ungereimtheiten und offene Fragen. Wenn sie dennoch neue Diskussionen ins Rollen bringen würde, wäre mehr erreicht, als ich im Augenblick anzunehmen wage.

Diese Arbeit hätte ohne die freundliche Mithilfe zahlreicher Personen nicht in dieser Form geschrieben werden können. Ich bedanke mich deshalb ganz herzlich bei:

- Herrn Dr. Josef Bek, Prag, der mir freundlicherweise Kopien der kürzlich entdeckten Autographe von Schulhoffs beiden "Opera extra" (vgl. Kapitel V) zukommen ließ,
- Herrn Dr. Tobias Widmaier, Saarbrücken, der mich rechtzeitig auf wichtige Neuerscheinungen der Schulhoff-Forschung aufmerksam machte,
- Frau Wedeleit, Schott-Verlag Mainz, für die Zusendung von Notenmaterial und zahlreichen sonst schwer zugänglichen Artikeln,
- Frau Knessl, Universal Edition Wien, ebenfalls für das Kopieren zahlreicher weiterer Aufsätze und Artikel,
- Herrn Hofrat Dr. Brosche, Österreichische Nationalbibliothek Wien, für die Erlaubnis, den Inhalt der Schulhoff-Mappe Misc. 127/1 zu kopieren, die unter anderem eine der wichtigsten Quellen, die Abschrift des Tagebuchs, enthält.

Mein Dank gilt außerdem Herrn Jens Peter Launert und Frau Annegret Huber, Wien und nicht zuletzt Frau Prof. Marie-Agnes Dittrich für die Betreuung dieser Arbeit.

Ob der Stil dieser Studie seinem Sujet immer angemessen ist, muß ich leider selbst anzweifeln. Immerhin sei der Leser auf die beiden Kapitel IV und V verwiesen, in denen der "Schalk" Schulhoff selbst verstärkt zu Wort kommt. Mag vorher eine, teilweise wohl notwendige, Strenge nicht immer zu vermeiden gewesen sein, so wird man doch immerhin zum Ende der Lektüre hin Schulhoffs Ironie auch unmittelbar sinnlich erleben können.

*Wien, 8. Mai 1995*

## I. Erwin Schulhoff: Metamusiker und Polystilist

Die Wiederentdeckung des deutsch-tschechischen Komponisten Erwin Schulhoff (1894-1942) ist in den letzten beiden Jahren in frappierendem Ausmaß vorangeschritten und hat nun mit der Veröffentlichung der ersten umfangreichen Monographie in deutscher Sprache<sup>1</sup>, mit der Herausgabe seiner Schriften<sup>2</sup> und nicht zuletzt mit einer Serie von öffentlichen Aufführungen und CD-Einspielungen zahlreicher seiner Werke einen vorübergehenden Höhepunkt erreicht. Daß 1992 Schulhoffs 50. Todestag und 1994 sein 100. Geburtstag begangen werden konnten und zudem die 50-jährigen Jahrestage der Schrecken der NS-Zeit sich häuften, ist für die Massierung der Beschäftigung mit Schulhoffs Leben und Werk gewiß mitverantwortlich.

Dabei mag man einerseits mit gemischten Gefühlen den Zusammenhang dieser Schulhoff-Renaissance mit dem deutschen Schuldbewußtsein vom "Verdrängen" der Musik der Komponisten, die Opfer des NS-Regimes wurden, konstatieren und das – mitunter vielleicht auch über das Ziel hinausschießende – Bestreben nach Wiedergutmachung als politischen Akt kritisieren, der Kriterien künstlerischer Qualität zumindest teilweise von historischer "Trauerarbeit" in den Hintergrund drängen läßt. So entsteht die heikle Frage, ob hier voreilige Apologien und Idealisierungen den historischen Sachverhalt nicht allzu leicht im gut gemeinten Bestreben nach "historischer Gerechtigkeit" verfehlen und so weder für die deutsche "Vergangenheitsbewältigung" noch für die Musik Schulhoffs eigentlich wirklich etwas Gutes tun.

Andererseits hätte Schulhoffs Musik und die anderer während der Nazi-Diktatur verfemter Komponisten es verdient, jenseits solch präkerer Psychologie rezipiert zu werden, wäre dies denn möglich. Ein Zurückziehen auf die "Fakten" ist ein Weg, der dieses Dilemma ebenso geschickt wie mit begrenzten Ergebnissen umgeht. So wichtig die grundlegende Sondierung wichtiger Quellen und die Recherche biographischer Details für die Forschung zweifellos sind, so notwendig scheint in der jetzigen Phase der Schulhoff-Rezeption eine umfassende Auseinandersetzung mit seiner Musik selbst zu sein.

---

<sup>1</sup>Josef Bek: Erwin Schulhoff – Leben und Werk (von Bockel Verlag, Reihe "Verdrängte Musik", Band 8), Hamburg 1994. Im folgenden zitiert als *Bek*.

<sup>2</sup>Erwin Schulhoff: *Schriften*, herausgegeben und kommentiert von Tobias Widmaier, (von Bockel Verlag, Reihe "Verdrängte Musik", Band 9), Hamburg 1995. Im folgenden zitiert als *Schriften*.

Kann die vorliegende Studie eine solche gewiß nicht bieten, so soll in ihr dennoch der Versuch unternommen werden, erste Schritte in diese Richtung zu tun und dadurch günstigenfalls zu ausführlicheren Untersuchungen anzuregen. Dabei wird ein Schwerpunkt gelegt auf diejenigen Momente in Schulhoffs Musik, in denen sich Techniken des Musikalisch-Ironischen finden und auf deren Zusammenhang mit Techniken der Montage. So könnten über Schulhoffs Werk hinaus bislang wenig untersuchte Strömungen in der Musik des 20. Jahrhunderts angedeutet werden.

Das stets zum Scheitern verurteilte Unterfangen, Musik von ihrem zeitgeschichtlichen Kontext unabhängig betrachten zu wollen, soll dabei keineswegs begonnen werden. Vielmehr ist gerade bei unserem Thema die außergewöhnlich bunte Biographie und das ausgeprägte politisch-gesellschaftliche Bewußtsein Schulhoffs zu berücksichtigen, will man seiner Musik auch nur einigermaßen gerecht werden. Vom Klischeebild des vergeistigten, unpolitischen, in den Elfenbeinturm seiner Kunst zurückgezogenen Komponisten und Musikers unterscheidet sich Schulhoffs Persönlichkeit radikal. Nicht nur sein fortgesetztes selbstloses Engagement als Interpret und Organisator für die Musik seiner Zeit und die ausführliche Korrespondenz mit Künstlern unterschiedlichster Herkunft und Stilrichtung, sondern vor allem seine ständigen sich von persönlicher Betroffenheit immer wieder ins Gesellschaftlich-Allgemeine bewegendenden Reflexionen, wie sie sich in seinem Tagebuch und seinen essayistischen Schriften finden, weisen ihn als Menschen aus, der die atmosphärischen und gesellschaftlichen Spannungen seiner Zeit ebenso feinsinnig wie kritisch aufnahm und reflektierte. Diese außerordentlich stark ausgeprägte Empfänglichkeit und Begeisterungsfähigkeit für äußere Einflüsse, gepaart mit einem – teilweise ins Egozentrische übersteigertem – Selbstbewußtsein, führen in seiner Musik zu jenem Phänomen, das ihn aus heutiger Perspektive zu einer Ausnahmeerscheinung unter den Komponisten seiner Zeit werden läßt und m. E. wesentlich seine Aktualität für uns heute ausmacht: die Uneinheitlichkeit und stilistische Vielfalt seiner Musik.

Die Gleichzeitigkeit von kritischer Distanz zur Umwelt, einer starken Egozentrik und einem begeistertem Aufnehmen und Sich-Einfügen in künstlerische und geistige Strömungen der Zeit macht aus Schulhoff einen polyglotten Künstler par excellence, der aus diesen Gründen auch in zahlreichen Charakterisierungen von Zeitgenossen im positiven Sinn als "Modemusiker" bezeichnet wird, d. h. als Künstler, der in jeder Hinsicht "zeitgemäß" ist:

"Schulhoff ist der Zeitgemäße. Vielleicht *der Modemusiker* von heute. Ein amüsanter, liebenswürdiger, spielerisch veranlagter, hochbegabter Künstler. Und ein wilder Temperamentsmusikant, ein Draufgeher, kein Philosoph."<sup>3</sup>

Schulhoff "ist in der jungen deutschen Generation Böhmens [...] die markante Erscheinung. Einer der wenigen, die nicht von der Romantik herkommen, er schafft unmittelbar aus der Zeit und – für einen zentraleuropäischen Modernen bemerkenswert – er steht nicht auf den Schultern Schönbergs [...] Seine Vorliebe für das Rhythmische geht soweit, daß ihm der moderne Tanz, der Trottrhythmus mit allen seinen Schikanen zum Schafenselement wird."<sup>4</sup>

"... Als Komponist ist er Modemusiker von Rang, der das Vitale und Amüsante liebt, der die Hauptanregung von den Modetänzen erhält, die ihn zu einer neuartigen Form der Suite und zur Ballettkomposition führten."<sup>5</sup>

Schulhoffs Begeisterungsfähigkeit erstreckte sich im Grunde auf alle Musik, die den "revolutionären Stempel der Zeit in der Kunst"<sup>6</sup> trug und dazu gehörten für ihn die Werke der Wiener Schule (vor allem mit Alban Berg unterhielt Schulhoff über Jahre eine rege Korrespondenz) ebenso wie die Musik von Cyrill Scott, Alexander Skrjabin, Erik Satie oder Igor Strawinsky und natürlich nicht zuletzt seine wichtigen Inspirationsquellen Jazz, Tanz- und "Wirtshausmusik". Seine große Empfänglichkeit für diese stark divergierenden Einflüsse machen Schulhoff in der Tat zu einem Komponisten, der "unmittelbar aus der Zeit" schafft. In forscher Unbekümmertheit und Radikalität sagt er sich dabei von jeglichem Traditionalismus los:

"Die Kunst an sich ist Ausdruck gesteigerter menschlicher Sehnsucht, das Kunstwerk als solches die Explosion eines gesteigerten Empfindens. Absolute Kunst ist Revolution, sie benötigt weiter Flächen zur Entfaltung, führt Umsturz herbei, um neue Wege zu öffnen..."<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup>Erich Steinhard: *Erwin Schulhoff*, in: Musikblätter des Anbruch 10, 1928, S. 287

<sup>4</sup>Erich Steinhard: *Tagebuch*, in: Der Auftakt 5, 1925, S. 120

<sup>5</sup>Vladimir Helfert/Erich Steinhard: Geschichte der Musik in der tschechoslowakischen Republik, 1936, zit. nach Walter Labhart: *Erwin Schulhoff, ein Pionier der Neuen Musik*, in: Jüdische Rundschau Nr. 32, Basel, 12. 8. 1982, S. 13

<sup>6</sup>Schriften, S. 9

<sup>7</sup>ebda.

"Besser Ausdruck schaffen, wie geschaffenen Ausdruck nochmals nachzuschaffen"<sup>8</sup>

"Ich bin wahrhaftig jung und hasse alles Alte und meine Zeitgenossen, die so jung und schon senil sind, weil sie sich von 50-70 jährigen beurteilen lassen müssen, daher diese Konzessionen machen, um von diesen Halbverwesten geschoben zu werden! Man stelle sich vor: Ein Zeitalter, in welchem Greise Jugend zur Tat ansporn[en], – das Resultat: Jugendgreise!!!"<sup>9</sup>

Im manifestartigen Konzepttext zur Konzertreihe "Aus der Werkstatt der Zeit", die Schulhoff gemeinsam mit anderen Künstlern 1919 in Dresden initiierte und die dann als "Fortschrittskonzerte" große öffentliche Aufmerksamkeit erregten, wird von der Musik "die völlige Loslösung von imperialistischen Tonhöhen und Rhythmen, das Steigen zum ekstatischen Aufschwunge"<sup>10</sup> gefordert. Nach dem Bruch mit seinen Eltern weitete Schulhoff die Auflehnung gegen sie zu einer ästhetischen Notwendigkeit der Zeit aus:

"Ich klage alle an, die nicht gewillt sind, "Ihre Eltern" zu vernichten und somit alle Traditionen, um neue Formen zu schaffen..."<sup>11</sup>

In einer Mischung aus Ausdruckswillen, Sachlichkeit und dadaistisch beeinflusster Aufbruchsstimmung fordert er "Losgelöstheit" statt "Gegenständlichkeit" in der Kunst. Neben dem hierfür zentralen Aufsatz "Revolution und Musik"<sup>12</sup>, der in unmittelbarer Reaktion auf die Begegnung mit der Berliner DADA-Bewegung entstanden ist, finden sich hierfür zahlreiche Belege in seinem Tagebuch:

"...ich will, daß sich bei mir Realität und Kunst vereinigt, ich will jeden Unsinn anerkennen, bejahen, weil alles Ausdruck ist, alles Regung eines bestimmten Empfindens irgendeiner Lebendigkeit darstellt, die zu sein hat, ich sage: 'Eine jede Unterdrückung ist Mordtat!!'"<sup>13</sup>

---

<sup>8</sup>Erwin Schulhoff: Tagebuch, 6. 4. 1919. Vom Tagebuch Schulhoffs existiert heute nur noch eine diplomatisch getreue Abschrift, die der Schulhoff-Forscher Josef Bek angefertigt hat. Das Original ist verlorengegangen. Eine Kopie dieser Abschrift befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Misc. 127/1). Es wird im folgenden zitiert als *TB*.

<sup>9</sup>TB, 10. 3. 1923

<sup>10</sup>Schriften, S. 9

<sup>11</sup>TB, 19. 9. 1920

<sup>12</sup>Schriften, S. 11-15

<sup>13</sup>TB, 15. 8. 1919

"... hoch die ewige Revolution, hoch alles Neue, so hoch, – bis unsere Kinder uns auch niederhauen werden und dazu haben sie genauso das gute Recht wie wir dies jetzt haben!!! – Voriges Jahr war ich noch ernster Künstler und Romantiker, jetzt pfeife ich auf 'Geistiges Dasein' und genieße umso sinnlicher Körper, Kunst und Musika, alles andere – *pipe* !!! -"<sup>14</sup>

Schon früh zeigt sich Schulhoffs Offenheit für die unterschiedlichsten äußeren Einflüsse, seine Neigung zur Integration von "höherer" und "banaler" Musik und die damit verbundene Orientierung an dem Geschmack der "Masse":

"Ich will nicht gerade von der abstrakten Kunst reden (und ein Epigonenwerk kann kunstvoll sein) sondern eher von der [r]elativen! Von der allgemeinverständlichen!"<sup>15</sup>

"Es ist eben alles durcheinandergeworfen, das Stilvolle neben dem Geschmacklosen!"<sup>16</sup>

Der Schock der ersten Weltkrieges löste bei Schulhoff einhergehend mit Enttäuschungen im Privatleben eine heftige Desillusionierung aus und führte zu einer starken, hoffenden Erwartungshaltung auf kommende Entwicklungen hin. Auf die Angst vor weiteren Enttäuschungen reagiert er mit einem sachlichen, harten Realismus, hinter dem sich aber immer wieder eine starke Zerrissenheit zeigt:

"innerlich werde ich vielleicht mein ganzes Dasein erwartungsvoll sein, – der Sprung von Sensation zu Sensation!"<sup>17</sup>

"Ich bin stahlhart geworden und sehe die Dinge kalt und leidenschaftlos an, so, ganz so, wie sie sind!"<sup>18</sup>

"Nein, ich werde mich panzern, ich will hart sein, stählern, fest!"<sup>19</sup>

"Umwälzung über Umwälzung! Die Menschheit, welche unzufrieden war – ist nun noch unzufriedener! Es sind entsetzliche Spannungen im momentanen Dasein, fürchterliches Chaos überall! [...] Ich wurde Grotteske, Burlleske, ich wurde Humoreske, ich bin der Ge-

---

<sup>14</sup>TB, 19. 9. 1920

<sup>15</sup>TB, 25. 12. 1917

<sup>16</sup>ebda.

<sup>17</sup>TB, 8. 1. 1918

<sup>18</sup>ebda.

<sup>19</sup>TB, 23. 1. 1918

jagte, ich beginne das ewige trostlose Leben des Ahasver!- [...] Ich bin also Herr und was ich will, das hat zu sein!"<sup>20</sup>

Trotz des Traumas des Weltkrieges hatte Schulhoff auch nach dem Krieg zunächst ein ambivalentes Verhältnis zur nationalistischen Weltanschauung. Einerseits hatte er während des Krieges eine eindeutig anti-militaristische und anti-nationale Position bezogen, andererseits kommentiert er nach dem Kriegsende die Arbeit an einer "Spieloper", der dann nicht vollendeten "Opera buffa" *Die Mitschuldigen* nach Goethe (WV 47<sup>21</sup>) folgendermaßen:

"- und das Deutschtum darf niemals versinken, niemals – ich will den heute Geschlagenen aufhelfen und sie lieben, denn ich bin einer der ihrigen, ..." <sup>22</sup>

Kurz darauf aber wandelte sich Schulhoffs Haltung deutlich und er sympathisierte mit der links-revolutionären Bewegung um Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg. Dem Andenken des ermordeten Liebknecht widmete er seinen Vokalzyklus *Menschheit* (WV 48), in dem er Texte seines Dresdner Freundes Theodor Däubler vetonte, während er die Arbeit an den *Mitschuldigen* 1920 abbrach.

Während seines Dresdner Aufenthalts 1919-20, einer für Schulhoff künstlerisch sehr anregenden Zeit, verschieben sich die Schwerpunkte seiner Reflexionen immer mehr auf eine anti-bürgerliche, vom Dadaismus beeinflusste Theorie des Schaffens und der Kunst hin, gepaart mit einem weiterhin unerschütterlichen Selbstbewußtsein:

"Ich bin der Produktive, ich habe Welt zu schaffen und Leben zu formen, ich will Felsen der Zeit sein!!!-"<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup>TB, 2. 12. 1918

<sup>21</sup>Die Werknummern beziehen sich auf das chronologische Werkverzeichnis (WV), das sich im Anhang der genannten Monographie von Josef Bek findet und – soweit rekonstruierbar – alle Werke Schulhoffs in chronologischer Folge umfaßt. Vgl. Bek, S. 183-251

<sup>22</sup>TB, 9. 12. 1918

<sup>23</sup>TB, 13. 3. 1919

In Saarbrücken, dem "Abort von Deutschland", dessen "Menschenmaterial" für Schulhoff "die Scheisse in diesem"<sup>24</sup> war, verstärkt sich seine Protesthaltung gegen die bürgerliche Gesellschaft und wird bereits hier häufig von starker Verbitterung durchmischt, eine Tendenz, die sich in späteren Jahren deutlich verstärkt. Auch finden sich zu dieser Zeit die ersten Belege im Tagebuch für eine direkte Übernahme dadaistischer Ästhetik, die vorher nur in einem eigens angelegten DADA-Heft aus der Dresdner Zeit (September/Oktober 1919, s. u.) dokumentiert ist. In Saarbrücken schreibt Schulhoff:

"... ich soll dem Bürger Konzessionen machen? Lieber meine Exkreme fressen!!! – "<sup>25</sup>

"Kunst ist: Kunst nicht zur Kunst zu machen! -

'Ernst' und 'heiliger Eifer' ist eine vollständig überflüssige Angelegenheit für Kunstbessene, wichtig ist nur das unbedingte Verständnis für alle Dinge, woraus sich das Verständnis für Künste von selber ergibt! -"<sup>26</sup>

Und – unter Verwendung eingeklebter Parolen des "Propagandada" George Grosz:

"Meine Devise!

Lernt Dada

daher, – glaubt mir:

Dada siegt!"<sup>27</sup>

Der Einfluß des Dadaismus auf Erwin Schulhoff ist von Tobias Widmaier in zahlreichen Publikationen mittlerweile sehr ausführlich erforscht und dokumentiert worden.<sup>28</sup> Hingewiesen sei im Rahmen dieser Arbeit auf Kapitel IV , in dem unter der Überschrift "Ironie in Schulhoffs Texten" u. a. auch auf seine fünf dadaistischen Prologe (s. u.) und auf den (dem bereits erwähnten DADA-Heft von 1919 entstammenden) Text "Marshall Grosz der Metamusiker" eingegangen wird. Schulhoffs "DADA-Heft", das in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt ist<sup>29</sup>, besteht außer diesem Text aus einer teilweise mit ironischen Kommentaren versehenen Collage von Artikeln, Annoncen und Fotos aus ~~Dresdner Zeitungen. Den~~ Umschlag des Heftes zieren, wie das Autograph des

<sup>24</sup>TB, 4. 7. 1921

<sup>25</sup>TB, 9. 11. 1920

<sup>26</sup>TB, 16. 1. 1921

<sup>27</sup>TB, 19. 11. 1920

<sup>28</sup>Vgl. Literaturverzeichnis

<sup>29</sup>Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Misc. 127/1

Zeitungen. Den Umschlag des Heftes zieren, wie das Autograph des vierhändigen Klavierzyklus *Ironien*, dieselben Parolen, wie sie im zitierten Tagebucheintrag zu finden sind: "Lernt Dada" und "Dada siegt". Die Aufkleber brachte Schulhoff wohl ebenso wie die dadaistischen Publikationen "Der blutige Ernst" und "Der Gegner" von einer Berlin-Reise nach Dresden mit, während der er mit großer Begeisterung am 24. 5. 1919 eine große Dada-Soirée miterlebt hatte. Die dadaistischen Ideen und Manifeste diskutierte Schulhoff mit seinen Künstlerkollegen sehr ausführlich im Dresdner Atelier seiner Schwester Viola.

Der Einfluß der dadaistischen Ästhetik auf Schulhoffs künstlerische Produktion in den Jahren 1919-23 und darüber hinaus ist jedenfalls kaum hoch genug einzuschätzen. Er findet seinen extremsten Niederschlag im 3. Satz der *Fünf Pittorsken* von 1919 und den zwei aus demselben Jahr stammenden "Opera extra" (vgl. Kapitel V). Auch die für über 14 Jahre präsent bleibende Bedeutung der Jazz-Rezeption und der Tanzmusik für sein Komponieren und die Bestärkung seiner Orientierung an "banaler Musik" und körperhaft empfundener Rhythmik finden in der Begegnung mit DADA einen wichtigen Auslöser und Motor.

Seiner grundsätzlich sehr wachen Haltung "metamusikalischen" Fragen gegenüber und seinem starken Körperbewußtsein mußte die stark auf Aktion und Lebenspraxis hin orientierte Ästhetik der Dadaisten sehr nahe sein. Ihre künstlerischen Techniken, die sich vor allem in den Prinzipien der Montage fassen lassen (vgl. Kapitel II), attestierte Schulhoff Aktualität, befand sie auch für die Musik zeitgemäß und beklagte die Rückschrittlichkeit der zeitgenössischen Musik gegenüber den anderen Künsten. Dabei diagnostizierte er diese Rückschrittlichkeit als Folge einer Vernachlässigung des Rhythmus', der die Essenz seiner Musikauffassung bildete:

"Kunst ist demnach die Addition aller Dinge, deren Resultat steter Ausdruck sein wird, Realismus ist Mittel zum Zweck! Die Malerei brachte es soweit, mittels aufgeklebter Briefmarken, Zeitungen, Postkarten, etc. etc. dem Unsinn den Sinn zu geben, d. h. alle diese Dinge einem bestimmten Rhythmus unterzuordnen [...] Musik blieb zurück, und warum? Einfach deshalb, weil hier nicht mehr Rhythmus, sondern Klang Mittel zum Zweck wurde, und dies allein ist das Manco, warum die Masse gerade der Musik am fremdesten gegenübersteht, weil diese nicht mehr geil-rhythmisch aufpeitschende Gewalt [mehr] besitzt, sondern nur 'Klangbrei' ist bis zur lächerlichsten Decadenz, gewalt-sames Anklammern an die Aesthetik [...] Musik soll in erster Linie körperliches Wohlbe-hagen, ja sogar Ekstase erzeugen, sie ist niemals Philosophie, sie entspringt dem ekstatischen Zustande und findet in der rhythmischen Bewegung ihren Ausdruck! Nur der Bourgeois ist fähig zu glauben, sie sei Philosophie, weil dieser immer mehr durch Ver-

kehrformeln zur Aesthetik neigen wird als zur nackten Tatsache, er besitzt Schamgefühl stets dann nur, wenn es nie angebracht ist!"<sup>30</sup>

Gewiß wurde Schulhoff auch in seiner zwischen satirischem Spott und verbittertem Aufbegehren changierende Haltung gegenüber Umwelt und Mitmenschen von dadaistischem Gedankengut bestätigt und machte in der Folge Ironie und Verfremdung des Vertrauten zu zentralen Elementen seiner Musik. Den fünf am stärksten von dieser kompositorischen Haltung geprägten Werken stellte Schulhoff skurril-ironische Prologe voran, die in dadaesken Worten zu zeitgenössischen "Kulturphänomenen" Stellung beziehen (vgl. Kapitel IV). Es handelt sich dabei um folgende Werke, deren Untersuchung auch den Schwerpunkt dieser Studie bilden wird:

- *Fünf Pittoresken* für Klavier WV 51 (1919)
- *Ironien*, Sechs Stücke für Klavier zu vier Händen WV 55 (1920)
- *Suite für Kammerorchester* WV 58 (1921)
- *Baßnachtigall*. Drei Vortragsstücke für Kontrafagott solo WV 59 (1922)
- *Die Wolkenpumpe*. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit 4 Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des heiligen Geistes Franz [recte: Hans] Arp WV 61 (1922).

Daß während der Jahre 1919-22 auch zahlreiche Werke entstanden, die sich in der Mitte zwischen Expressionismus, Impressionismus und Klassizismus bewegen, ebenso wie von Jazz und Tanzmusik inspirierte Werke, ist für Schulhoffs Schaffen nichts Ungewöhnliches. Allerdings verdichtet sich in diesen Jahren des Aufbruchs nach der großen Katastrophe des Weltkrieges die Pluralität von Schulhofs Stilistik noch stärker als in anderen Phasen seines Schaffens.

Dennoch zieht sich eine experimentierfreudige Verspieltheit und eine Betonung des Rhythmischen einhergehend mit einer Häufung rascher Tempi durch alle Werke dieser Periode. Es bleibt jedoch erstaunlich, in welcher unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft Werke wie der stark expressive und sehr ernste erste Satz des dann erst 1924 vollendeten *Streichsextetts* (WV 70,) die vom Klavierstil der Wiener Schule inspirierten *Zehn Klavierstücke* (WV 50), in denen sich Schulhoff erstmals vom Taktstrich lossagt, die dadaistischen *Fünf Pittoresken* (WV 51, s. o.) und die stark von einem impressionistischen Klaviersatz geprägten *Fünf Gesänge* (WV 52) entstanden (alle Werke wurden zwischen März und August 1919 komponiert).

---

<sup>30</sup>Schriften, S. 12-13

Auch nachdem Schulhoff Saarbrücken Anfang 1922 den Rücken kehrt und voller Erwartungen nach Berlin zieht, läßt seine Wut und Aggression gegenüber Kunstrezeption und Lebenshaltung der bürgerlichen Gesellschaft nicht nach. Die Abgrenzung vom Expressionismus, dessen post-romantisches Pathos und Verwurzelung in der bürgerlichen Kultur von den Dadaisten heftig attackiert wird<sup>31</sup>, vollzieht Schulhoff nun deutlicher:

"...ich bekenne mich nicht zu der verbürgerten Seite der expressionistischen Verwe-  
sungs-type [...] die Zukunft lebt und soll und muß immer leben, es darf keine Grenzen ge-  
ben!"<sup>32</sup>

"...oh ihr Trottel!!! Ihr seid tot und ich lebe!!! Wollt ihr denn immer eure Vogel-Strauß-  
Politik betreiben, will man noch immer nicht an den Dreck glauben, ich meine nämlich  
den großen Haufen 'Erde'??? [...] mir fehlen die 'göttlichen' Eingebungen, weil meine  
Werke nach Erde stinken..."<sup>33</sup>

Er fühlt sich immer stärker als Außenseiter, der gleichzeitig die Mechanismen der Gesellschaft durchschaut und sie satirisch-spöttisch in seiner Kunst verarbeitet:

"Ich habe nie für meine Zeitgenossen gespielt und nie für sie geschrieben, sondern nur  
immer gegen sie!!!... meine lieben Zeitgenossen fürchten mich und hassen mich wie die  
Pest, weil sie wissen, daß ich alles sehe!!!... Könnt ihr nun begreifen, dass mein Schaf-  
fen, angeregt durch diesen europäischen Trümmerhaufen und Bevölkerungsmist nur  
Spott ist?!"<sup>34</sup>

Anlässlich einer abwertenden Kritik über seine *Partita* (WV 63) für Klavier gerät Schulhoff wieder außer sich:

---

<sup>31</sup>Vgl. Raoul Hausmann: Pamphlet gegen die Weimarerische Lebensauffassung: "Der Dadaismus hat als einzige Kunstform der Gegenwart für eine Erneuerung der Ausdrucksmittel und gegen das klassische Bildungsideal des ordnungsliebenden Bürgers und seinen letzten Ausläufer, den Expressionismus, gekämpft!", zit. nach Karl Riha/Jörg Schäfer (Hg.): *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, Stuttgart 1994, S. 104

<sup>32</sup>TB, 11. 6. 1922

<sup>33</sup>ebda.

<sup>34</sup>TB, 10. 3. 1923

"Ein Kritiker/in der "Voss" (Marschalk mit Namen) wirft mir vor, ich sei 'Friseur', 'Kostümier', ich komponiere 'nicht' [...] Gott, anstatt mich mit dem guten deutschen Walzer zu befassen, nehme ich die Tanztypen meiner Zeit,- na, u.s.w. ....! So also sieht *meine* Zeit aus! – Kotzen, Kotzen und Kotzen!!"<sup>35</sup>

Nach seiner Rückkehr nach Prag im Oktober 1923 steigert sich Schulhoffs Außenseitertum. Auch hier – in seiner Heimat – ist er auf einmal Fremder geworden. Er gerät in die Mühlen eines deutsch-tschechischen Kulturkampfes. Mißerfolge und existentielle Nöte steigern seine Verbitterung und lassen ihn seine Isolation immer stärker als elitären Status empfinden. Sein ungebrochenes Selbstbewußtsein läßt ihn den Neid anderer für seine Situation verantwortlich machen. Mit Sarkasmus und Verbitterung bemerkt er:

"- – ich lasse alle Posen weg, ihr braucht kein gutes Haar an mir zu lassen. Ich bin Radfahrer mit Passion, ich interessiere mich für schöne Frauen, Tiere zu beobachten ist mir ein Genuß. Ich bin nicht nervös, ich habe den Fehler, Menschen sofort zu durchschauen und bin deswegen nicht sehr beliebt, am wenigsten in der 'Gesellschaft', wo man mich gerne zur Staffage einladen würde, würde man sich trauen und nicht wissen, dass ich meist ablehne [...] In Prag, meiner Heimat, die ich über alles liebe, bin ich der Bestgehasste und ich war es bisher überall, wo ich war,- weil ich mehr konnte wie alle und die Fähigkeit besitze, anderen dadurch zu helfen, da ich Komponisten herausbrachte als Pianist. Da ich aber ein respektabler Pianist bin, hassen mich die Pianistenkollegen und als guter musikalischer Komponist die Kollegen von dieser Seite! Ich habe entschieden ein prächtiges Dasein!"<sup>36</sup>

In den Jahren vor der Besetzung Prags durch die Nationalsozialisten und dem zweiten Weltkrieg häufen sich rassistisch und nationalistisch geprägte Ressentiments gegen Schulhoff. Für sein mittlerweile deutlich ausgeprägtes kosmopolitisches Weltbürgertum war solche Erniedrigung ebenso schwer zu ertragen wie der zunehmend sich ihm offenbarende politisch-kulturelle Parteienfilz und sein ergebnisloses Aufbegehren gegen die "Kulturmafiosi" im Prag der Vorkriegszeit.

Im Jahr 1931 schließlich erfolgt eine deutliche Wendung in Schulhoffs menschlicher und künstlerischer Entwicklung. Seine Bereitschaft, geistigen Strömungen zu folgen und seine Empfänglichkeit für "revolutionäres" Gedankengut führen in einer Situation der zunehmenden Isolation, in die er als Jude, "Neutöner" und Satiriker zu Anfang

---

<sup>35</sup>ebda.

<sup>36</sup>TB, 6. 6. 1927

der 30er Jahre immer stärker gerät, zu einer entschiedenen und fanatischen Hinwendung zur kommunistischen Ideologie und einer Ausrichtung seines Kompositionsstiles an den Prinzipien des "sozialistischen Realismus", die er im Mai 1933 bei der "I. Internationalen Olympiade des Arbeitertheaters" in Moskau kennenlernt. Die Aneignung dieser Weltanschauung ist allerdings kein plötzlicher Bruch, sondern eine sich über lange Zeit entwickelnde Konsequenz aus Kriegserlebnissen und den Erfahrungen der Nachkriegszeit. Allerdings hatte Schulhoff noch nach dem Krieg eine von einem künstlerischen und persönlichem Elitebewußtsein geprägte Aufteilung der Gesellschaft in "Klassenunterschiede, die die Niederen und die Hohen voneinander unterscheiden"<sup>37</sup> vorgenommen und noch bis in die Mitte der 20er Jahre hinein sind deutliche Distanzierungen von einer weit verbreiteten Art des "Mode-Kommunismus" zu konstatieren.<sup>38</sup> So war die "potenzierte Linkspanergesinnung"<sup>39</sup>, die er sich selbst Anfang der 20er Jahre zuschrieb, zunächst wohl nicht mehr als eine Identifikation mit den politisch ebenfalls stark links orientierten Dadaisten und Ausdruck einer allgemeinen Protesthaltung gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft, ohne sich allzu deutlich in ideologischen und weltanschaulichen Kunst- oder Staatstheorien niederzuschlagen.

Schulhoff selbst rekapituliert eineinhalb Jahre vor seinem Tod im Alter von 46 Jahren (1941) in seinem Tagebuch (man beachte die veränderte Orthographie/Kleinschreibung):

"Vom Jahre 1931 beginnt meine dritte ~~schaffensperiode~~ schaffensepoche und ich nehme an, dass es auch meine reifste sein dürfte [...] ich schreibe heute keine Notizen mehr wie vorher, keine 'zeitgenössische Musik' der internationalen Schablone wie einst, keine formalistischen Spielereien oder Klangtändeleien. Meine Musik ist nicht versonnen, sie enthält keine dekadenten Lyrismen und hysterischen Ausbrüche. Sie ist hart geworden, unerbittlich und kompromißlos!"<sup>40</sup>

Seine politische "Bekehrung" äußert er nun unmißverständlich:

---

<sup>37</sup>TB, 8. 12. 1918

<sup>38</sup>vgl. TB, 10. 3. 1923

<sup>39</sup>Brief an Alban Berg vom 15. 8. 1921, ÖNB/Berg 8, Die Briefe Schulhoffs an Berg befinden sich im Nachlaß von Alban Berg in der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB).

<sup>40</sup>TB, 10. 3. 1941

"Möge [nun] einmal der liberalisierende demokratismus weggefegt werden, diese maske, unter welcher sich die ärgste betrügerei und scheinheiligkeit verbirgt und die keine Schandtät scheut!"<sup>41</sup>

Es ist hier nicht der Ort, sich mit dieser Wandlung in Schulhoffs letzter Lebensphase ausführlicher zu befassen. So verblendet und naiv Schulhoffs Einstellung zu den Greueln des zweiten Weltkrieges, der ihm nur "zusammenbruch der alten ordnung" war und dessen Ausmaße und Grausamkeit er möglicherweise nicht erfaßte (bzw. nur im Rahmen seines ideologisierten Denkens bewertete), sowie sein kritikloses Befolgen der kommunistischen Ideologie aus heutiger Perspektive auch wirken mag, so sind diese Punkte doch aus Schulhoffs persönlicher Geschichte und ihrer Wechselwirkung mit der Zeitgeschichte heraus zu verstehen. Nicht nur bildet die Hinwendung zur kommunistischen Ideologie die letzte Konsequenz von Schulhoffs Suche nach einer allgemeinverständlichen, auf die "Massen" wirkenden Musik, die sich schon in ganz frühen Reflexionen äußert (s. o.), und einer damit verbundenen anti-bürgerlichen Grundhaltung, sondern sie ist auch eine Kompensation der zunehmenden menschlichen und künstlerischen Isolation, in die Schulhoff bereits seit Anfang der 20er Jahre gerät. Ironische Distanz und Sarkasmus werden von einer Verlagerung der persönlichen Betroffenheit ins Politische abgelöst, durch die Schulhoff diese Konflikte zu bewältigen sucht und so schließlich in der Meinung lebt, in ein "'geläutertes' menschtum"<sup>42</sup> eingetreten zu sein.

Jedenfalls war es Schulhoff mit dem Kommunismus ernst: Im Mai 1941 nahm er die sowjetische Staatsbürgerschaft an. Kurz bevor er ausreisen will, überfällt Hitler die Sowjetunion. Am nächsten Tag, 3 1/2 Monate nach den zuletzt zitierten Tagebucheintragungen, wird Schulhoff interniert und gegen Ende des Jahres ins Internierungslager Wülzburg (Bayern) transportiert. Dort stirbt Schulhoff am 18. 8. 1942 an Tuberkulose.

\*

Leben und Werk Erwin Schulhoffs sind zu farbenreich und vielfältig, als daß pauschalisierende Interpretationen bei ihnen greifen könnten. Sein waches und spontanes, vielleicht bisweilen überstürztes und unüberlegtes Reagieren auf die Strömungen seiner Zeit macht ihn, auch über seine Musik hinaus, zu einem schillernden Spiegel seiner Epoche. "...im allgemeinen soll das Dasein eine Bemerkung in der

---

<sup>41</sup>TB, 10. 3. 1941

<sup>42</sup>ebda.

Epoche sein"<sup>43</sup>, bemerkt schon der 23-Jährige und peilt damit die bald darauf erfolgende intensive Auseinandersetzung mit zahlreichen geistigen Richtungen der Zeit an. Sein starkes Ego schützt ihn dabei zunächst vor einer kritiklosen Anhängerschaft, seine starke Empfänglichkeit für äußere Einflüsse läßt sein Werk außerordentlich facettenreich und heterogen werden.

Wenn auf den folgenden Seiten der Schwerpunkt auf einen einzelnen Aspekt seiner Musik gelegt wird, der in ihr noch gar nicht einmal der wichtigste sein mag (aber genau *das* scheint es mir darin nicht zu geben: "das Wichtigste"), so geschieht dies aus den naheliegenden Gründen der Konzentration und Selektion und außerdem mit der Absicht, über Schulhoffs Musik hinaus auf musikalische Phänomene aufmerksam zu machen, deren Untersuchung gewiß auch anhand der Musik zahlreicher anderer Komponisten dieser Zeit und anderer Epochen lohnenswert sein könnte. "Ironie und Montage" also soll unser Thema sein und was dies in der Musik bedeuten kann, wird im folgenden Kapitel zunächst in allgemeineren Betrachtungen erwo-gen werden.

\* \* \*

---

<sup>43</sup>TB, 1. 3. 1918

## II. Musikalische Ironie und Montage

### *Die Diskussion über das Musikalisch-Komische*

Die (Hypo-)These, daß es so etwas wie eine musikalische Ironie und – in der Musik des 20. Jahrhunderts – Ansätze zu einem Zusammenwirken von Ironie und Montage gebe, ist angesichts der zu diesem Thema von den Theoretikern eingenommenen Standpunkte keineswegs eine Selbstverständlichkeit und sie soll deshalb im folgenden einer kritischen Prüfung unterzogen werden. Dabei ist ein Anfang von einer klaren Differenzierung der Begrifflichkeit innerhalb der Kategorie des Komischen zu nehmen und nach einem kurzen historischen Abriß des Musikalisch-Komischen die Anwendbarkeit dieser (Hypo-)These auf die Musik des 20. Jahrhunderts zu überprüfen, insbesondere auf die Zeit zwischen den Weltkriegen (die Zeit, in der Schulhoff hauptsächlich wirkte) .

Daß Facetten des Komischen in der Musik ausgedrückt und durch sie vermittelt werden können, war über lange Zeit äußerst umstritten. Die Möglichkeit musikalischer Komik wurde insbesondere im 19. Jahrhundert im Rahmen einer "Ästhetik des Erhabenen", die die "Reinheit der Tonkunst" in restaurierter Sakralität feierte, von einem Großteil der Philosophen und Musiktheoretiker in aller Deutlichkeit verneint.<sup>44</sup> Das Hauptargument dieser ästhetischen Position bestand in der Auffassung von Musik als "Ausdruck des Gefühls", mit dem die vermeintlich ausschließlich über den Verstand funktionierende Komik unvereinbar sei. Die Ablehnung der Möglichkeit des Musikalisch-Komischen erstreckt sich bis weit in die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts hinein, das ja im Etikett der "Ernstesten Musik" einen Topos ausgebildet hat, der direkt auf diese neo-sakrale Auffassung des 19. Jahrhunderts von der "wahren" Musik zurückzuführen ist, wie ja auch deren "Erhabenheit" und "Erbaulichkeit" tagtäglich immer noch in derselben Art und Weise zelebriert wird wie vor 150 Jahren.

Trotz einer mittlerweile eingetretenen Relativierung dieser Abwertung bzw. Negierung des Musikalisch-Komischen und dessen "Rehabilitierung" in ausführlichen und fundierten Untersuchungen<sup>45</sup>, hat also in dieser Hinsicht eine allgemeine Änderung

---

<sup>44</sup>Vgl. Michael Stille: *Möglichkeiten des Komischen in der Musik*, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris 1990, S. 40ff.

<sup>45</sup>Hier sind vor allem zu nennen:

der oben beschriebenen Musikauffassung in unserer Gesellschaft offensichtlich noch nicht stattgefunden und es scheint im jetzigen Stadium weniger eine Aufgabe der Theorie als vielmehr eine der verantwortlichen Musikveranstalter und Kulturpolitiker, in der Praxis diese einseitige Auffassung von Musik als "erhabener" oder gar "heiliger" Kunst durch eine verstärkte Berücksichtigung des Komischen in ihr zu ergänzen. Daß damit nicht ein Ausweichen auf ertragsträchtige Musical- oder Operettenprogramme gemeint ist, liegt auf der Hand, wenn man sich den Reichtum des Komischen in der sogenannten "Ernstern Musik" einmal vergegenwärtigt hat (s. u.). Nicht die Musik selbst schafft den gekünstelten, ver-kunsteten Ernst der heutigen Aufführungszeremonien, sondern die Innovationslosigkeit im Bereich der Präsentationsformen und unsere reformbedürftigen standardisierten Wahrnehmungs- und Rezeptionsmechanismen.

### *Das Phänomen des Komischen und seine Anwendungen in der Musik*

Aber gehen wir zunächst in den Bereich der Begrifflichkeit und Terminologie des Komischen hinein, der sich als erstaunlich komplex und schwer differenzierbar erweist. Noch heute finden sich durchaus widersprüchliche Einteilungen der Begriffe des Komischen und vor allem stark widersprüchliche Anwendungen. Immerhin herrscht Eindeutigkeit darin, daß die Kategorie des Komischen als übergeordneter Begriff und als Gegenbegriff zum Tragischen fungiert und allgemeinere wie spezielle Facetten des Komischen, wie z. B. Satire, Parodie, Witz, Scherz umfaßt.<sup>46</sup> Dabei ist von vornherein darauf hinzuweisen, daß die Komik wesentlich verknüpft ist mit einer – Lachen erregenden – *Wirkung* auf ein Gegenüber und somit stets einen Vorgang der *Kommunikation* darstellt. Ein – potentiell komisches – Objekt trifft in diesem Vorgang mit einem Subjekt zusammen, das die dem Objekt inhärente Komik auf sehr unterschiedliche Weise rezipieren kann. Jeder kennt die Situation, in der ein erzählter Witz nicht die vom Erzähler beabsichtigte Wirkung – nämlich befreiendes Lachen –, sondern im Gegenteil Peinlichkeit, Betretensein, ja möglicherweise gar Ärger oder Wut auslöst, selbst wenn das wichtigste Kriterium für eine komische Wirkung: die Enttäuschung einer zuvor aufgebauten Erwartungshaltung erfüllt ist.

---

- Michael Stille: *Möglichkeiten des Komischen in der Musik*, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris 1990. Im folgenden zitiert als *Stille*.

- Hubert Daschner: *Humor in der Musik*, Wiesbaden 1986. Im folgenden zitiert als *Daschner*.

Wichtige Teile dieses Kapitel basieren auf diesen beiden Untersuchungen.

<sup>46</sup>Vgl. Wilfried Gruhn: *Wie heiter ist die Kunst? Semiologische Aspekte musikalischer Komik*, in: Österreichische Musikzeitschrift 38/12, Dezember 1983, S. 677-688, hier S. 677f.

Dieses Zusammentreffen von Komik als *Eigenschaft* oder als *Absicht* einerseits und als *Wirkung* andererseits macht sie schwer in eindeutigen Kategorien faßbar und nötigt zu einem flexiblen Umgang mit der mit ihr verbundenen Begrifflichkeit ebenso wie zu einer genauen Betrachtung der jeweiligen Kommunikationssituation, in der Komik entsteht, und ihres historischen, soziologischen und psychologischen Kontextes.

Die erwähnte *Wirkung* auf die Rezipienten des Komischen ist an komplexe Wahrnehmungsvorgänge gebunden und läßt sich mit der *Enttäuschung einer zuvor aufgebauten Erwartung* und des damit erzeugten *Überraschungseffekts* nur teilweise beschreiben. Die Vielzahl an Definitionen und Deutungsversuchen des Komischen und seiner Wirkungsweise führt Stille an<sup>47</sup>, während Daschner versucht, mit einer fünfstufigen Einteilung des ästhetischen Erlebens von Musik, den Wahrnehmungsmechanismen des Musikalisch-Komischen näher zu kommen:

"a) eine Musik entspricht in allen Einzelheiten (incl. Interpretation) unseren Erwartungen: Langeweile, Überdruß;

b) eine Musik offenbart leichte Normabweichungen, die wir als originell, werthaft anerkennen: ästhetischer Genuß, interesseloses Wohlgefallen;

c) eine Musik berührt uns wegen ständig unerwarteter Normabweichungen und bindet unsere innere Anteilnahme: emotionaler Respons, Identifikation mit dem musikalischen Zusammenhang;

d) "das wahrgenommene gegenständliche Ganze (widerspricht) unerwartet und heftig unseren Einstellungen auf dem betreffenden Gebiet", zugleich kommt es zu "einer gefühlsmäßigen Bindung des Subjekt mit dem Objekt": komische Wirkung;

e) eine Musik zeigt Normabweichungen verschiedenen Grades, die als stümperhaft, wertlos, unlogisch erkannt werden: negatives Werturteil, Ärgernis.

Die Gradabstufungen sind je nach Personal- und Epochenstil unterschiedlich zu werten. Ihre Wirkung nimmt mit der zeitlichen Entfernung ab."<sup>48</sup>

Es ist evident, daß diese Stufen nie in ihrer reinen Form vorkommen werden, sondern daß das Erleben von Musik meist eine komplexe Mischung aus ihnen darstellen wird. Immerhin zeigen sie aber deutlich, daß nicht eine Abweichung von Norm oder Erwartungshaltung allein schon Komik erzeugt. Normabweichungen sind vielmehr ein Qualitätsmerkmal der meisten "guten" Musik und müssen überhaupt nichts mit Komik zu tun haben. Erst die Kombination von Überraschungseffekten und einer

---

<sup>47</sup>Stille, S. 13-15

<sup>48</sup>Daschner, S. 16

gewissen Drastik der Normabweichung, verbunden mit einer unausgesprochenen, komplizenhaften Übereinstimmung zwischen Komponist und Hörer können zu einer komischen Wirkung führen.

Sind wir damit in den Bereich des Musikalisch-Komischen gelangt, so scheint es ratsam, auf die sinnvolle, von mehreren grundlegenden Untersuchungen vorgenommene Unterscheidung des Musikalisch-Komischen in die drei Bereiche der *Komik im Wort-Ton-Verhältnis*, der *objektgebundenen musikalischen Komik* und der *immanenten oder autonomen musikalischen Komik* hinzuweisen.<sup>49</sup> Diese Unterscheidung erhellt drei Abstufungen des Musikalisch-Komischen, die vor allem von Besetzung und musikalischer Gattung abhängig sind:

1. die Anregung durch einen komischen Text in der Vokalmusik und dessen, zumindest stellenweiser musikalischer Parallelisierung in der Musik
2. eine von außermusikalischen Phänomenen inspirierte Tonmalerei (Tier- oder Naturlaute, Bewegungsnachahmung), bzw. parodistische Formen von "Musik über Musik" (Stil-, Gattungs- und Werkparodien)
3. spielerisches strukturelles oder satztechnisches "Ausscheren" aus den Normen eines Zeit- oder Personalstils, bzw. gezieltes Einsetzen von Überraschungs- oder Verfremdungseffekten im Rahmen dieses Stils.

Wenn man nach den Möglichkeiten der musikalischen Komik fragt, ist also immer auch der konkrete musikalische Zusammenhang aufzuzeigen, da die drei Abstufungen des Musikalisch-Komischen sehr unterschiedliche Facetten beleuchten und so zunächst immer Klarheit über die zur Diskussion stehende Musik gewonnen werden sollte.

### *Das Komische und der Humor*

Kehren wir aber jetzt auf die abstrakte Ebene der Begrifflichkeit zurück. Der Begriff *Humor* schwankt im Gegensatz zum Komischen zwischen den Charakteristika einer *Eigenschaft* und einer *Haltung* und findet in der Literatur sowohl als eine Facette des Komischen wie auch als dessen Gegensatz Verwendung. Allgemein wird Humor definiert als:

---

<sup>49</sup>Vgl. Daschner, S. 15 und Stille, S. 20-21

"Fähigkeit, Gabe eines Menschen der Unzulänglichkeit der Welt und der Menschen, den Schwierigkeiten und Mißgeschicken des Alltags mit heiterer Gelassenheit zu begegnen, sie nicht so tragisch zu nehmen und über sie und sich lachen zu können."<sup>50</sup>

Im 19. Jahrhundert galt der Humor als die "höhere" Form des Komischen, weshalb von manchen Theoretikern der Musik zwar Humor, nicht aber (niedere) Komik zugestanden wurde.<sup>51</sup> Die theoretische Rezeption der Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven ist deshalb in der Frühromantik wesentlich von einer Auffassung von deren Musik als *Verknüpfung des Erhabenen mit dem Humor* geprägt, die niemals in den Bereich des (derb-komischen) "Effekts" abgeleitet und so stets in den "Grenzen des Schönen" verbleibt.<sup>52</sup>

Um Humor und Komik in unserem Zusammenhang voneinander zu differenzieren, scheint es sinnvoll, folgende Prämisse vorzunehmen: Humor, bzw. eine humorvolle Grundhaltung ist sowohl auf der Seite des Komik ausübenden Objektes als auch auf der des sie rezipierenden Subjektes die Voraussetzung dafür, daß eine komische Wirkung überhaupt entstehen kann. Alle Fragen, die in die engeren Bereiche der Formen und Techniken der Komik und der mit ihr verbundenen Wahrnehmungsmechanismen hineinreichen, werden dagegen unter der Kategorie des Komischen behandelt. Der Humor ist deshalb im folgenden für uns nicht von unmittelbarem Interesse; er ist lediglich die (zwischen-)menschliche Voraussetzung dafür, daß wir dieses Thema überhaupt behandeln, behandeln können.

### *Ironie und musikalische Ironie – Definitionsversuch*

Die *Ironie* wird im allgemeinen – ebenso wie häufig der Humor – als Unterkategorie des Komischen angeführt, wobei ihr, im Gegensatz zu anderen Facetten des Komischen eine Ausdrucksmöglichkeit im Bereich der Musik nur selten und dann meist nur eingeschränkt zugebilligt wird. Diese Frage nach den Möglichkeiten musikalischer Ironie gilt es hier nun ausführlicher zu diskutieren. Die Definition von Ironie wird sich dabei bereits als ein relativ komplexer Vorgang erweisen.

Nähert man sich dem Musikalisch-Ironischen in der Musik zunächst allgemein, so ist zuerst zu konstatieren, daß viele Theorien über das Musikalisch-Komische die Ironie

---

<sup>50</sup>Duden 5: *Das Fremdwörterbuch*, Mannheim/Wien/Zürich 1982, S. 316

<sup>51</sup>Vgl. Stille, S.48ff.

<sup>52</sup>ebda.

nicht zuletzt deshalb ausschließen, weil sie ihr von vornherein eine sehr einengende Definition geben. Ein häufiges Argument für die Negierung des Musikalisch-Ironischen – wie auch des Musikalisch-Komischen insgesamt – ist dabei das Nicht-Vorhandensein eines begrifflichen Systems wie desjenigen der Sprache in der Musik, auf dem die Ironie, wie die meisten anderen Formen des Komischen auch, aufbauen würde.

Anläßlich der Diskussion über die *romantische Ironie* – dem kritisch-wachen Gegenpol zum Romantisch-Erhabenen, wie er sich am deutlichsten in Werk und Person Heinrich Heines findet – spricht Peter Rummenhüller aus den genannten Gründen der Musik die Möglichkeit zur Ironie insgesamt ab:

"Im Bereich der romantischen Musik findet sich romantische Ironie selten, allenfalls bei den Musikschriftstellern (Hoffmann, Schumann), wenn sie die von ihnen als wahr erkannte Musik gegen die ihrer (schlechten) Gegenwart ironisch ausspielen. Die Musik selbst – sieht man von Äußerlichem, wie zitierenden Anspielungen, Titeln oder karikierenden Verzerrungen ab – eignet sich als Medium der Ironie insofern schlecht, als Ironie (komplizierte) Begriffsbildung voraussetzt, die der Musik ja völlig abgeht."<sup>53</sup>

Michael Stille reduziert die Ironie auf die Funktion "die Falschheit des Ausgesagten zu enthüllen"<sup>54</sup> und führt, neben der Technik einer *bewußt nicht textgemäßen* musikalischen Umsetzung eines Textes in der Vokalmusik, das – nach Bergson benannte – Verfahren der "Transposition" als einzige Möglichkeit an, Ironie in der Instrumentalmusik auszudrücken:

"In der Instrumentalmusik kann nur dann eine ironische Intention durch Klangstrukturen zum Ausdruck gebracht werden, wenn – nach dem Verfahren der Transposition – eine mit der Wertung des Heiteren belegte Tonfolge (ein lustiges Melodiezitat) in einen tragisch-ernsten Zusammenhang verlagert wird, so daß der stark heterogene Kontext den vermeintlich fröhlichen Ausdruck des zitierten Melodieabschnitts als Gegenteil des eigentlich gemeinten, als 'hämische Fratze' entlarvt."<sup>55</sup>

Stille schränkt diese Möglichkeit noch ein mit dem fragwürdigen Hinweis, daß es für eine solche Wirkung einer Erläuterung des Komponisten bedürfe, die verhindert, "daß der tatsächlich wahrgenommene Ausdruck von den Hörern nicht in Frage ge-

---

<sup>53</sup>Peter Rummenhüller: *Romantik in der Musik*, Kassel 1989

<sup>54</sup>Stille, S. 266

<sup>55</sup>ebda.

stellt wird."<sup>56</sup> Immerhin sind hier die Aspekte der *Montage* heterogener musikalischer Elemente und deren damit bewirkte *Entfunktionalisierung* als Techniken des Musikalisch-Ironischen angesprochen, ein Konnex, der uns unten noch ausführlicher beschäftigen wird.

In unserem Zusammenhang wollen wir eine weiter gefaßte Definition der Ironie versuchen und sie gleichzeitig als übergeordneten Begriff, als *Grundhaltung* auffassen, die sich in vielen unterschiedlichen Manifestationen äußern kann. Das Wort "Ironie" stammt aus dem Griechischen *euronia*: "Verschleierung", bzw. *eironeia*: "erheuchelte Unwissenheit, Verstellung". *Eiron* ist "jemand, der sich unwissend stellt, der sich verstellt".<sup>57</sup> Dieses *Verstellen*, das scheinbare "Nicht-Wissen" verbunden mit einer *kritisch-humorvollen Grundhaltung* ist denn auch ein Hauptcharakteristikum der Ironie. Der Duden bezeichnet sie als "feinen, verdeckten Spott, mit dem man etwas dadurch zu treffen sucht, daß man es unter dem augenfälligen Schein der eigenen Billigung lächerlich macht."<sup>58</sup> Sie zeichnet sich demnach aus durch eine – oft nicht leicht zu durchschauende – Doppelbödigkeit mit einer offensichtlichen und einer tieferen, oft gegensätzlichen Bedeutung. Ihr breites Spektrum reicht von der *feinen Ironie*, die in einem oft vielschichtigen Netz von Anspielungen und "Seitenhieben" aufgehoben ist, über die *beißende Ironie*, wie sie Kabarettisten oder Karikaturisten der schärferen Sorte pflegen und in der die Verschleierung der Kritik weniger stark ist, bis hin zur *bitteren Ironie*, die an den mitunter aggressiv verletzenden und verletzlichen Zynismus grenzt.

Unter der feinen Ironie sind die *Persiflage*, subtilere Formen der *Parodie*, *Travestie* oder *Karikatur* oder sowie das *Lakonische* oder *Lapidare* zu subsumieren. Der beißenden Ironie sind *Groteske*, *Satire*, stärker entstellende Formen von *Parodie*, *Travestie* oder *Karikatur* sowie der *Sarkasmus* zuzuordnen, der seinerseits wieder die Grenze zur bitteren Ironie darstellt, in die auch alle anderen Formen hineinreichen und dabei fließend in *Zynismus* übergehen können.

Alle diese Formen sind deutliche Anzeichen der genannten *kritisch-humorvollen Grundhaltung* zum behandelten Gegenstand, drücken somit in jedem Fall ein notwendiges Maß an *Distanz* zu ihm aus und beinhalten dabei stets ein schwächeres oder stärkeres Ausmaß an *Kritik* an ihm. In ihrer Entstellung von Normen, ihrer Ver-

---

<sup>56</sup>ebda.

<sup>57</sup>Duden 7: *Das Herkunftswörterbuch*, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1989, S. 310

<sup>58</sup>Duden 5, a.a.O., S. 360

fremdung des Gewohnten und Vertrauten können sie leicht ins *Absurde*, somit Sinnwidrige, dem "gesunden Menschenverstand widersprechende" hineinreichen.

Ein derart weit gespanntes Begriffsfeld bedarf der Rechtfertigung durch die einzelne Betrachtung der genannten Formen und ein Aufzeigen ihrer Verbindung zur ironischen Grundeinstellung. Im Falle von *Parodie* (Umbildung, Überzeichnung oder Nachahmung eines künstlerischen Werkes, Stiles, bzw. einer Gattung)<sup>59</sup>, *Travestie* (Umbildung ernster Inhalte durch ihr Darbieten in lächerlicher Form), *Karikatur* (Verzerrung oder Überbetonung gewisser Charakteristika von Personen in Zeichnungen, bzw. allgemein verzerrende Komik) oder *Persiflage* (allgemein: geistreiche Verspottung) besteht diese im eher subtil geäußerten geistreich-kritischen Umgang mit dem – ironisch behandelten – Gegenstand und seiner Eigenschaften. Daß dabei die Grenzen sowohl zwischen den einzelnen Formen als auch zwischen diesen und dem übergeordneten Begriff der Ironie verschwimmen, wurde schon vorausgesagt (s. o.) und muß uns nicht weiter beunruhigen. Eine geistreiche, originelle Mischung aus Spott und Kritik, die sich in "indirekter" Art und Weise äußert, unter der Voraussetzung einer gewissen Distanz ist ihr gemeinsamer Grundzug, wobei die Persiflage einen allgemeineren Begriff für die "geistreiche Verspottung" darstellt, die durch die Akzentuierung unterschiedlicher Techniken, wie Nachahmung (Parodie), Umbildung (Travestie) oder Verzerrung (Karikatur) variiert wird. Beispiele für diese Formen der Ironie sind hinlänglich bekannt und können daher an dieser Stelle zunächst ausgespart bleiben.

Der Sonderfall des *Lakonischen* (lakonisch: "kurz, einfach, ohne Erklärung"), bzw. des *Lapidaren* (lapidar: "knapp, kurz und bündig") ist die vielleicht subtilste Ausprägung der Ironie überhaupt, die durch eine oft ins Absurde reichende Einfachheit und Kürze die Widersinnigkeit des ironisch behandelten Objektes zum Thema macht. Im Bereich der Sprache gehören dazu beispielsweise die "unsinnigen" Anti- oder "Sponti"-Witze, ebenso wie zahlreiche Beispiele aus der künstlerischen Produktion der dadaistischen und surrealistischen Avantgarde (vgl. auch die Gedichte Morgentens), im Bereich der Musik ironisierte Formen der Miniatur, bzw. Musikstücke mit minimalstem Materialaufwand (vgl. III/7).

Mit einer Zunahme an Verzerrung und Verfremdung erreichen wir den Bereich der *beißenden Ironie* mit ihren deutlichsten Manifestationen *Groteske* (oft drastische Umkehrung von gewohnten Ordnungen durch Übersteigerung oder Verzerrung mit

---

<sup>59</sup>Zur musikalischen Parodie vgl. Daschner, S. 98-145 und Stille, S. 139-164. Diese und alle folgenden Kurzdefinitionen beruhen auf denen des Duden 5, a.a.O.

Hang zum Absonderlichen, Phantastischen, Dämonischen), *Satire* (spöttisch-humorvolle bis scharf verzerrende Darstellung menschlicher Schwächen und Laster, bzw. gesellschaftlicher Mißstände) und *Sarkasmus* (beißender bis höhnischer Spott). Betont dabei die Satire den Moment der Kritik (was ihre Beliebtheit im politisch orientierten Kabarett ausmacht), so steigert die Groteske die Ironie wiederum in den Bereich des Irrationalen, Absurden durch eine stark verzerrende, mitunter entstellende Drastik der Darstellung. Der Sarkasmus schließlich bringt die Haltung des Hohns ins Spiel, die engagierte Kritik der Satire schlägt um in verachtende Abwertung, der jedoch immer noch auf kunstvolle, geistreiche Art Ausdruck verliehen wird.

Ein überzogener Sarkasmus verliert dann langsam die Distanz zum verachteten, bzw. kritisierten Gegenstand – die Voraussetzung dafür, dass Ironie überhaupt entstehen kann – und kann in Aggression oder gar Haß umschlagen. Hier ist die Obergrenze der *bitteren Ironie* erreicht, die sich am deutlichsten im *Zynismus* (verletzende bis schamlos verletzende spöttische Haltung oder Äußerung) manifestiert. Die bittere Ironie läßt einem das Lachen im Halse stecken bleiben und verzichtet immer stärker auf die Verschleierung der kritischen Aussage. An der Grenze zwischen beißender und bitterer Ironie befinden sich zahlreiche gesellschaftskritische Kunstwerke des 20. Jahrhunderts, von Heartfields Fotomontagen über Becketts *Endspiel*, Schostakowitschs Stalin-Satz aus der *10. Symphonie* bis hin zu Cages *Europas* der 80er Jahre.

Literarisch-dramatische Sonderformen der Ironie wie die *Dramatische Ironie* oder die *Tragische Ironie* können in unserem Zusammenhang vernachlässigt werden, da sie an die Situationen und Kommunikationsmechanismen des Theaters gebunden sind und aufgrund ihrer genauen Definition und engen Bindung an Handlungsvorgänge und verbale Äußerung, im Bereich der Musik keine Relevanz haben können.

Dieser Definitionsversuch zeigt, daß eine Fülle von Phänomenen unter dem Prinzip der Ironie subsumierbar sind, daß aber ebenso Formen des Komischen aus ihm ausgeschlossen werden müssen. Es handelt sich dabei insbesondere um die Formen der Komik, die "absichtslos" und ohne doppelten (oder mehrfachen) Boden erheitern wollen, wie Witz, Scherz, Spaß, Ulk, die auf die musikalischen Gattungsbegriffe Humoreske, Burleske oder Scherzo verweisen. Ihnen fehlt das spöttisch-kritisierende Element (oder dieses steht zumindest nicht im Vordergrund) und vor allem das Verklausulierte, Verschleierte der zu übermittelnden Botschaft.

### *Beispiele musikalischer Ironie*

Es erschien mir notwendig, die Facetten der Ironie in dieser Ausführlichkeit und auch in dieser relativen Abstraktheit zu behandeln, um nun der Frage nach ihrem Aufscheinen und ihren Techniken im Bereich der Musik nachgehen zu können. Es ist hier nicht der Ort und der Raum, um alle Facetten des Ironisch-Musikalischen in ihrer historischen Entwicklung nachzuzeichnen. Unter den Oberbegriffen des Humors und der Musikalisch-Komischen wurde bereits eine Fülle der hier unter dem Begriff der Ironie zusammengefaßten Phänomene für den Bereich der Musik untersucht und interpretiert.<sup>60</sup>

In Rückgriff auf die bereits erwähnte dreifache Abstufung der Äußerungsformen des Musikalisch-Komischen ist für die Ironie festzustellen, daß in der Tat ihre Formen kaum im Bereich musikimmanenter Komik geortet werden können, da diese hauptsächlich im scherzhaften musikalischen Witz und im erheiternden Spiel mit Strukturen und Formen liegt, Bereiche, die wir für die Ironie ausgeschlossen haben. Die Ironie benötigt als Bezugspunkt vielmehr ein *Objekt* außerhalb ihrer selbst, auf das sie ihre Kritik und ihren Spott richten kann, es sei denn sie entwickelt eine Art *Selbstironie*, etwa indem zunächst "ernst gemeinte" Themen oder Motive im Laufe eines Werkes verzerrt oder anders entstellt werden.

So wiederfährt es etwa der "idée fixe" im 5. Satz von Berlioz' *Symphonie fantastique*, wo das zunächst edle und ernste Thema durch schrille Instrumentation (Es-Klarinette, Piccolo), Taktänderung (6/8 statt 4/4) und Tempoänderung gegenüber seinem ersten Auftreten im 1. Satz stark verzerrt wird. Es handelt sich hier also um eine Mischung aus Karikatur (Verzerrung der Charakteristika des Themas) und Travestie (seine Umdeutung von einem ernsten, leidenschaftlichen in einen derb-grotesken Charakter).

Ein ähnliches Beispiel aus Webers *Freischütz* erwähnt Daschner in der Verwendung der "Wolfschluchtsstimmung" in der Romanze des Ännchen (Nr. 13)<sup>61</sup>, einer dramatisierten Traumerzählung, die statt in der erwarteten Katastrophe in einer lächerlich harmlosen (inhaltlichen wie harmonischen) Auflösung mündet: der böse Geist im Traum war "Nero, der Kettenhund", auf den gespannten verminderten Septakkord auf cis folgt eine stabile einfache Kadenz nach G-dur. Hier steht die Technik der Travestie im Vordergrund, ein Verbindung zur Montagetechnik (Änderung des Kontextes) ist ebenfalls zu erkennen.

---

<sup>60</sup>Vgl. Stille und Daschner

<sup>61</sup>Daschner, S. 121

Solcher selbstironischer Umgang mit dem Material impliziert (ironische) Distanz zur eigenen Erfindung und ist gleichzeitig ein augenzwinkerndes Hervortreten der Komponistenpersönlichkeit, der sich an solchen Stellen stärker als sonst dem Zuhörer gleichsam persönlich "vorstellt".

Abgesehen von der Selbstironie sind die Techniken der musikimmanenten Komik, wie sie sich am deutlichsten in den musikalischen Scherzen des "Altmeisters" der musikalischen Komik, Joseph Haydn, abzeichnen, nicht dazu geeignet, musikalisch Ironie zu erzeugen. Zwar besteht zwischen dem geistreichen "Spirituoso" so vieler Haydnscher Menuette, Scherzi und Rondi und der geistreichen Kritik der Ironie eine Verbindung, aber die harmlose Heiterkeit und Ausgelassenheit der musikimmanenten Komik läßt sich im Doppelsinn und den komplexen Bedeutungsebenen der Ironie nicht aufheben. Hier benötigt ironische Musik einen inner- oder außermusikalischen Referenzpunkt, auf den sich ihre Ironie beziehen kann.

Dieser wird häufig gefunden in der "Musik über Musik", einer eigenen "Gattung" mit lange zurückreichender Geschichte, die hier als ein Beispiel für die historische Entwicklung der musikalischen Ironie kurz herausgegriffen sei. Zu unterscheiden sind dabei *parodistische Umwandlungen von Stilen oder Gattungen*, ggf. mit Verzerrung deren Charakteristika (die Grenze zur Karikatur), wie es etwa in den zahlreichen Parodien auf dilettantisches Musizieren (Blas- oder Militärmusik) der Fall ist, und deren *zitierendes Hineinstellen in einen neuen Kontext* mittels einer montageartigen Technik (wie etwa die kunstvolle Gleichzeitigkeit dreier Tänze mit verschiedenen Taktarten oder auch das Zitieren zeitgenössischer Opernmelodien in Mozarts *Don Giovanni* ).

Freilich war und ist bei weitem nicht jede "Musik über Musik" ironisch gemeint (wie etwa die Parodiemessen der Renaissance), oft liegt in ihr eine Mischung aus Ironie und Ernst (wie in den Zitat-Collagen Bernd Alois Zimmermanns oder den bereits erwähnten *Européras* von Cage). Subtile Formen der Ironie ermöglicht insbesondere die *Gattungs- und Stilparodie*, von der die Komponisten in der Vergangenheit denn auch sehr häufig Gebrauch gemacht haben. Nach den Madrigalparodie in den Villanellen des 16. Jahrhunderts und den zahllosen Opernparodien des 18. Jahrhunderts (am berühmtesten wurde Pepuschs *Beggar's Opera*, die das Vorbild der *Dreigroschenoper* war) sowie Sonderfällen der Parodie wie Mozarts *Musikalischer Spaß* (eine Parodie auf stümperhaftes Komponieren und Musizieren), nimmt erst die Spätromantik das Verfahren der Parodie wieder auf, so Wagner in den *Meistersingern* (der "Schneiderchor" ist eine Parodie auf die Arie "Di tanti palpiti" aus Rossinis *Wil-*

*helm Tell* ). Mit Beginn des 20. Jahrhunderts häufen sich dann wieder parodistische Verfahren, die eng mit der Auflösung des Dur-Moll-tonalen Systems korrelieren:

"... durch die radikalen Veränderungen der Neuen Musik, vor allem den Bruch mit dem Dur-Moll-tonalen System, war zu den Werken der Klassik und Romantik eine solche Distanz entstanden, daß einige Komponisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch humorvolle Parodien (mit tonalen, rhythmischen und melodischen Verfremdungen sowie Verzerrungen der Klangfarbe) die Kluft zwischen alten Formen und neuen Klangvorstellungen zu überbrücken versuchten, andere Musiker wiederum durch stark verzerrte spöttische Travestien die im offiziellen Kulturbetrieb immer noch übermächtige Geltung der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts in Frage stellten."<sup>62</sup>

Besonders beliebt werden groteske Walzer- und Marschparodien, die – im Neoklassizismus – sich allmählich mit einem neuen Stil amalgamieren. Das am häufigsten zitierte Beispiel sind Hindemith Parodien in *Minimax*, (1923), einem "Repertorium für Militärmusik", das in drastischer, aber humorvoller Weise sowohl das Stümperhafte Spiel einer Militärkapelle als auch die – nach dem Krieg besonders absurd gewordene – Sturheit und Starrheit des Marschierens parodiert.<sup>63</sup> Der Militärmusikparodie werden wir auch bei Erwin Schulhoff noch mehrfach begegnen.

Hier vollzieht sich also ein Übergang zu immer drastischeren Formen der Ironie, was zu einem Übergewicht der beißenden gegenüber der feinen Ironie führt. Musikalische Grotesken und Satiren, Sarkasmus, verzerrte Karikaturen und Travestien verdrängen die spaßhafteren Formen der Parodisierung. An die Stelle des spielerischen Umgangs mit Tönen und Formen tritt schließlich deren Auflösung im *nicht-organischen Kunstwerk* der Avantgardebewegungen.

### *Das Musikalisch-Ironische im Dadaismus*

Die gesellschaftlichen Traumata des 1. Weltkrieges und die politische Stagnation bringen die – mittlerweile "historischen" – Avantgardebewegungen Dadaismus und Surrealismus hervor. Die Hauptwaffen der DADA-Bewegung gegen die bürgerliche Welt waren das *Lachen* und die gezielte *Provokation*, gepaart mit einem bewußt unsinnigen, oft das Absurde streifenden künstlerischen Umgang mit Klang, Sprache

---

<sup>62</sup>Stille, S. 265

<sup>63</sup>Vgl. Daschner, S.132-135, Stille, S. 137-138 und W. Gruhn: *Wie heiter ist die Kunst ?*, a.a.O., S. 682

und Bild. Die darin liegende Ironie ist im Bereich der beißenden bis bitteren Ironie anzusiedelnden – auch in der Musik, deren wichtige Rolle im dadaistischen oder von DADA beeinflussten Kunstschaffen nach mehreren Untersuchungen mittlerweile außer Frage stehen dürfte.<sup>64</sup> Leider würde es wiederum zu weit führe, an dieser Stelle die zahlreichen Äußerungen dadaisierter Musik aufzuführen (ein gutes Beispiel dafür werden wir in einigen Arbeiten Schulhoffs kennenlernen, vgl. Kapitel III und V), immerhin sei kurz auf die Art der Ironie eingegangen, die in ihr aufscheint.

Es handelt sich dabei um eine feine Mischung aus Selbstironie und provokanter ironischer Kritik. War DADA einerseits der Meinung, "daß 'sich ernst nehmen' der größte Fehler der früheren Künstlergenerationen ist"<sup>65</sup>, so stellte sie auch die Kategorie der *Neuheit* auf eine radikalisierte Stufe, die einen deutlichen Bruch mit der Tradition herbeiführte:

"Negiert werden nicht mehr künstlerische Verfahrensweisen und stilistische Prinzipien, die bislang Geltung hatten, sondern die gesamte Tradition der Kunst."<sup>66</sup>

Solche Distanz zur Tradition ließ einen ironischen Umgang mit ihr als den einzig möglichen erscheinen, wollte man sich nicht auf bruitistische Spektakel oder eine reine "Anti-Musik" (wie es etwa Schulhoffs *In futurum* repräsentiert, vgl. V) beschränken. "Dekonstruktion, Reduktion, Montage und Verfremdung"<sup>67</sup>, nennt den Jeanpaul Goergen die wichtigsten Techniken der DADA-Musik.

Die bekanntesten Beispiele einer dadaisierten Musik stammen von *Erik Satie*, der freilich nicht im engeren Sinn der DADA-Bewegung zugerechnet werden kann, der aber aus einer den Dadaisten eng verwandten Geisteshaltung heraus schuf. Von den zahlreichen Parodien Saties (*Sonate bureaucratique*, *Sur un casque*), über die

---

<sup>64</sup>Vgl. dazu vor allem:

- Neue Zeitschrift für Musik (NZfM) 3/1994: *DADA/Musik*
- Sonderton Musikperformance: *Musik. Labyrinth. Kontext.*, Linz, März 1995
- Jeanpaul Goergen: *Dadaisierte Musik in Zürich, Berlin, Dresden*, in: Gottfried Eberle (Hg.): *Erwin Schulhoff. Die Referate des Kolloquiums in Köln 1992*, Hamburg 1993, S. 43-67. Dieser Kolloquium-Band wird im folgenden zitiert als *Eberle*.

<sup>65</sup>Jeanpaul Goergen: *DADA. Musik der Ironie und der Provokation*, in: NZfM 3/1994, S. 4-13, hier S. 10

<sup>66</sup>Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974, S. 82f. Im folgenden zitiert als *Bürger*.

<sup>67</sup>Jeanpaul Goergen: *DADA. Musik der Ironie und der Provokation*, a.a.O., S. 4

Travestien und karikaturartigen Verzerrungen von musikalischen Klischees (z. B. die Schlußkadenz der *Embryons desséchés*, die skurrile Einfallslosigkeit und Pseudo-Kantabilität der drei *Gymnopédies*) bishin zu extremen Konzepten wie den *Vexations* oder den montageartigen Vorgehensweisen der *Musique d'Ameublement* oder der *Déscription automatiques*: Saties gesamtes Werk ist ein ironischer Kommentar zur musikalischen Tradition ebenso wie zur "ernsten Musik" seiner Zeit.

Die dadaistische Ästhetik brachte jedenfalls die Ironie stark an die Grenze zum Absurden und zeichnet sich darin als Vorzeichen von Surrealismus und Absurdem Theater aus. Die Vielzahl an Paradoxien im Dadaismus waren ein Mittel zur Aufweichung starrer Kategorien und eine listige Form der Irritation gewohnter Denkmuster. Auch im Zusammenhang mit Schulhoff werden wir ihr noch begegnen.

### *Montage und Ironie*

Im Rahmen der dieser Ästhetik gewinnt die Technik der Montage für die Kunst insgesamt vorderste Bedeutung und auch in die Musik fließt die mit ihr verbundene Haltung ein. Sie erwies sich in ihrer extremen Form geradezu als paradigmatische Technik der Avantgarde, da sie am deutlichsten deren Ziel, "die Rückführung von Kunst in die Lebenspraxis"<sup>68</sup>, durch die Verwendung von dem Lebenskontext entstammenden Elementen in der Kunst, repräsentierte. Ihr Zusammenhang mit den Formen der Ironie liegt auf der Hand, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß eine wesentliche Technik der Ironisierung darin liegt, das ironisierte Objekt von seinem ursprünglichen Kontext loszulösen und es in seiner entfunktionalisierten Form gleichsam "bloßzulegen".

Das französische Wort *montage* bedeutet "Zusammenfügen, Zusammenbauen" und meint als Kunsttechnik soviel wie "die Grenzen und Rangunterschiede zwischen künstlerischen Kategorien zu überwinden und alle möglichen Formen und Stoffe miteinander in Kommunikation treten zu lassen", um "neue Bedeutungszusammenhänge" zu schaffen.<sup>69</sup> Frühe Vorformen der Montage sind die Dramen Shakespeares mit der "Staccato-Struktur" ihrer Szenenabfolge. In der Musik ist an das Madrigal des 16. und 17. Jahrhunderts oder an die Fantasien von Carl Ph. E. Bach zu denken. Parallel zu den mitteleuropäischen Avantgardebewegungen entwickelten Sergej Eisenstein für Theater und Film in Rußland (*Montage der*

---

<sup>68</sup>Bürger, S. 80

<sup>69</sup>Manfred Brauneck/Gérard Schneilin: *Theaterlexikon*, Reinbeck bei Hamburg 1986, S. 626f.

Eisenstein für Theater und Film in Rußland (*Montage der Attraktionen*, 1923) und die New Yorker Dadaisten um Marcel Duchamp in den USA ähnliche Prinzipien.

Die von der Montage am deutlichsten repräsentierte Ästhetik äußert sich schon allein darin, daß der Begriff "die Phase der Werkkonstitution" beschreibt und so das Prozeßhafte der Kunstproduktion und nicht das Werk selbst als Endergebnis dieses Prozesses betont. Dabei stammt das Prinzip Montage von einer 1895 neu entstandenen Kunstform: dem Film.

"Die Montage von Bildern ist im Film das grundlegende technische Verfahren; er handelt sich nicht um eine spezifische künstlerische Technik, sondern um eine durch das Medium vorgegebene." <sup>70</sup>

Die Montage als künstlerische Technik dagegen ist zuerst im Zusammenhang mit dem Kubismus auftaucht. In den *papiers collés* von Picasso und Braque spiegelt sich der Kontrast zwischen dem Illusionismus der Realitätsfragmente und der "Abstraktion" der kubistischen Technik.<sup>71</sup> Im Gegensatz zur Montage der Nachkriegsavantgarden war aber hier die Herstellung eines *ästhetischen Objekts* noch beabsichtigt. Neu ist in ihnen vor allem das Verwenden von Elementen, die nicht durch das Subjekt des Künstlers bearbeitet worden sind. Damit wird bereits der Begriff vom *organischen Kunstwerk*, das in allen seinen Aspekten von einem selbstbewußten, "genialen" Subjekt gestaltet ist, nachhaltig erschüttert. Der "Bruch" zwischen dem Schein der Kunst und der Realität "wird einbekannt und in ästhetische Wirkung umfunktioniert".<sup>72</sup> Die radikalisierte Form der Montage führt schließlich zu einer gänzlichen Auflösung der Vorstellung vom organischen Kunstwerk im Ready-made Duchamps, wenn beliebige Alltagsgegenstände den Platz von "Kunstwerken" einnehmen können.

In der Musik ist das Montageprinzip außer in den genannten Arbeiten von Satie und den bruitistischen Simultankonzerten der Dadaisten auch in die komponierte Musik eingedrungen, was anhand der Musik Schulhoffs nachgewiesen werden soll (vgl. III/8).

Nicht jede montageartige Formung impliziert Ironie und wie wir gesehen haben, ist auch musikalische Ironie keineswegs an Montage gebunden. Das Vorhandensein

---

<sup>70</sup>Bürger, S. 99

<sup>71</sup>Vgl. Bürger, S. 99f.

<sup>72</sup>Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, zit. nach Bürger, S.105

von Ironie in der Technik der Montage ließe sich vielleicht an dem Grad messen, in dem die Montage die Auffassung vom organische Kunstwerk hinterfragt und ob sie auf ein tendenziell abgeschlossenes Kunstwerk oder ein tendenziell offenes Kunstwerk abzielt.

Im ersten Fall ist eine *Auflösung der Technik im Organismus des Werkes* beabsichtigt, was zum Verschwinden der Technik und somit auch zu einem Verschwinden der mit ihr ausgedrückten Ironie führt. Im Falle des nicht-organischen Kunstwerkes aber *bleibt die Technik ein wichtiger Bestandteil des Werkes und beeinflusst wesentlich seine Rezeption*, d. h. es stellt die Technik, die Art, wie es "gemacht" ist in den Vordergrund und läßt die Inhalte zu deren Gunsten zurücktreten, was ein stärker "objekthaftes" Umgehen mit dem musikalischen Material ermöglicht und so die ironisierten Objekte leichter identifizierbar macht.

\*

Zusammenfassend läßt sich nun folgendes sagen: die vielfältigen Formen der musikalischen Ironie finden zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Montage eine zeitgemäße Äußerungsform, die sich mit anderen Formen des Musikalisch-Ironischen überschneiden kann, für sich genommen aber nicht ironisch sein muß. Der Zusammenhang zwischen Ironie und Montage ist also keineswegs zwingend. Freilich leben auch die anderen Formen der musikalischen Ironie weiter und wir werden vielen von ihnen im folgenden Kapitel begegnen.

Trotz ihres angewachsenen Umfanges waren diese Ausführungen äußerst lückenhaft und können in ihrer notwendigen Beschränkung nicht mehr als ein Auslöser sein für die nun anstehende Auseinandersetzung mit konkreter musikalischer Faktur.

\* \* \*

### III. Elemente der Ironie in Schulhoffs Musik

Die Untersuchung von Schulhoffs Musik auf ihre ironischen Elemente hin soll nun schwerpunktmäßig anhand der bereits genannten fünf Kompositionen aus den Jahren 1919-22 unternommen werden. Zuvor scheinen aber einige Vorbemerkungen angebracht.

Daß es sich bei den behandelten Kompositionen, wie der Leser rasch bemerken wird, in Ausmaß, Besetzung und Anspruch scheinbar durchwegs um "Gelegenheitswerke" handelt, mag zunächst Protest hervorrufen und eine Verallgemeinerung der aus ihnen gewonnenen Erkenntnisse auf Schulhoffs Musik insgesamt verbieten. Dagegen ist einzuwenden, daß Schulhoff sich mit seinem gesamten Schaffen von einer "Opusmusik" im emphatischen Sinn distanzierte und dabei ganz konform mit einer verbreiteten anti-romantischen Haltung seiner Zeit ging.<sup>73</sup> Diese Distanzierung ist in der Zeit, aus der die behandelten Werke stammen, unter dem Einfluß der Avantgardeästhetik besonders groß und führt zu einer deutlichen Brechung des organischen Kunstwerkbegriffs in Schulhoffs Musik dieser Zeit, auch wenn dieser nie vollständig aufgegeben wird. In späteren Jahren, nach Schulhoffs Rückkehr nach Prag, läßt diese Distanz nach und es entstehen vermehrt Symphonien und größere "Werke", die aber weiterhin dem affirmativ-pathetischen Gestus von Romantik und Expressionismus fern stehen. Weiterhin überwiegt auch die Anzahl der "Gelegenheitswerke", die in Schulhoffs Schaffen eben keine mehr sind, deutlich die der "großen Werke".

Das Negieren der Opusmusik und ein gleichzeitiges Verbleiben im Bereich des abgeschlossenen Werkes nötigen den zeitkritischen und zeitbewußten Komponisten also schon fast automatisch zu einem gewissen Maß an (Selbst-)Ironie. Das vermeintliche Gelegenheitswerk wird hier zur zeitgemäßen – konzentrierten bis lakonischen – musikalischen Äußerung, eine Tendenz, die sich in Werken aller Stilrichtungen der Zeit bis hin zu den Miniaturen der Wiener Schule verfolgen läßt (Berg: op. 4, Webern: op. 7, Schönberg: op. 19).

In den behandelten Kompositionen Schulhoffs tritt schwerpunktmäßig eine *objekthafte* Form der Komik in den Vordergrund, wie dies ja für die musikalische Ironie allge-

---

<sup>73</sup>In Bezug auf das Schaffen von Satie und Strawinsky bemerkt Daschner zu dieser Haltung, "daß die Bedeutung kleiner Miniaturen weit über sie selbst hinausreicht, daß sie eher eine veraltete, aber noch mächtige Ästhetik zu überwinden, als nur bloßzustellen trachten." (Daschner, S. 136)

mein als notwendig befunden wurde (vgl. II.). Die "Objekte" der Ironie sind dabei meist musikalische Stile, Topoi, Klischees, mit denen in ironisierender Weise verfahren wird und von denen der Jazz eine Sonderform darstellt (vgl. 9.), bisweilen auch "außermusikalische" Elemente (Geräuschnachahmung etc.). In der *Wolkenpumpe* tritt in der Verbindung zum Text auch stellenweise eine *wortgebundene* musikalische Ironie auf, die aber auch in diesem Stück eher der Ausnahmefall bleibt, da der zugrunde liegende montageartige Text Hans Arps mehr absurd als ironisch ist und so nur selten ironische Verdopplungen zuläßt. Immerhin liegt ihm mit der Montage-technik ein Verfahren zugrunde, daß auch für Schulhoffs Musik, wie wir sehen werden, einige Relevanz besitzt. In einigen Kapiteln (3. – 6.) ergeben sich außerdem des öfteren Überschneidungen zu einer *musikimmanenten* Komik, die dann im strengen Sinne unserer Definition nicht mehr als musikalische Ironie bezeichnet werden kann. Der Übergang ist aber fließend und so werden auch diese Randphänomene der Ironie hier abgehandelt.

Insgesamt nimmt die Untersuchung nicht von der ironischen *Wirkung*, sondern von der ironischen *Intention* ihren Ausgangspunkt, einmal, um sich nicht in heiklen wahrnehmungspsychologischen Fragen zu verstricken, zum anderen, um einen wenigstens annähernd objektiven Referenzpunkt im Auge zu behalten. Natürlich ist es eine wichtige Frage, ob die vielen subtilen Äußerungen des Musikalisch-Ironischen von einem "durchschnittlichen" Hörer bemerkt werden können und ob hier nicht eine Ironie für Spezialisten Form annimmt. Aber zunächst scheint es ratsam, diese Frage dennoch zu ignorieren, denn wo würde man die Grenze von Verständlichkeit und Unverständlichkeit ziehen? Auch darf daran erinnert werden, daß speziell die feine Ironie – in der Sprache wie in der Musik – stets eine nur schwer und mit "gutem Hinhören" zu erfassende Dimension der Äußerung darstellt, ja daß derartige "Verschleierung" geradezu zum Wesen der Ironie gehört. Wir sollten also nicht zu viel Bedenken haben, unsere Forschungen sehr detailliert zu führen. Was "man" hört und was nicht, ist eine zweite Frage; sie soll uns zunächst höchstens am Rande beschäftigen und in der Zusammenfassung des Kapitels (10.) dann noch einmal kurz aufgegriffen werden.

Montageartige Techniken finden sich in nahezu allen der behandelten einzelnen musikalisch-ironischen Elementen, die von den sehr offensichtlichen Parodien zu immer feineren Formen der Ironie (1. – 7.) vordringen, um schließlich noch einmal die Technik der Montage zusammenfassend und gesondert zu behandeln (8.). Der Sonderfall der Jazz-Rezeption wird schließlich abschließend mit den aufgeworfenen Fragen des Ironischen konfrontiert (9.).

Auf Notenbeispiele wurde verzichtet, da die besprochenen Werke Schulhoffs mittlerweile leicht zugänglich sind (vgl. Literaturverzeichnis). Die Zitierung der Taktangaben erfolgt jeweils durch bloße Ziffern ("8-12" bedeutet also "Takt 8-12"), um ausufernde Worthäufung zu vermeiden. Mit Ausnahme der *Pittoresken* finden sich in allen Partituren die Taktangaben bereits verzeichnet. Bei der *Baßnachtigall* muß mit Zeilenangaben gearbeitet werden, da hier keine Takte vorhanden sind.

### 1. Stil- und Gattungsparodie und strukturelle Ironie

Ein parodistisches Spiel mit historischen und zeitgenössischen Zeit- und Personalstilen ist in der Musik Schulhoffs ein häufig anzutreffendes Charakteristikum. Dabei beschränkt sich diese Ironie nicht nur auf das zitatarartige Hineinmontieren von stilistisch eindeutig gefärbten Fragmenten oder deren Verfremden, sondern erstreckt sich mitunter auch auf strukturelle Vorgehensweisen und großformale Anlagen. Die Musik Schulhoffs schwankt allerdings insgesamt zwischen einer Anverwandlung solcher "Vergangenheitsreste" in einer dem Neoklassizismus nahestehenden Stilistik und deren Montage in musikalischen "Ironien", die der Ästhetik der historischen Avantgardebewegungen nahestehen.

Zunächst mögen die *Fünf Stücke für Streichquartett* (WV 68) aus dem Jahre 1923 ein Beispiel für die Anverwandlung solchen "besetzten" Materials in eine neue Stilistik bieten. Die Widmung der Stücke an Darius Milhaud ist durchaus programmatisch zu verstehen, wie denn auch Schulhoffs Biograph Josef Bek in diesem Werk einen direkten Einfluß der "Ästhetik der Pariser Gruppe der 'Sechs'" ebenso wie den Einfluß des tschechischen Neoklassizismus konstatiert, auf den Schulhoff nach seiner Rückkehr nach Prag im Oktober 1923 spontan reagiert habe.<sup>74</sup>

Die *Fünf Stücke* sind klangfarblich und rhythmisch sehr ausgereift und gehen von fünf Tanztypen aus. Die Satzüberschriften lauten: I. Alla Valse viennese, II. Alla Serenata, III. Alla Czeca, IV. Alla Tango milonga, V. Alla Tarantella. Verarbeiten die Sätze II – V die Vorbilder zwar auf originelle, aber eben doch sehr durchschaubare Art und Weise (was nicht abwertend gemeint ist; Schulhoff war immer wieder auch auf der Suche nach einem direkten, unkomplizierten und allgemeinverständlichen "Vertikalstil"), so entfernt sich der 1. Satz am weitesten vom Vorbild und gerät zu einem Verwirrspiel mit Gesten, d. h. melodischen und rhythmischen Versatzstücken des Wiener Walzers. Dabei ist die bereits ab dem ersten Takt vorhandene Ambiva-

---

<sup>74</sup>Vgl. Bek, S. 65-66

lenz zwischen Dreier-Takt und geraden Taktarten das auffallendste Mittel der Verfremdung. Immer wieder gerät dieser seltsame Walzer "aus dem Takt" und findet sich nur vorübergehend kurzzeitig in vermeintlich sicherem Terrain, so beim Auftreten des "Hauptthemas" bei Ziffer 1 und seiner variierten Wiederaufnahme vier Takte nach Ziffer 4 bis hin zu Ziffer 6 und schließlich 5 Takte nach Ziffer 6 bis 3 Takte vor Ziffer 7.

Gerade ein solches stark die Vorlage abänderndes und stilisierendes Verfahren weist nun, trotz der parodistischen Züge, in die Richtung einer stilistischen Orientierung, die hier nicht im Vordergrund der Diskussion stehen soll. Freilich läßt sich auch in diesen Stücken unschwer ein ironischer Zug erkennen, der allgemein in der Verfremdung der Tanztypen besteht, einer Grundtechnik des Neoklassizismus. Aber die Ironie impliziert hier zu wenig Distanz zur Vorlage. Die Musik steht im Grunde ganz in der Tradition der Tanzsuite, die ja schon seit der Barockzeit aus stilisierten, mithin "verfremdeten" "Modetänzen" bestand.

Einen ganz anderen Umgang mit dem Material der historischen Tradition weist dagegen der 3. Satz der *Baßnachtigall* aus dem Jahr 1922 auf, mit "Fuge. Allegro grotesco" bereits vielversprechend überschrieben. Ist es bereits ein Akt feiner Ironie, einem solistischen Blasinstrument, noch dazu einem so schwerfälligem wie dem Kontrafagott, eine Fuge anzuvertrauen, so entpuppt sich der Verlauf des eine Seite langen (und ebenso "einseitigen") Stückes als ein Durcheinanderwirbeln formelhafter barocker und pseudo-barocker Versatzstücke in einer durchaus unlogischen Folge.

Der *mechanischen Imitation* innerhalb der immanenten Zweistimmigkeit kommt dabei besondere Bedeutung zu. Nach der Einsatzfolge Dux – Comes (Anfang und Schluß der ersten Zeile) folgt eine erste Passage in diesem Gestus mit einer wiederholten Imitation eines "typisch Bachischen" Wechselnotenmotivs (wohl eine Reminiszenz an die bekannte c-moll-Fuge aus dem ersten Band des "Wohltemperierten Klaviers"). Nachdem der am Anfang sich trotz fehlender Taktstriche deutlich etablierende 2/4-Takt vorübergehend "aus dem Fugen" geraten war (vor dem Comes-Einsatz), wird nun in der "geraden" Imitation dieser wieder in aller Deutlichkeit stabilisiert, ja geradezu eingehämmert.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup>Der 2/4-Takt kann mit Ausnahme dieser einen Stelle bis zum Schluß des Stückes weiter verfolgt werden (vgl. das Andeuten der Takteinheiten in der Partitur, NB). Trotzdem spielt Schulhoff in der Folge wiederholt mit der Mehrdeutigkeit von rhythmischen Figuren und ihrer Verschiebung gegen die gleichmäßige Folie des Taktschemas (s. u.). Das Weglassen der Takteinheiten symbolisierte für Schulhoff "die völlige Loslösung von imperialistischen ... Rhythmen", die es dem Komponisten ermög-

Solche schematisierte Imitation wird in der Folge zum "Haupttopos" des Stückes, Imitation wird durch die dauernde Wiederholung zum "Nachäffen". Hier zeigt sich ein wichtiges Mittel musikalischer Ironie: die *Übertreibung und Anhäufung stilistischer Klischees*, die diese als solche überhaupt erst hörbar machen und gleichzeitig ad absurdum führen.

Die Wechselnotenfigur aus Zeile 2 taucht noch in den Zeilen 5 und 8 auf, jeweils leicht verändert. In Zeile 5 beginnt die Imitation mit der Tonfolge d-c-des (in Zeile 2: d-cis-d), "rutscht" also gewissermaßen einen Halbton nach unten, die Figuren der Unterstimmen sind dagegen eine große, bzw. eine kleine Terz nach oben transponiert, so daß sich eine andere "Harmonik" der Folge ergibt. Auch die darauffolgende kadenzartige Achtelfigur, hier mit "pesante" überschrieben, führt die daraus entstandene Chromatik in Gegenbewegung fort, wobei es interessant ist, die Verschiebung der ganzen Folge innerhalb der nicht sichtbaren Folie des 2/4-Taktes gegenüber ihrem ersten Auftreten zu beobachten. Diese Verschiebung macht zwei "angehängte" Achtel in der Kadenzfigur notwendig, um die "verrutschte" Figur wieder zurechtzurücken.

Auch in solchen *Verwirrspielen mit Taktschwerpunkten* drückt sich also Ironie aus: die scheinbar immer so einfache und fast primitiv wirkende rhythmische Figuration wird immer wieder durch hinzugefügte oder weggelassene rhythmische Werte unmerklich manipuliert, gerät so "aus dem Takt" und muß dann erst durch eine erneute "Manipulation" wieder in diesen zurückgebracht werden.

Die sich ebenfalls in den Wechselnotenfiguren am deutlichsten offenbarende schematisierte *chromatische Gegenbewegung* ist freilich auch ein Moment der Ironie. Durch das Nicht-Vorhandensein eines harmonischen Kontextes gerät diese Chromatik zum mechanischen Verfahren, das einer Parodie kontrapunktischer Übungen gleichkommt. Am konsequentesten ist dieses Verfahren in der achten und letzten Zeile des Stückes durchgeführt: bewegt sich die Oberstimme vom a chromatisch nach unten zum e, so steigt die Unterstimme vom As chromatisch zum

---

liche, Musik zu schreiben "wie ein Schriftsteller oder Dichter seine Prosa". Die ersten Kompositionen ohne Taktunterteilung entstehen bereits 1919 angeregt von Hauer und Schnabel (Brief an Berg vom 3. 6. 1919, vgl. Eberle, S. 83), die Frage der "musikalischen Prosa" wird lebhaft im Briefwechsel mit Alban Berg diskutiert (vgl. Bek, S. 49ff). In einem dadaistisch inspirierten Werk mag man freilich weniger von "musikalischer Prosa" sprechen; angemessener wäre es vielleicht, einen Versuch der "Negation von Syntax" zu konstatieren.



H und fällt von diesem schließlich im Quintschritt nach unten zum E, so die plötzlich erreichte "Tonart" auf E befestigend und damit das Stück beschließend.

Das "Thema" dieser Fuge selbst kommt ziemlich derb und hemdsärmelig daher und mag darin eine Parodie der einfachsten Bachschen Themen sein, wie z. B. dem der zweistimmigen F-dur-Invention (häufig stehen die schlichtesten Themen Bachs in F-dur; auch Schulhoffs Thema beginnt mit einem F). Dafür spricht auch die Folge von "stampfenden" Achteln und darauffolgenden Sechzehntelfiguren. Die *Verzerrung der Intervalle* in kleine und große Septime, sowie die harmonisch völlig offen bleibende Folge machen allerdings von Anfang an klar, daß es sich hier um einen musikalischen Zerrspiegel handelt (vgl. 5.). Immerhin wird der Themenkopf im Comes-Einsatz exakt eine Quinte nach oben transponiert und dann (ab dem 2. Achtel in Zeile 2) eine Quart nach unten "ingerichtet", woraus sich der Sekundschritt d-cis ergibt, der in der Folge noch eine wichtige Rolle spielt und mit dem auch die erste Wechselnotenimitation beginnt.

Auf diese folgt, zu Beginn der Zeile 3 eine Umkehrung des Themas wieder von f ausgehend, mit einer großen statt einer kleinen Septime am Anfang. Sofort wird diese Umkehrung wieder eine Quint höher wiederholt. Auch in dieser Folge ist wieder eine Verschiebung zur Folie zu bemerken: die "Dux-Umkehrung" setzt auf eine "leichte" Taktzeit ein, macht diese aber durch ihr Gewicht zur schweren, der Einsatz der "Comes-Umkehrung" rückt diese Verschiebung zwar wieder annähernd zurecht, der Taktschwerpunkt bleibt aber beim Hören in der Folge ambivalent, auch wenn die Taktstriche in der Partitur nachgetragen werden können.

Nach der "Comes-Umkehrung" erfolgt eine Abspaltung des zweiten Thementeilens in wiederum "mechanisierter" Imitation mit verschiedenen Varianten bis zur nächsten Wechselnotenfigur in Zeile 5. Nach dieser gewinnt nun das d-cis-d Motiv größere Eigenständigkeit, indem es auftaktig zunächst zwei "zweitaktige" Figuren auslöst, die wieder variierte Umkehrungen des Themas sind (von cis ausgehend zuerst wieder mit zwei großen Septimen, dann "gestaucht" mit kleiner Septime und großer Sexte). Daraufhin wird die Sequenzfolge auf einen Takt mit durchlaufenden Sechzehnteln verkürzt, der dann einmal eine Sekund tiefer wiederholt wird (Anfang von Zeile 7).

Auch dieses viermalige Wiederholen des 3-Sechzehntel-Auftaktes d-cis-d mit anschließenden *Sequenzierungen* ist ein parodistisches Element, das das Klischee in Figur und Sequenz durch "*zu häufiges*" Wiederholen zum Vorschein bringt. Eine solche vierfache Wiederholung würde eben in der ausgereiften Stilistik der Barockzeit niemals vorkommen. Dagegen ist die Verkürzung der Sequenzdauer als Mittel

der Steigerung durchaus gebräuchlich und gewinnt dann auch strukturelle Bedeutung in der Klassik, namentlich in den Durchführungen Beethovens. Durch das "Klebenbleiben" auf der Figur d-cis-d unterminiert Schulhoff aber einen solchen Steigerungseffekt und läßt so die Sequenz, genauso wie wir dies anhand der Wechselnotenfigur beobachten konnten, zum bloßen Leerlauf werden.

Daraufhin dient das d mit cis-Vorschlag als "Dominante" zum reprisenartigen Einsatz des Themas in der Originalgestalt vom Anfang, die gleich zweimal hintereinander gebracht wird (gleichsam in Engführung). Schließlich "rutscht" in der letzten Zeile bei einem dritten Themeneinsatz die Anfangsnote um einen Halbton nach unten zum E, woraus wieder die schon zuvor in der Umkehrung aufgetretenen zwei großen Septimen entstehen. Der Schlußton des Themenkopfes wird gleichzeitig zum Beginn der letzten Wechselnotenfigur, die in schon beschriebener Weise das Stück beschließt.

Die Anordnung der zahlreichen Versatzstücke erweist sich so als typische Montage-technik. Die Reihung ist nahezu beliebig, auch wenn zwischendurch mittels Quasi-Kadenzen das Hinführen auf einen bestimmten Abschluß suggeriert wird. Aber auch in solchem Aufgreifen von dynamischen Vorgängen steckt wieder Ironie. Wenn z. B. vor dem reprisenartigen Einsatz des Thema in Zeile 7 die Sequenz durch Verkürzung einen – wenn auch ironisierten – Steigerungsprozeß einleitet und die abschließende von zwei Sechzehntelpausen getrennte "Abkadenzierung" auf die "Dominante" d hinzielt, so ist deswegen der Wiedereintritt des Themas in der Originalgestalt auf F noch keineswegs zwingend. Dasselbe gilt für die Platzierung von Wechselnotenfiguren, Imitationen und Sequenzen: Sie verlieren ihre Funktion, die sie im Kontext der stilistisch ausgereiften Gattung innehaben und werden so zu beliebig verschiebbaren "objets trouvés".

\*

"Musik über Musik" ist auch der 1. Satz der *Baßnachtigall*, "Melancholia" betitelt, der den Prototypus romantischer Melodik, die Doppelschlagfigur, zum Thema hat, auf deren Affektgehalt bereits der Titel verschlagen hindeutet. Dabei ist wiederum ein erster Moment von Ironie in dem Mißverhältnis zwischen Besetzung und musikalischem Inhalt zu sehen: Das Kontrafagott widerspricht in allen nur denkbaren Punkten den Anforderungen einer romantischen Melodiebildung: Expressivität, Klangschönheit und -volumen, Fähigkeit zur "großen Geste".

Die Melodieführung bewegt sich in klarer Symmetrie vom tiefen F1 ausgehend in zunehmenden, von Doppelschlägen angepeilten "Aufschwüngen" über zwei Oktaven zum f, wo sie, im Wechsel zum e, über längere Zeit, Nachtigall-artig zwitschernd, kleben bleibt. Nach dem mit crescendo und accelerando erreichten Höhepunkt dieses Vogelkonzerts wird nach einer Zäsur der Anfang wieder aufgenommen. Unter Reminiszenzen an den ersten Teil wird die Musik nun in geraffter Form zu einem Ende gebracht, wobei der Schluß mit einem letzten, dem 9. Doppelschlag schließlich bis zum tiefen C1 hinunterreicht.

Die – hier gewiß sehr feine – Ironie dieses Verlaufs besteht einerseits in der übermäßigen Anhäufung des Doppelschlagsmotives und seiner Travestie durch die Verbindung mit vogelrufartigen Tonrepetitionen und Wechselnotenfiguren. Die pseudo-pathetische Chromatik des Anfangs ist in eine ähnliche Richtung hin zu interpretieren (vgl. 6.). Außer Chromatik, Doppelschlagfiguren und Vogelrufen finden sich keine strukturell wichtigen Motive oder motivähnlichen Gebilde. Die Auf- und Abschwünge sowie die vereinzelt Sprünge sind lediglich figuratives Beiwerk, um die Distanzen zwischen den Registern zu überbrücken, und als "ab- oder Aufschwünge" gleichzeitig Folge des "falschen Pathos" der Doppelschlagfiguren.

\*

Diese Betrachtungen konnten uns wichtige Techniken der Parodie und der strukturellen Ironie zeigen, die – wohl meist in weniger drastischer Form – auch den Hintergrund vieler anderer Werke Schulhoffs darstellen und deshalb an dieser Stelle nochmals zusammengefaßt seien:

1. Erzeugen von groteskem Leerlauf durch Mechanisierung von musikalischen Vorgängen, wie z. B. Imitation und Sequenzierung (vgl. 2.)
2. Das Hervorheben stilistischer Klischees durch Isolierung vom Kontext, Übertreibung der Eigenheiten und "zu häufiges" Wiederholen (vgl. 2.).
3. Die Verunklarung einer scheinbar festen und intakten rhythmischen Ordnung durch Hinzufügen oder Abziehen von rhythmischen Werten, ein "Aus-dem-Takt-Geraten".

4. Die Parodierung und Verfremdung vertrauter Thematik oder Motive durch übertriebene Betonung des Rhythmischen und einer Verzerrung der Intervalle (vgl. 5.)
5. Die übertriebene Anwendung kompositionstechnischer "Regeln", wie z. B. der Gegenbewegung, die diese ad absurdum führt
6. Die montageartige Anordnung stilistischer Versatzstücke, die ihnen jede "zwingende Notwendigkeit" nimmt und sie als leere Formeln wirken läßt. Eine andere Abfolge der Versatzstücke wäre ohne weiteres vorstellbar (vgl. 8)
7. Auf einer höheren Ebene entsteht Ironie hier dadurch, daß sich Besetzung und Gattung widersprechen. Das solistische, nur einstimmig spielende Instrument ist im Grunde zum Kontrapunkt nicht fähig, mit Ausnahme der "immanenten Zweistimmigkeit", von der Schulhoff (wie Bach in seinen Violin- und Cellosolowerken) auch ausgiebig Gebrauch macht. Dennoch ist gerade eine Fuge für das Kontrafagott nicht "machbar". Umso unverhüllter werden so deren Elemente aneinandergesetzt, wird das Formelwerk als solches offenbar, isoliert vom kontrapunktischen Kontext. Auch handelt es sich hier allgemein um einen ironischen Umgang mit der Klangfarbe (vgl. 3.).

## *2. Faszination und Grotteske der Maschine: Repetition und Wiederholung*

Schon aus diesen sieben Punkten ergibt sich ein wichtiger übergeordneter Aspekt musikalischer Ironie, den es speziell im Zusammenhang mit der Zeit, in der Schulhoff wirkte, näher zu untersuchen gilt: die "entsubjektivierte" Automatisierung von kompositorischen Vorgängen angeregt durch die Funktionsweisen von Maschinen, bzw. deren gleichsam metaphorische Darstellung in auf konventionelle Weise "komponierten" Werken. Dabei gewinnt ein wesentlicher Mechanismus der Maschine für die Musik besondere Bedeutung: die immerwährende, unerbittliche Wiederholung von Vorgängen, im Detail wie in größeren Abläufen, d. h. sowohl im typischen regelmäßigen "Rattern" oder "Klappern" als auch in einem aus mehreren Arbeitsschritten zusammengesetzten Ablauf, der immer unverändert wiederholt wird.

In der Sprache der notierbaren, aus Tönen bestehenden Musik entspricht dies auf der Ebene des rhythmischen Details der raschen Repetition einer Note oder einer kurzen Figur, auf der Ebene der Phrasenbildung der Wiederholung einer immer gleich bleibenden Ostinatophrase. Es weisen zahlreiche von Schulhoffs Aussagen darauf hin, daß für ihn das ästhetische "Maschinen-Bewußtsein" im Zusammenhang mit einer zeitgemäßen Musik eine wichtige Rolle spielte. Dabei ist der Zusammenhang mit einer Betonung des Rhythmus' und einer Steigerung des Tempos evident:

"Da der Mensch sinnlich ist, d. h. eine starke Steigerung des Empfindens unausgesetzt anstrebt (Tempobeschleunigung durch die Maschine [...]), ist ja schon an und für sich jede Möglichkeit einer Kunstabschaffung ausgeschlossen, es wird sogar die Maschine zum Kunstwerk, wenn man bedenkt, daß sie ja zur Sinnessteigerung, ja sogar zur Ekstase aufschwingen läßt, von der die Masse ergriffen und gewirbelt wird (Grammophone, Orchestrione, Aeroplane, Auots, amerikanische Vergnügungsetablissemments etc. [...])"<sup>76</sup>

"Dieses Paralysierungsproblem hat mich [...] die Notwendigkeit des Jazz als Synthese zur Allgemeinverständlichkeit der heutigen Musik für die menschliche Gesamtheit und ihr Begriffsvermögen erkennen lassen, für den organisierten Kollektivmenschen, der das regelmäßige Maschinengeräusch kennt, rhythmisch und daher auch tänzerisch veranlagt ist."<sup>77</sup>

Dabei ist kurz an den zeit- und musikgeschichtlichen Kontext zu erinnern. Erik Satie schrieb bereits 1893-95 seine *Vexations*, in denen ein kurzes choralartiges Klavierstück laut Spielanweisung 840mal wiederholt werden muß (wobei Satie empfiehlt, sich "in großer Stille und in unbeweglicher Ernsthaftigkeit" auf diese Exekution vorzubereiten). Die Unterlegenheit des Menschen gegenüber der Maschine, die eine solche Anweisung ohne größere Probleme umsetzen würde, wird hier offenkundig, ebenso wie das Grotteske eines automatisierten Wiederholungsvorganges außerhalb seiner produktionsorientierten Funktionalität.

---

<sup>76</sup>aus: *Revolution und Musik*, Schriften, S. 11

<sup>77</sup>aus: *Eine Jazz-Affaire*, Schriften, S. 34

Die historischen Entwicklungsstufen solcher "automatisierter Musik" sind in jüngster Zeit mehrfach dokumentiert und kommentiert worden<sup>78</sup>, in unserem Zusammenhang ist dabei wichtig, daß eine Ästhetik der Automatisierung ebenso wie die der Montage auf eine Auffassung vom *nicht-organischen Kunstwerk* abzielt und mit der Haltung der historischen Avantgardebewegungen eng verknüpft ist, von der Schulhoff beeinflußt war. Schulhoff selbst schrieb allerdings keine Maschinenmusik im engeren Sinne, der er als musikantisch orientierter Pianist große Skepsis entgegenbrachte.<sup>79</sup>

Er befaßte sich dennoch mit diesem Thema ausführlicher, nachdem er am 25. 7. 1926 bei den Donaueschinger Kammermusiktagen ein Konzert mit mechanischer Klaviermusik auf dem Welte-Mignon-Reproduktionsflügel miterlebt hatte. Das Thema der Maschinenmusik stand speziell in diesen Jahren in der Musikszene sehr im Vordergrund der Diskussion, wie die Themenschwerpunkte vieler Musikzeitschriften belegen.<sup>80</sup> Die Parole der genannten Donaueschinger Kammermusiktage 1926 lautete: "Musik der reinen Sachlichkeit, Ausschaltung des Gefühls des Einzelnen, zusammengeballte Mechanisierung, Anhäufung der technischen Mittel bis zur letzten Grenze".<sup>81</sup> Schulhoff selbst sollte bereits 1920 die Klaviersonate von Alban Berg in ein Reproduktionsklavier spielen, wozu es aber leider nicht kam.<sup>82</sup> Auch hatte er die nach einem "automatisierten" Verfahren komponierten *Descriptions automatiques* (1913) von Satie im Repertoire.

Immerhin ist zu berücksichtigen, daß sich Schulhoff nach seiner Rückkehr nach Prag der Ausbildung einer zwischen Expressionismus und folkloristisch geprägtem Neoklassizismus pendelnden Stilistik zuwandte und seine Abgrenzung von der Maschinenmusik aus dieser Sicht verständlich wird, ebenso wie seine stark abwertenden Bemerkungen gegenüber der Vierteltonmusik Alois Hábas, die allerdings stark von persönlichen Differenzen mit Hába geprägt waren. Schulhoff hat im Grunde nie den Anspruch des handwerklichen, "gut gemachten" und anspruchsvollen Komponierens aufgegeben und stand Experimenten, besonders nach 1923, eher skeptisch gegenüber.

---

<sup>78</sup>Vgl. dazu: *Neue Zeitschrift für Musik* 2/1995 "Maschinenmusik" und *Sonderton* "Musikperformance. Musik. Labyrinth. Kontext.", Linz, März 1995

<sup>79</sup>Vgl. dazu seinen Aufsatz *Mechanische Klaviermusik*, in: *Schriften*, S. 72-74

<sup>80</sup>Vgl. *Schriften*, S. 122

<sup>81</sup>Erich Steinhard in : *Der Auftakt* 6, 1928, H. 8, S. 183-186, zit. nach *Schriften*, S. 121

<sup>82</sup>Vgl. *Schriften*, S. 122

Trotzalledem ist es eindeutig, daß – zumindest während der Jahre 1919-22 – automatisierte musikalische Prozesse als Mittel der Ironie in Schulhoffs Musik eine nicht unwesentliche Rolle spielen. Haben wir dafür bereits oben ein Beispiel gesehen, so soll jetzt der Aspekt der Automatisierung in Zusammenhang mit der Wiederholung von Tönen und Phrasen noch näher untersucht werden.

Der vierhändige Klavierzyklus *Ironien* (1920) ist, wie schon der Titel verspricht, eine Fundgrube für den, der nach Techniken der musikalischen Ironie forscht. Der Moment der Automatisierung wird besonders ohren- und augenfällig im 3. Stück "Alla marcia militaristica", der mit seinen sturen und zugleich unregelmäßigen Wiederholungen die Dumpfheit des Marschierens und der Marschmusik spöttisch karikiert. Einen Satz mit einer ähnlichen Überschrift "Alla marcia militaristica in modo europaia" hatte Schulhoff auch als fünften der ursprünglich sechs Teile seiner bereits behandelten Streichquartettsuite (*Fünf Stücke*, WV 68) geplant. Es mag ein deutliches Anzeichen für Schulhoffs in dieser Zeit einsetzenden Stil- und Gesinnungswandel sein, daß dieser Satz schließlich ausgesondert wurde.

Wie wir gesehen haben, waren derartig karikierende Parodien auf die Militärmusik in dieser Zeit sehr beliebt; Schulhoffs im 3. Satz der *Ironien* vorgelegte Variante gehört dabei gewiß zu den originellsten. In diesem Satz wird im Secondo-Part 51 mal unverändert eine tonal leicht verfremdete eintaktige Phrase wiederholt, in der linken Hand absteigende Quintmixturen, in der rechten aufsteigende Terzen (auch hier handelt es sich um eine mechanisierte Form der Gegenbewegung). Einzig die Dynamik ändert sich: nach 11 Takten pp folgt über weitere 11 Takte ein kontinuierlicher Aufbau zum ff, das 8 Takte bestehen bleibt und schließlich ebenso kontinuierlich über 20 Takte bis zum pp wieder abgebaut wird. Nach einem pp-Takt bricht die Ostinatofigur ab, der erste Akkord wird dreimal im Staccato wiederholt (52/53), ehe der Secondo-Part dann in einer Art Echofunktion die Fanfaren- und Signalmotive des Primo aufgreift, zum Schluß gemeinsam mit diesem in "weite Ferne" bis ins pppp verschwindend.

Die Dynamik im Primo-Part verläuft genau parallel mit der des Secondo. Fast unnötig, darauf hinzuweisen, daß hier in sehr plastischer Form ein näherkommender und sich dann wieder entfernender Trupp marschierender Soldaten dargestellt wird.

Der Primo-Part nun wird mit einer noch subtileren Form der Ironie gestaltet. Er besteht aus einer ebenfalls immer wiederkehrende Phrase, die aus einem zunächst einmal wiederholten Kopfmotiv in Terzen (punktierte Halbe und Achteltriolen) und einer darauffolgenden Folge von punktierten Achteln mit Sechzehnteln (in Sexten

und Quarten) sowie später hinzutretenden Fanfarensignalen zusammengesetzt ist. Diese drei Hauptelemente werden nun in immer neuen Kombinationen und unter Verwendung teilweise stark verfremdender Varianten aneinandergereiht, wobei das Wiederauftreten des Kopfmotivs den Anfang einer neuen Phrase immer sehr deutlich markiert. Die Phrasen sind immer unterschiedlich lang und bringen so ein stark schwankendes Moment in die scheinbar so "geradeaus" marschierende Musik. Die Länge der Phrasen beträgt 3, 5, 6, 8, 5, 2, 8, 2, 7, 1 und 2 Takte, bildet also eine durchaus unregelmäßige Abfolge. Dabei erzeugt das montageartige Aufeinanderfolgen der Phrasenbestandteile und deren dadurch ebenso unvorhersehbare Korrespondenz weitere Unregelmäßigkeit. Trotz aller daraus entstehenden Variantik bewirkt die Wiederkehr der immergleichen Elemente den Eindruck der Monotonie, wenn auch weniger deutlich als im Secondo-Part. Neben dieser Monotonie bringt der Primo-Part in seiner Unregelmäßigkeit ein Moment der Störung mit hinein, der die Strenge des Marsches unterläuft. So wird gleichzeitig das dumpf Mechanische des Militärischen und die satirische Darstellung von dessen Begrenztheit im Mißlingen der Strenge komponiert. Eine drastische, beißend-ironische Variante der Militärmarschparodie hatte Schulhoff im Jahr zuvor in seiner *Symphonie germanica* geschaffen (vgl. V.). Im Vergleich dazu muß die hier vorhandene Ironie wirklich äußerst subtil wirken.

\*

Das "Perpetuum mobile" ist neben der Wiederholung immergleicher Vorgänge ein zweiter wichtiger Ausläufer einer automatisierten oder quasi-automatisierten Musik. Seine Beliebtheit ist bereits im 18. und 19. Jahrhundert offensichtlich und reicht von den in durchgehender rascher Bewegung komponierten Schlußsätzen der klassischen Symphonie bis zu den Parodestücken der Salons und Konzerte des 19. Jahrhunderts, wie dem "Hummelflug" oder der "Teufelstrillersonate". Das Übergleiten der grotesken Wirkung ins Dämonische, das wesentlich die Faszination der Maschine im 19. Jahrhundert ausmachte, spiegelt sich in der Musik der Zeit sehr lebendig (vgl. dazu auch den Typus der Homunculus-Figur bei Goethe oder E. T. A. Hoffmann).

Für Erwin Schulhoff, den erklärten Rhythmiker, war dieses Modell der durchgehenden Bewegung eine Selbstverständlichkeit und gewiß mehr durch sein Körperbewußtsein als von der Maschinen-Faszination her motiviert. Im 2. Satz der *Baßnachtigall* hat er allerdings dieses Modell – wie in diesem Zusammenhang nicht anders zu erwarten – ins Ironisch-Groteske verzerrt: Eine ununterbrochene Folge von 254 Sechzehnteln soll vom "Kontrafagottisten" *Allegro* und *sempre staccato* (eine Darstellung des Klapperns von Maschinengeräuschen?) gespielt werden, was natürlich

wörtlich genommen eine ebenso eindeutige Unmöglichkeit ist wie eine Fuge auf diesem Instrument zu spielen. Auch hier also geht es Schulhoff darum, die Schwerfälligkeit und Unflexibilität des Instruments zu karikieren, indem er Dinge von ihm verlangt, die außerhalb seiner Möglichkeiten liegen.

Man staunt, bekommt man den Satz zu Gehör, daß trotz einiger unvermeidlicher Atempausen der Sechzehntelfluß vom Spieler kaum unterbrochen werden muß. Eine offensichtlich vom Komponisten nicht gewollte Phrasenbildung ist dabei allerdings unvermeidlich, die Interpretation hätte wohl darauf zu achten, diese möglichst gering zu halten.

Das Tonmaterial dieser Schreibmaschinenmusik geht vom ehrwürdigen Motiv B-A-C-H aus (ein kleiner augenzwinkernder Vorausweis auf den III. Satz), das "unterwegs" an zwei Stellen nochmals auftaucht (Zeile 5/Ende und Zeile 6/Mitte), wobei bei der ersten Wiederkehr 19 Sechzehntel, bei der zweiten 30 Sechzehntel lang (inklusive dem Kopfmotiv) die Tonfolge des Anfangs wiederholt wird. Ist hier also wieder ein – wenn auch eher unauffälliger – Moment der Wiederholung größerer Zusammenhänge enthalten, so spielt ansonsten insbesondere das "Rattern" von repetierten Tönen eine Rolle, an denen die melodische Linie immer wieder "hängen" bleibt. Dabei wird mit einer Ausnahme stets der Ton E/e angesteuert, der sich so als zunächst verborgener, zum Schluß aber gleich zweimal deutlich bestätigter Grundton erweist (ebenso war E der Grundton der abschließenden "Kadenz" im 3. Satz). Die mittlere Phase ab Zeile 2/Mitte bis hin zur zweiten Wiederkehr des Kopfmotivs bleibt gänzlich ohne Repetition dafür tauchen unvermutet Dreiklangsbrechungen auf (As-dur/Zeile 3, f-moll/As-dur/Zeile 4, c-moll/Zeile 4-5, e-moll/Zeile 6), die inmitten der sonst schwer zu fassenden melodischen Linie wie plötzliche Blitze des Konkreten wirken. Im chromatischen Aufschwung über zwei Oktaven mit dem das Stück schließt, wird der gesamte Ambitus des Stückes nocheinmal wie im Zeitraffer zusammengefaßt.

\*

Die Repetition einzelner Töne und kurzer Figuren spielt auch in allen Sätzen der *Ironien* eine wichtige Rolle, den 4. Satz ausgenommen, der wie eine Reminiszenz an die Walzer-Paraphrasen der *Arabesken* (WV 49) von 1919 wirkt und deutlich weniger Elemente der Ironie aufweist als die anderen Sätze.





Im 1. Satz taucht zweimal eine "tremolierende" Tonrepetition (32-tel) auf (11/12 und 30), die gleichsam ein plötzliches nervöses Zittern des Spielers darzustellen scheint. Daneben finden sich zahlreiche mechanische Wiederholungen kurzer Figuren, die mit einer gewissen Unerbittlichkeit repetiert werden (vgl. 13-17, 21-28 Primo und 14-19, Secondo). Die Verbindung der mechanischen Repetition mit der Staccato-Phrasierung ist evident.

Der 2. Satz ist insgesamt der in Bezug auf ironische Techniken interessanteste. Repetitionen finden sich allenthalben, besonders auffällig in 24-33/Primo mit zahlreichen Reminiszenzen in 57/58, 61/62, 72/73, 76 und in 19 bzw. 51-55/Secondo mit Reminiszenzen in 64-66/Primo, 74-77/Secondo und 78-80/Primo. Auch die mechanisierte Sequenzfolge absteigender Tritonus-aufsteigende Quart, zuerst in Secondo 11/12 mit zahlreichen, teilweise variierten Reminiszenzen ist hier zu nennen, ebenso wie die "motivische Arbeit" des Secondo in der Sequenzierung 26-29.

Vom 3. Satz wurde bereits ausführlicher gesprochen. Seine Fanfarenmotive enthalten die dafür typischen Tonrepetitionen, ansonst wurde die zentrale Bedeutung der Wiederholung bereits behandelt, die sich im übrigen auch innerhalb der Binnenphrasen findet, so in der Reihung der Folge punktiertes Achtel-Sechzehntel, bzw. in der Reihung triolischer Figuren.

Im 5. Satz treten besonders die taktweise wiederholten Figuren in den Vordergrund, am auffälligsten in den jeweils dreimal wiederholten Takten 24, 40, 48, 56, 88 und 104 sowie in den Sequenzierungen 70/71 und 72/73. Das ständig wiederkehrende pentatonische Hauptmotiv, dessen erste drei Takte allein neunmal im Laufe des Satzes wörtlich wiederholt werden (teilweise oktavversetzt) und zudem in abgespaltenen und weitersequenzierten Motiven ständig präsent ist, ist ebenso wie die gehäuft auftretenden Quintschichtungen und -parallelen Ausdruck bewußter "Banalität" (vgl. 7.). Solcher kompositorischer Primitivismus hängt mit dem Automatisieren von Vorgängen eng zusammen. Die Wiederholung kleinster Bestandteile ist im Grunde die Urform des Banalen, weil sie keinerlei Entwicklung oder Verarbeitung zeitigen muß, sondern einfach in ihrer einmal gesetzten Form perpetuiert wird. Nichts anderes tut Schulhoff in den *Ironien*, wobei er mit der Montage der Binnenteile die Selbstläufigkeit der Automatisierung aufbricht und so wieder einen Rest von Variation entstehen läßt. Aber: die Musik entwickelt sich nicht von einem Punkt zum anderen (die räumliche Bewegung im 3. Satz einmal ausgenommen), sondern verbleibt in der einmal exponierten Zuständlichkeit.

Den Gestus der ununterbrochenen Bewegung, des "Perpetuum mobile" greift Schulhoff auch in späteren "seriösen" Werken häufig auf. Als besonders markantes Beispiel mag hier der 1. Satz des 1. *Streichquartetts* WV 72 (1924) kurz beschrieben sein, wo die kaum unterbrochene Sechzehntelbewegung in extrem schnellem Tempo (Presto con fuoco,  $\text{♩} = 136$ ) einhergeht mit einer weitgehenden Nivellierung des Melodischen zugunsten der rhythmischen Gestik. Auch hier spielt die Tonrepetition und die ostinatoartige Wiederholung von Motiven eine zentrale Rolle, rhythmisches und melodisches Unisono verstärken häufig die auch hier wieder gesuchte "Primitivität" oder Einfachheit des Satzes. Allerdings sind diese Elemente hier bereits in eine Stilistik hineingewachsen und finden nicht mehr als Elemente der Ironie Verwendung. Dies geschieht vor allem durch ihr bruchloses Auseinanderhervorgehen und die Unterordnung unter eine dramaturgische Entwicklungslinie, die in der montageartigen Struktur etwa der *Ironien* vollkommen fehlt.

### 3. Scurrile Farben

Zwar war Schulhoff ein erklärter Gegner aller "Klangfarbenmusik" und kritisierte in dieser Hinsicht vor allem die Musik Schönbergs<sup>83</sup>, setzte aber dennoch sehr bewußt die Klangfarbe als Mittel der musikalischen Dramaturgie ein, wie sich beispielsweise an seiner Kammermusik für Streicher sehr gut beobachten läßt (so im Einsatz der Pizzikato-, sul ponticello- oder Flageolett-Farben). Auch als Mittel der Ironie tauchen häufig klangfarbliche Bildungen auf, die sich sämtlich durch eine gewisse Scurrilität auszeichnen. Als Komponist, der an einer handwerklichen Auffassung vom Komponieren festhielt, wahrte er selbst in seiner stark von DADA beeinflussten Phase aber stets den Rahmen des komponierten Werkes und beschränkt nie das Feld bruitistischer Aktion, seine beiden "Opera extra" ausgenommen (vgl. Kapitel V).

So sind die skurrilen Klangfarben sehr sparsam und gezielt eingesetzt und stellen daher vor allem wichtige Momente der *Überraschung*, nach Schulhoffs Wunsch wohl auch teilweise solche der Provokation dar. Daß eine solche "Ästhetik des Schocks"<sup>84</sup> freilich oft mißlingt, mußte Schulhoff selbst erfahren, als die erhoffte Entrüstung des Publikums auf die Verwendung der Autohupe in seiner *Suite für Kammerorchester* (1921) hin ausblieb. Das mag in diesem Fall auch an der ziemlich "harmlosen" Verwendung dieses Geräusches gelegen haben. Die Partitur schreibt eine "Autohupe in C" vor, die nur im 4. Satz ("Shimmy") der Suite eingesetzt wird, die aus sechs stili-

<sup>83</sup>In seinen Aufsatz "Revolution und Musik", Schriften S. 14

<sup>84</sup>Vgl. dazu Peter Bürger: a.a.O., S.108

sierten, teilweise jazznahen "Modetänzen" besteht. Dort ist sie in den harmonischen Verlauf bruchlos eingegliedert und gibt insgesamt sechsmal auf die Eins eines Taktes einen kurzen Achtelakzent, so daß die Klangfarbe beim Hören gar nicht besonders auffällt.

Markanter ist da die Farbe der "Sirenenpfeife", die im selben Satz an drei kadenzierenden Stellen (u. a. auch zum Schluß des Satzes) auf den kadenzierenden Quartschritt d-g hinzielt und kurzzeitig das Bild einer Jahrmarktskapelle aufblitzen läßt. Einen ähnlichen Effekt erzeugt Schulhoff im ersten Satz der *Wolkenpumpe* (1922) an den beiden Kulminationspunkten in 16 und 33, wo ebenfalls eine aufheulende Sirene in eine abkadenzierende Figur der Blasinstrumente übergeht. Auch der Einsatz von Hi-Hat und Sandpapier im 3. Satz und der Ratsche im 4. Satz bringt ungewöhnliche Farben, die aber ebenfalls extrem sparsam eingesetzt werden und keineswegs auf Provokation hin ausgerichtet sind, sondern eben auf ironisierende Verfremdung der Klangfarben und eine Integration "banaler" Musik bzw. von Geräuschen. Fast "sphärisch" wirkt die Kombination von Glockenspiel und Triangel im 2. Satzes, möglicherweise vom Text her inspiriert ("da ist ein pegel eine glockenspeise").

Auch der 5. Satz der *Suite* verdient in dieser Hinsicht besondere Beachtung, da er ausschließlich für Schlaginstrumente komponiert ist. "Gott schuf zuerst das Schlagzeug und dann die Musik" schrieb Schulhoff drei Jahre später im "Manifest zur Wirtshausmusik".<sup>85</sup> Als Anwalt des Rhythmischen mußte Schulhoff früher oder später zu diesem Punkt der reinen Schlagzeugkomposition gelangen und das geschah dann immerhin 10 Jahre vor Varèses *Ionisation*, wenn auch in seinem Ergebnis an Komplexität und Rauheit nicht mit diesem zu vergleichen. Freilich waren dies auch nicht Schulhoffs künstlerische Ziele. Der *Step* (von Schulhoff auch als "Niggerstep without music" bezeichnet<sup>86</sup>) besteht aus einfachsten Rhythmen im 2/4 Takt, alle Taktschwerpunkte sind vorhanden, es findet sich keine einzige Synkope, an Notenwerten tauchen ausschließlich Achtel, Sechzehntel, Sechzehnteltriolen und Vorschlagsnoten auf. Einzig die ausgefallenen Klangfarben von Kastagnetten, Ratsche und Ruten (auf Holz geschlagen) fallen auf, sonst aber handelt es sich wiederum um ein Stück Musik von lakonischer Einfachheit (vgl. 7.).

---

<sup>85</sup>Schriften, S. 20

<sup>86</sup>Schriften, S. 25

Die *Suite für Kammerorchester* ist von den genannten Kuriosa abgesehen wohl die am wenigsten originelle von Schulhoffs ironisierenden Kompositionen. Ähnlich wie in den meisten von Jazz und Tänzen inspirierten Klavierstücken ist die Distanz zur Vorlage einerseits zu gering, als daß Ironie entstehen könnte, andererseits bleibt die formale Anordnung ziemlich konventionell und folgt im wesentlichen den gängigen Formtypen, so daß nicht viel mehr als eine stilisierte Jazz-Suite, wenn auch interessant und farbig instrumentiert, entsteht. Allerdings sollte man mit abwertenden Urteilen über Schulhoffs Jazz-Rezeption vorsichtig sein, war doch der Jazz für ihn, ebenso wie für die Dadaisten, ein Symbol der Auflehnung gegen den bürgerlichen Musikgeschmack und seine Integration in die "Kunstmusik" wichtiger Teil seines ästhetischen "Programms". Die provokative Wirkung des Jazz auf das damalige Publikum ist heute kaum mehr nachvollziehbar. Eine solche ist im Falle Schullhoffs auch für die damalige Zeit nicht belegt. Aber wir wollen diese Frage weiter unten noch ausführlicher diskutieren (vgl. 9.).

\*

Ist die *Baßnachtigall* eine einzige Studie über eine skurrile Klangfarbe, so findet sich diese nicht von ungefähr auch in der Bläserbesetzung der *Wolkenpumpe* (zusammen mit der ins entgegengesetzte Extrem tendierenden Es-Klarinette sowie Fagott und Trompete in B). Das refrainartige instrumentale "Motto" des 1. Satzes (1-3) kostet die klangfarblichen Möglichkeiten dieser Besetzung gleich in ironisierender Weise aus: auf eine Signal der Trompete folgt ausgehend von einem Triller in der mittelhohen Lage der Es-Klarinette eine in scheintonaler Intervallik absteigende Kette von Figuren, die durch alle vier Blasinstrumente bis zum tiefen E des Kontrafagott hinführt (dieser Ton war auch der tiefste und zugleich der Grundton im 2. und 3. Satz der *Baßnachtigall* ) . Mit jeweils kleineren Varianten wird das Motto noch zweimal vollständig gebracht (7-9, parallel mit dem Gesang und 33-35/Schluß), einmal wird nur das Kopfmotiv aufgenommen (16/17).

\*

Auch in den *Ironien* sind Momente auszumachen, die mittels besonderer klangfarblicher Wirkungen einen ironischen Effekt erzeugen. Im 6. Satz "Tempo di Fox" finden sich dafür die deutlichsten Beispiele, so vor allem die beiden Stellen 36/37 und 58/59, wo die beiden höchsten Töne und der dritt- und viertiefste Ton unmittelbar aufeinanderfolgen, im "frechen" Staccato und mit ebenso frechen Vorschlägen versehen. Die beiden Vortragsbezeichnungen "näselnd" (40) sowie "näselnd und mit 'Gefühl'" (61) machen ebenso wie die Vorschläge in 54-57 deutlich, daß in dieser Musik mit einigen Schelmenstreichern zu rechnen ist. Tatsächlich bleibt es nicht bei den genannten Stellen: auch in 50, wo der Secondo-Part dann auch die beiden allertiefsten Töne des Klaviers erreicht (wie schon zuvor in 8 und dann später noch einmal in 86) als auch die Verteilung der Lagen in den Kadenzern in 62 und 94 (Schluß) läßt die klangfarbliche Wirkung des Klaviers gegenüber der harmonischen hervortreten. Der Spaß am Geräuschhaften verfremdet die auch sonst nie so ganz intakte Harmonik. Diesen vielleicht eher humoresken als ironischen Effekt der extremen Klavierlagen hat Schulhoff gewiß aus dem Klavierstil der Ragtimes und anderer "Modetänze" der Zeit übernommen, wo gerade am Schluß von Stücken ein solcher "Gag" häufig zu finden war. Auch in Schulhoffs Solo-Klavierwerken findet sich eine solche verfremdete Kadenzierung häufig (man vergleiche dazu etwa den 4. Satz der *Fünf Pittoresken*).

#### 4. Scheinschluß

Ebenfalls dem Klavierstil der Modetänze entstammt die Technik des "Scheinschluß", die Schulhoff denn auch besonders in seiner Klaviermusik mit Vorliebe anwendet. Ihr Witz besteht darin, daß sie das Ende eines Stückes mittels deutlicher Kadenzierung vortäuschen, worauf nach einer kürzeren oder längeren Zäsur derselbe Gestus wie zuvor, oft unter Wiederkehr eines bereits bekannten Themas wieder aufgenommen wird und so der Erwartung des Zuhörers widersprochen wird. Ähnliche Effekte kennt die Wiener Klassik, insbesondere Haydn, in den Finalsätzen des "Spirituoso-Typus", wenn das Rondotheema nach einer langen Abkadenzierung, oft zu einem Halbschluß hin, in unveränderter, von allen vorangegangenen Entwicklungen und Turbulenzen scheinbar unberührter Form wiederkehrt.

Wiederum bieten die *Ironien* ein sehr plastisches Beispiel für diese Technik im 5. Satz, der ohnehin einen rondoartigen Charakter hat (bedingt durch die insgesamt neunmalige Wiederkehr des pentatonischen Hauptthema, s. o.) und in seinem gesamten Gestus durchaus den erwähnten Haydn'schen "Spirituoso"-Sätzen nahesteht. Die beiden "Scheinschlüsse" in 63/64 und 67/68 sind dabei besonders markant, da

sie über zwei Takte eine stark befestigte Kadenz auf D ausbreiten. Beim ersten Mal ist die Verwunderung darüber allerdings größer als beim zweiten Mal, wo die Figur bereits bekannt ist und so ihre stark zäsurierende Wirkung verliert. Ein Vorläufer ist die Kadenz in 44, die allerdings weniger markant ist, obgleich die zentralen Elemente des Scheinschlusses Kadenz und darauffolgende Zäsur gegeben sind. Die Kadenz ist hier aber weniger stark befestigt.

Im 1. Satz der *Fünf Pittoresken* (1919) wird der Scheinschluß inspiriert vom "Fox-trott" zur auffälligsten Geste des ganzen Stückes. Immer wieder finden sich deutliche Quintschritte, die kadenzierend eine Phrase beschließen, worauf nach einer Zäsur wieder dieselbe Gestik wie zuvor einsetzt. So in 11, 19, 27 und 35.

Dasselbe ist im Schlußsatz der *Ironien*, ebenfalls einem "Tempo di Fox", verbunden mit den bereits analysierten klangfarblichen Wirkungen zu beobachten. Durch die extremen Lagen wird der Einschnitt teilweise noch deutlicher, teilweise fehlt aber eine deutlichere Zäsur nach der Kadenz, so daß im Grunde nicht von Scheinschluß gesprochen werden kann. Immerhin ist die Häufung der insgesamt 19 (!) abkadenzierenden Figuren (mit oder ohne folgende Zäsur) auffällig (man vergleiche dazu folgende Takte: 3, 8, 11/12, 16, 19/20, 27/28, 32, 37/38, 42, 50, 52, 58/59, 62, 65/66, 73/74, 78, 80/81, 86, 89/90). Es ist klar, daß es sich hier um eine Grundtechnik von Tanzsätzen handelt, die keineswegs nur für Schulhoff typisch ist. Zu diskutieren wäre, ob ihre Häufung, speziell im zuletzt betrachteten Satz, nicht bereits einen bewußt-distanzierten Umgang mit diesem Typus in Gestalt eines parodistischen Verfahrens anzeigt.

### 5. *Verzerrte Intervalle und Polytonalität*

Über die Technik des Verzerrrens von Intervallen wurde schon anläßlich des Fugenthemas aus der *Baßnachtigall* andeutungsweise gesprochen. Im Falle dieses Fugenthemas wirkt die Verzerrung besonders stark, da sie einhergeht mit einem am Anfang sehr schlichten und "stilistisch einwandfreien" Rhythmus. Die Verzerrung ist dadurch gewissermaßen deutlich "bloßgelegt" und nicht durch eine komplexe rhythmische Struktur verschleiert.

Es ist natürlich nicht immer klar abzugrenzen, wo Intervalle eine Verzerrung anderer Intervalle darstellen und wo sie einfach "sie selbst" sind. Der Kontext, das Zusammenwirken mit anderen Parametern hilft oft bei einer solchen Differenzierung. Nehmen wir dafür zunächst wieder Beispiele aus den *Ironien*:

Der 2. Satz bringt eine Fülle unterschiedlichster Tonräume unmittelbar hintereinander. Von 1-8 breitet der Secondo-Part in der rechten Hand ein Ganztonfeld (e-)g-a-h-cis-dis-eis über einem F-C-Orgelpunkt in der linken Hand aus, gleichzeitig wird mit der Polytonalität F (linke Hand) und A-dur (rechte Hand) gespielt (1 und 5). Darüber setzt im Primo-Part ab 5 eine zweistimmige, quasi kontrapunktisch geführte Melodie im f-moll Bereich ein (tonal entsprechend der linken Hand des Secondo-Parts), allerdings mit dem Tritonus f-h (mit Vorschlägen e-c) beginnend. Es erweist sich, daß der linken Hand die äolische Skala (f-g-as-b-c-des-es) und der rechten das Zigeunermoll (f-g-as-h-c-des-e) zugrunde liegen.

Der Secondo-Part nimmt das Zigeunermoll auf (9), der Primo-Part bleibt ebenfalls zunächst in diesem Tonraum (10), bringt dann aber in 11 b und ges als länger ausgehaltene Töne, worauf der Secondo-Part mit einer sequenzierten Folge aufsteigende Quart-absteigender Tritonus (ausgehend von e-a!) gänzlich die Ordnung des Tonraumes verwirrt, aber zum Schluß doch wieder auf dem "Grundton" F landet (mit der Folge ges-c-F erreicht), worauf der Primo-Part ein "falsches" G-dur in Arpeggioform mit Neben- und Durchgangsnoten bringt. Aber der Secondo-Part bekräftigt wieder sein F (jetzt in der Folge g-c-F erreicht), worauf ein Wechsel zwischen weiteren "Störaktionen" des Primo-Parts mit scharfen Mixturklängen (15/16 und 19/20), bzw. einer Es-dur-Variante des Arpeggios von 13/14 (17/18) und einem beharrlichen Bestätigen des tiefen F des Secondo-Parts (weiterhin über g-c-F erreicht) folgt.

Halten wir in der Beschreibung hier ein und versuchen wir, diese Entwicklung auf ihre wichtigsten ironischen Momente hin zu untersuchen. Ist in der ersten vier Takten bereits der Secondo-Part an sich stark verfremdet (der so stabile F-C-Orgelpunkt der linken Hand wird von der rechten polytonal überlagert), so ist das Hinzutreten der rechten Hand, insbesondere mit dem Anfangsintervall des akzentuierten Tritonus f-h ein weiterer stark karikierender Moment (es entsteht dadurch eine starke Reibung sowohl zur Quinte F-C der linken Hand als auch zum A-dur der rechten Hand des Secondo-Parts). Die mechanisch sequenzierte Intervallfolge Quart-Tritonus in 11/12 (Secondo) ist so auch ein Rückgriff auf den ersten Tritonus des Primo, zu sehen, zudem handelt es sich hier um "mechanisierte Chromatik", ein von Schulhoff häufig eingesetztes Mittel der Ironie (vgl. 6.). Schließlich wird die F-Tonalität erneut stark verfremdet durch die polytonale Überlagerung mit G- und Es-dur sowie durch in sich

mittels hinzugefügten Dissonanztönen verfremdeten Akkorden, die in der Oberstimme absteigend die Akkordtöne von e-moll, bzw. F-dur bringen.

Die Haupttechnik der melodisch-harmonischen Ironie besteht in diesem Abschnitt also in einem Hin- und Herpendeln zwischen stabiler Tonalität (F) und deren fortgesetzter Verfremdung durch verzerrte Intervalle und polytonale Schichtungen in sehr raschem, montageartigem Wechsel.

Diese Techniken bilden auch im weiteren Verlauf der Stückes neben der mechanischen Repetition und Wiederholung (vgl. 2.) das auffallendste Gestaltungsmerkmal des Satzes. Dabei nimmt die Fragmentierung der Elemente im zweiten Teil des Stückes zu, die Montagetechnik wird immer offensichtlicher (vgl. 8.). Es wird ausschließlich mit den auf der ersten Seite (1-21) exponierten Bruchstücken gespielt, sie werden in immer neuen Kombinationen und Varianten miteinander kombiniert. Nachdem die F-Tonalität vorübergehende weniger deutlich "gefestigt" wird, wird ab 49 wieder dasselbe Wechselspiel von Befestigung und Verfremdung gespielt, dabei wird jetzt auch der Secondo-Part stärker in die Verfremdung miteinbezogen, am deutlichsten mit dem markanten es-moll Akkord über dem liegenden F-Orgelpunkt in 63. Das Alternieren von Quart und Tritonus bleibt ebenfalls weiterhin ein zentraler Bestandteil der Intervallik, am exponiertesten gegen Schluß, wo es in das Repetitionsmotiv aus 21 eindringt (vgl. 64ff., 74ff., 79f.). Die Schlußkadenz ist auch von einer solchen alternierenden Figur eingeleitet (86), worauf – wie zu erwarten war – über dem Grundton F kein stabiler Dreiklang, sondern ein "stark alterierter" Akkord (F-cis-a-cis-g) den Satz beschließt.

Der Satz erweist sich als ein wahrer Katalog an Techniken tonaler und intervallischer Verfremdungstechniken und ist in seiner sehr ausgeprägten Montage von Bruchstücken und seiner Fülle von unterschiedlichsten Ironieäußerungen vielleicht das originellste Stück des Zyklus.

\*

Wir gesehen, kann man von einer "Verzerrung" von Intervallen also vor allem dann sprechen, wenn ein tonaler Orientierungspunkt vorhanden ist, an dem sich "falsche" Intervalle reiben, bzw. von dem sie in einer Folgeentwicklung bewußt abweichen. Die naheliegendsten Verzerrungen sind dabei die der tonal tragenden Intervalle Quint und Quart in einen Tritonus und der Oktav in große Septime oder kleine None (die bei Schulhoff allerdings eher selten ist), bzw. der Prim in eine kleine Sekund.

Werfen wir unter diesem Aspekt noch einen Blick auf die Intervallik im 1. Satz der *Wolkenpumpe*. Länger ausgebreitete Ostinatofiguren auf A-d (5-6, 18-22), bzw. Umspielungen von d(11, 14-15, 19-24), weisen auf d als tonalen Referenzpunkt hin, den auch die Singstimme (von Schulhoff in der Partiturskizze ursprünglich als "Rezitator" bezeichnet<sup>87</sup>) des öfteren ansteuert (6-7, 11-12, 25-29), insbesondere auch dort, wo sie von einem reinen Schlagzeuguntergrund begleitet wird (26-32). Aus diesem Blickwinkel besteht das bereits weiter oben behandelte Motto (1-3) nahezu ausschließlich aus verzerrten Intervallen. Dabei spielt vor allem die große Septime eine entscheidende Rolle.

Das eröffnende Trompetensignal geht im Auftakt vom "Grundton" d1 aus und wechselt sofort mit der großen Septime cis2 ab, worauf in 1 das erreichte a1 sofort von der großen Septime gis2 in der Es-Klarinette verzerrt wird. Dasselbe geschieht zu Beginn von 2: als die Es-Klarinette, nachdem sie den Raum der großen Septime nach unten durchschritten hat, das a1 erreicht, wird dieses vom gis1 der Trompete verzerrt. Auf den 3. Schlag des Taktes folgt der Tritonus d-gis als Verzerrung von d-a, worauf mit den Schritten *f-h – e – a-b – es-f-e* in einer Häufung von verzerrten Intervallen der "falsche" Schlußton E1 (Kontrafagott) erreicht wird. Nach einem Schlagzeugtakt ist aber die Ordnung plötzlich zum ersten Mal hergestellt, das D-A-Ostinato sorgt kurzzeitig für Stabilität. Zu weiteren starken Verzerrungen kommt es – außer bei den Wiederholungen des Mottos – in 14/15 (die Trompete geht in großen Septimen parallel zu den Quinten der Fagotte) und 19-22/24 (wiederum "stört" die Trompete durchgehend mit ihrem es die Stabilität des D-A-Ostinato).

Die Bedeutung der verzerrenden Intervalle große Septime und Tritonus wird auch in den folgenden beiden Sätzen deutlich. Der tonale Referenzpunkt ist hier beidemal F, das in zahlreichen Varianten verzerrt wird. Dabei spielen im 2. Satz die "phrygische Sekund" ges, im 3. Satz die polytonale Überlagerung mit E (-dur) und Ges/Fis (-moll) eine wichtige Rolle. Der 4. Satz verzichtet ganz auf die Verzerrung von Intervallen und entfaltet einen lapidar-schlichten zwei- bis dreistimmigen Satz, der einzig vom auffälligen Geräusch der Ratsche "verzerrt" wird. Dieser Satz aber gehört in das Kapitel über das Lakonische von Schulhoffs "Mini-Musik".

---

<sup>87</sup>Vgl. das Vorwort von Josef Bek zur Partitur der *Wolkenpumpe*, Schott ED 8072, Mainz 1993

## 6. Mechanisierte Chromatik

Eine weitere zentrale Technik von Schulhoffs musikalischer Ironie ist der mechanische Einsatz von Chromatik. Das mag zunächst erstaunen, ist doch Chromatik als Topos musikalischer Leid- und Schmerzäußerung bekannt und – gipfelnd in der Romantik – verbunden mit äußerster Expressivität und Pathos.

Gerade diese Besetztheit des Topos "Chromatik" aber macht ihn zum gefundenen Fressen für den Ironiker, wie wir schon kurz anhand des 1. Satzes der *Baßnachtigall* sehen konnten. Dabei greifen wieder die nun schon wiederholt beobachteten Grundtechniken der (musikalischen) Ironie: Isolierung aus dem Kontext und übertriebene Anhäufung, bzw. Wiederholung.

Bleiben wir bei der *Wolkenpumpe*. Haben wir die geradezu strukturbildende Bedeutung der Verzerrung von Intervallen bereits erkannt, so wird diese (natürlich nur in den ersten drei Sätzen) noch verstärkt durch den ironisierenden Einsatz der Chromatik. Dabei erweist sich die Chromatik oft einfach als ins Horizontale gelegtes Tonmaterial verzerrter Intervalle, die sich ja durch Abweichungen einer kleinen Sekund vom "originalen" Intervall auszeichnen. Die Folge von verzerrtem und originalem Intervall ergibt demnach einen chromatischen Schritt.

Wieder bietet das Motto des 1. Satzes dafür erste Beispiele. Der Schritt von der originalen zur verzerrten Quinte ergibt die chromatische Folge a-gis, die in 1-2 sehr gut zu erkennen ist (Trompete und Es-Klarinette). In der Es-Klarinette wird diese Linie bereits beim b begonnen und bis zum f chromatisch fortgeführt. Mag es hier noch zweifelhaft sein, von einem ironischen Effekt zu sprechen, so ist ein solcher in 22-25 unüberhörbar. Häufen sich bereits ab 20 in der Singstimme die chromatischen Schritte, so ist der eine große Sexte (h-d) umfassende chromatische Abstieg ab 22/4, begleitet von der Klangfarbe der Fagotte, in seiner deterministischen, mechanisierten Art ein sehr bewußt gesetztes "Entgleisen" aus dem Rezitationston, den Text ("fadentief") gezielt naiv verdoppelnd. Das persiflierte Pathos in 26-32 bringt die Gegenbewegung in der hohen Lage der Singstimme (d-f), von einem pseudo-dramatischen Trommelwirbel unterlegt (der Text "er hat den Schwan verführt" mag auf eine Parodie Wagnerschen Pathos hinweisen).

Die lapidar abfallende chromatische Linie wird im 2. Satz zu einem immer wiederkehrenden Motiv, das bereits in 3, allerdings zweifach "kontrapunktiert" erstmals vorgestellt wird. Der in diesem Satz ohnehin zentrale chromatische Schritt ges-f wird dadurch bereits angedeutet und kommt in den beiden Folgetakten (4/5) im Glocken-

spiel dann sehr deutlich zum Vorschein. Die absteigende chromatische Linie findet sich noch in 12, 15/16 und 17/18 (mit Singstimme).

Auch der 3. Satz ist voll solcher "Chromatismen" hier allerdings häufiger in Form von chromatisch innerhalb einer Sekund oder Terz kreisenden Motiven, die teilweise wieder von Schulhoffs Jazz-Rezeption her motiviert sein mögen (vgl. dazu die chromatisch kreisenden Motive zahlreicher Ragtimes, etwa die des "Entertainer"; diese Form der Chromatik ergibt sich durch das Hinzufügen von "Blue notes" zum üblichen Tonmaterial). Chromatisch geführte Abstiege finden sich in 32-33 und 37, haben hier aber weniger strukturelle Bedeutung als in den ersten beiden Sätzen.

Der ironische Aspekt der Chromatik Schulhoffs wird vor allem in über längere Strecken absteigenden chromatischen Linien deutlich, die gleichsam die Primitivität der Chromatik hervorkehren. Was könnte banaler und durchschaubarer sein als eine chromatische Tonleiter? Daß Schulhoff dabei fast durchwegs die absteigende Richtung wählt, mag einerseits eine parodieartige Reminiszenz an den absteigenden Lamentobaß der Barockzeit sein, andererseits eine humorvolle bildhafte Darstellung des "Absinkens" von Spannung.

### 7. Einfachheit, "Mini-Musik"

Wiederholt wurde bereits auf die lapidare Einfachheit einiger Kompositionen Schulhoffs verwiesen. Für sie scheint mir der Begriff der "Mini-Musik" angebracht, den Daniel Charles anhand der Betrachtung des Stückes "Rose Selavy" von Juan Hidalgo erfindet<sup>88</sup>. Im Gegensatz zur Minimal Music, die – zumindest in ihren entwickelteren Formen – durchaus eine Dramaturgie und formale Entwicklung kennt, besteht die Mini-Musik Hidalgo im Grunde nur aus einem "Auf-der-Stelle-Treten" einer ständigen Wiederholung einfachster Elemente in "unmäßiger Redundanz".<sup>89</sup>

Die Mini-Musik ist Ausdruck der im II. Kapitel beschriebenen Sonderform ironischer Äußerung, nämlich des *Lakonischen* oder *Lapidaren*. Zu erinnern ist hier wiederum an die Ästhetik der historischen Avantgarde und ihre vielleicht radikalste und eben auch lapidarste Äußerung, das *ready-made*. Das berühmteste ready-made, Duchamps *fontaine* von 1917, ist in seiner gezielten Abwendung vom künstlerischen "Einfall" und subjektbesteuerter "Gestaltung" des Objekts geeignet, diese Ästhetik

---

<sup>88</sup>Vgl. Daniel Charles: Musik und Vergessen, Berlin 1984, S. 25

<sup>89</sup>ebda.

noch einmal zu illustrieren. Der tägliche Gebrauchsgegenstand als Ausstellungsobjekt ist nicht nur das "Ende der Kunst", sondern vor allem auch ein Vorgehen von extremer Einfachheit und "minimalem" künstlerischen Aufwand.

So weit ist Schulhoff nur in *In futurum* (vgl. V. Kapitel) gegangen. Es steht in jedem Fall zur Diskussion, ob nicht gerade die Stücke, die wir "Mini-Musik" nennen wollen, den Einfluß der Avantgardeästhetik auf Schulhoffs Musik am deutlichsten widerspiegeln. Diese Stücke sind teilweise schon genannt worden; neben dem sicher extremsten Stück Mini-Musik *In futurum* handelt es sich dabei vor allem um den 4. Satz aus der *Wolkenpumpe* (die auch in den anderen drei Sätzen zur "Mini-Musik" tendiert) und den 5. Satz der *Suite für Kammerorchester*. In den *Ironien* tendieren der 3. und der 5. Satz mit ihren wahrhaft "redundanten" Wiederholungen am stärksten zur "Mini-Musik", sind aber noch mehr "gestaltet" als die beiden anderen genannten Sätze.

Im Fall der *Wolkenpumpe* mag in dieser Hinsicht allerdings auch Vorsicht geboten sein, wurde das Stück doch zu Schulhoffs Lebzeiten weder aufgeführt noch verlegt und liegt nur in einer Bleistiftskizze vor, so daß ungewiß ist, ob die heute publizierte und 1992 uraufgeführte Fassung Schulhoffs "letztes Wort" ist. Immerhin ist, wie bereits mehrfach ausgeführt, das Bestreben nach Einfachheit, Allgemeinverständlichkeit und der Wunsch nach Integration von Banalität und Primitivismus in die "Kunstmusik" ein roter Faden, der sich durch die gesamte Schaffenszeit Schulhoffs bis zu seiner Hinwendung zum "Sozialistischen Realismus" hin zieht und deshalb die "Mini-Musik" auch aus dieser Perspektive zu verstehen. In den genannten Stücken allerdings schlägt die Einfachheit, ähnlich der des ready-made, in eine neue Rätselhaftigkeit um, die gewiß nicht auf eine Erleichterung der Rezeption, sondern vielmehr auf deren Verwirrung hin ausgerichtet ist.

Der "rätselgarten" (vgl. Text) des 4. Satzes der *Wolkenpumpe* ist freilich ebenso leicht wie resultatlos zu entschlüsseln. "Jeder Idiot" (Adorno) sieht, um was es sich hier handelt: im Raum von D-dorisch umherirrende Linien in pseudo-kontrapunktischer Satzweise, ein wenig angedeutete Marschgestik der Trommeln, schließlich die überraschende Farbe der Ratsche, schließlich ein Verklingen des tiefen D im Kontrafagott im Tam-tam-Nebel, darüber eine im immergleichen lapidaren, leiernden Rezitationston plötzlich abbrechende Singstimme.

Auf einer sehr feinen Ebene kommt hier Schulhoff der DADA-Ästhetik überraschend nah. Provozieren freilich tut diese Musik nicht, aber immerhin kann ihr Minimalismus verwirren. Schulhoffs musikalische Ironie ist hier kein bruitistisches Spektakel, son-

dern eine feinsinnige Mischung aus Spott, Humor und Kritik, für die es die Ohren zu öffnen gilt, will man sie vernehmen.

### 8. Techniken der Montage

Den engen grundsätzlichen Zusammenhang zwischen musikalischer Ironie und Montage, bzw. montageähnlichen Techniken haben wir nun bereits mehrfach erkannt. Kurz zusammengefaßt besteht er darin, daß ein wesentliches Mittel, in der Musik Ironie zu erzeugen, darin besteht, musikalische Elemente oder Gestalten zu *isolieren*, sie *außerhalb ihres gewohnten Kontextes zu stellen* und sie dadurch ganz oder teilweise zu *entfunktionalisieren*. Wir haben dies etwa am 1. und 3. Satz der *Baßnachtigall* und am 2. Satz der *Ironien* besonders plastisch sehen können. In welcher Form diese Entfunktionalisierung stattfindet und nach welchen Kriterien die Bruchstücke zusammengesetzt werden, soll nun im folgenden genauer untersucht werden.

Greifen wir dazu noch einmal unsere Betrachtungen zum 2. Satz der *Ironien* auf. Es stellt sich dabei zunächst die Aufgabe, zwei Arten der Montage zu unterscheiden, die sich wesentlich im Parameter der *Zeit* differenzieren lassen. Bereits die Begleitung des Secondo-Parts in 1-8 ist eine Montage von F-C-Orgelpunkt, A-dur und Ganztonleiter g-eis<sup>1</sup>. Es handelt sich hier also um eine in der Musik dieser Zeit sehr gebräuchliche Form der *Simultanmontage*, die ihre bekannteste Ausprägung in der *polytonalen Schichtung* besitzt. Sie entspricht der Montagetechnik in der Malerei, die *nur* diese Form der Montage kennt, im Gegensatz zum (Experimental-)Film, der (moderne Videokunst ausgenommen) im Grunde nur mit der *Sukzessionsmontage* arbeiten kann, ebenso die Literatur. Besteht die wesentliche Technik der Simultanmontage in der Überlagerung von heterogenen Elementen, bzw. deren *gleichzeitiger* Präsenz im Kunstwerk (wie etwa in einem *papier collé* von Picasso), so arbeitet die *Sukzessionsmontage* mit der schnittartigen Aufeinanderfolge von ihrem Zusammenhang entrissenen Bruchstücken, die demnach auch *nacheinander* wahrgenommen werden (was nur den "Zeitkünsten" Film, Musik und Literatur möglich ist).

Die Musik kann beide Arten der Montage verwirklichen und im vorliegenden Satz sind sie auch beide zu finden. Kann man die Simultanmontage der ersten 8 Takte als eine Einheit auffassen, zu der man auch noch die folgenden vier Takte rechnen muß (**a**), so tritt spätestens in 13 mit dem umspielten G-dur-Arpeggio (**b**) ein neues, fremdes Element hinzu, das in 15/16 von einem weiteren fremden Element gefolgt wird (**c**). Diese Folge wird in 17-20 transponiert und variiert wiederholt. Schließlich folgt in 21 ein weiteres neues Element (**d**), so daß insgesamt die Folge abcbcd entsteht, wobei in a eine Simultanmontage vorliegt.

Takt            Element        Tonmaterial

Takt	Element	Tonmaterial
<b>1. PHASE</b>		
1-4	a	Simultan: F-C-Orgelpunkt, A-dur, Ganztonraum g-eis
4-8		+ zweistimmige Melodie f-Zigeunermoll/äolisch
9-12		Quart-Tritonusfigur nach F
13-14	b	G-dur, umspieltes Arpeggio
15-16	c	Mixtur-Akkorde, Oberstimme e-moll
17-18	b	Es-dur, umspieltes Arpeggio
19-20	c	Mixtur-Akkorde, Oberstimme F-dur
21	d	Tonrepetitionen f-c

In der 2. Phase des Satzes (22-34) steht die Technik der mechanisierten Wiederholung und Sequenzierung im Vordergrund (vgl. 2.), wobei ein aus a abgespaltenes zweistimmiges Dreitonmotiv (**e**), ragtimeartig hemiolisch phrasiert, im Vordergrund steht. Erst ab 34 beginnt mit der dritten Phase wieder eine Sukzessionsmontage, bei der ein neues Element (**f**), nämlich die Es-Tonalität, auftaucht, zunächst in Form eines Liegeklanges ES-B-f (36-39), dann in Form eines es-moll-Dreiklangs (63-66). Wie schon in der Sukzessionsmontage der 1. Phase wird auch hier über weite Strecken des Geschehen von einem liegenden F (hier stets in Oktaven) unterlegt. Tabellarisch sei hier die Abfolge der Montage wiedergegeben. Dabei werden ab 34 zunächst die Elemente der Simultanmontage von **a** in einer Sukzessionsmontage von vier unterschiedlichen Elementen (**a1-a4**) nacheinander gebracht:

Takt            Element        Tonmaterial

Takt	Element	Tonmaterial
<b>2. PHASE</b>		
22-34	e	zweistimmige Dreitonfigur (f-moll)+ Quart-/Tritonusfigur nach C (beides aus a)
<b>3. PHASE</b>		
34-35	a1	f-äolisch
36-41	f/a2	ES-B-f-Orgelpunkt + Ganztonraum g-g1
42-44	a3	f-Zigeunermoll/äolisch
45-48	a4	Quart-/Tritonusfigur nach F
49-50	b	G-dur, umspieltes Arpeggio
51-53	d	Tonrepetitionen auf g
52-55	c	Mixtur-Akkorde, Oberstimme e-moll
54-56	d	Quartenreihe es-as-des-fis-h-e
57-58	e	zweistimmige Dreitonfigur (f-moll)
59-60	a4	Quart-/Tritonusfigur nach F
61-62	e	zweistimmige Dreitonfigur (f-moll)
63(-66)	f	es-moll-Akkord
64-68	d	c-f-h-fis
69-71	a4	es-as-des
72-73	e	zweistimmige Dreitonfigur (f-moll)
74-77	d	c-f-h
77	e	zweistimmige Dreitonfigur (f-moll)
79-82	d	c-f-h
83-84	e	zweistimmige Dreitonfigur (f-moll)
85	GP	-
86-88	a4	Quart-/Tritonusfigur nach F mit Schlußakkord F-ces-a-cis-g

Wir erkennen somit eine kaleidoskopartige Abfolge von insgesamt *neun* verschiedenen Elementen in meist sukzessiver Abfolge, wobei die Simultanmontage über kürzere Zeit durchaus auch in der dritten Phase des Satzes vorkommt (52-54, 77), die Regel ist aber die Sukzessionsmontage. Die Reibungen der Elemente mit dem fast durchgehend liegendem F (das bald das zunächst aufgetretene "falsche" Es ablöst) sind evident (vgl. 5.), und werden nur durch die häufig auftretende Dreitonfigur aus der 2. Phase (e), die stets im f-moll-Raum bleibt, relativiert. Aber: in diesem schnittartigen Kontext wirkt diese Figur genauso "falsch" wie die anderen Elemente, da der Hörer durch die fortgesetzten Irritationen die Orientierung verliert, auch wird die

liegende F-Oktave nur in niedriger Lautstärke (mp, p) angeschlagen, verklingt rasch, bzw. wird von den anderen Elementen zugedeckt und bildet so keinen nachhaltigen Bezugspunkt.

Diese Interpretation des Satzes ist gewiß nur eine von mehreren möglichen, sie zeigt aber jedenfalls eines deutlich: In dieser Musik geht es nicht mehr um die Entwicklung von Motiven oder Gestalten, nicht mehr um einen harmonischen Spannungsverlauf und auch nicht mehr um das Schaffen eines einheitlichen, organischen Ablaufes (wie es etwa in Schulhoffs sonstigen [Tanz-]Suiten durchaus meistens der Fall ist). An deren Stelle tritt ein ironisches Verwirrspiel mit aneinandergereihten, teils auch überlagerten Elementen, deren Anordnung nach keinen zwingenden Kriterien mehr erfolgt. Einzig die Liquidationsprozesse, denen die Elemente (vor allem d) gegen Schluß hin ausgesetzt sind, weisen auf Reste eines gestaltenden Form-Bewußtseins hin. Sonst aber stellt dieser Satz wohl am deutlichsten und originellsten die Art und Weise dar, in der Schulhoff Ironie und Montage zu Musik werden läßt.

### *9. Jazz-Rezeption: zwischen Ironie, Authentizität und Stilisierung*

Der Rezeption der neuen amerikanischen Tanzmusik und des Jazz kommt in Schulhoffs Oeuvre eine besondere Bedeutung zu. Sie ist bereits gut dokumentiert<sup>90</sup> und soll hier deshalb nicht ausführlicher behandelt werden, dennoch muß im Zusammenhang mit unserem Thema auf sie eingegangen werden.

Die Welt der amerikanischen Jazz- und Tanzmusik wurde in den Jahren unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg zu einer wichtigen Gegenposition zum schal gewordenen Kunstverständnis mitteleuropäischer Prägung und ging einher mit einer – speziell im Berliner Dadaismus stark verbreiteten – Idealisierung des Amerikanismus und seiner kulturellen Exporte. Aufgrund des begrenzten Informationsstandes und der deswegen insgesamt nur vagen Vorstellung von Jazzmusik konnte diese als Projektionsfläche all derjenigen ästhetischen Inhalte dienen, die man an der traditionellen europäischen Kunstmusik vermisste<sup>91</sup>:

---

<sup>90</sup>Vgl. Markus Lüdke: *Im "Trot" der Zeit. Aspekte der Jazzrezeption Erwin Schulhoffs*, in: Eberle: a.a.O., S. 89-108. Wie ich von Tobias Widmaier erfahre, arbeitet Markus Lüdke an einer Dissertation zum selben Thema.

<sup>91</sup>Die folgende Aufzählung ist abgeleitet von Lüdke: a.a.O., S. 96. Vgl. auch die dortigen Literaturhinweise zum Thema der Jazzrezeption in den 20er Jahren.

- die Einführung eines "körperlichen", ekstatischen Rhythmus' in die "Kunstmusik" bei gleichzeitiger Vermeidung und Auflösung von romantischem Pathos
- die Integration von "leichter" oder gar "banaler" Musik und kompositorischer wie instrumentaler Virtuosität
- die Verbindung von Primitivismus und Fortschrittlichkeit
- das Erreichen von Popularität bei gleichzeitiger grundlegender Erneuerung musikalischer Stilistik und Kompositionsweise
- nicht zuletzt: die Provokation des bürgerlichen Publikums durch eine "Beschmutzung" der "heiligen" Konzertsäle mit "niederer Musik".

Bei Schulhoff ist die Rezeption des Jazz eng verknüpft mit seinen Beziehungen zum Dadaismus. Insbesondere die Berliner DADA-Bewegung, in Gegenposition zum tendenziellen Gesamtkunstwerk des Züricher DADA, feierte den Jazz als Idealtypus von "Unkunst" und begeisterte sich an seinem vermeintlichen Primitivismus:

"Den Urwald zogt ihr auf Noten  
mit eurer Banjo-Musik der Neuen Welt."<sup>92</sup>

Vor allem die körperlich erfahrbare Rhythmik des Jazz, die sich in der Faszination der *Synkope* am deutlichsten widerspiegelte, war der Motor dieser zentralen Rolle, die der Jazz in Berlin-DADA zu spielen begann. Dabei war die Synkope gleichzeitig Symbol für die Abweichung vom Geregelterten, Regelmäßigen und von einem Bruch mit der Tradition. Grosz schrieb Gedichte, die er "Syncopations" betitelte, bei den DADA-Performances war eine Darstellung der Texte mittels Trommelrhythmen und "grotesken Tänzen" üblich.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup>George Grosz: Gesang an die Welt, zit. nach Jeanpaul Goergen: *Dadaisierte Musik in Zürich, Berlin und Dresden*, in: Eberle: a.a.O., S. 43-67, hier S. 51

<sup>93</sup>Diese Art der Darstellung weist auf spätere (Lese-)Praktiken der "Beat generation" um Allen Ginsbergh in den 60er Jahren voraus.

Von dieser Atmosphäre wurde Schulhoff bei seinem Berlin-Aufenthalt 1919, wo er auch eine der berühmt-berüchtigten DADA-Soiréen miterleben konnte, elektrisiert. Seine *Fünf Pittoresken*, die "dem Maler und Dadaisten George Grosz" gewidmet sind und denen er einen Teil aus Grosz' Gedicht *Gesang der Goldgräber* voranstellte, sind unmittelbar unter dem Eindruck der dadaistischen Jazzbegeisterung entstanden. Daß Schulhoff Grosz in Berlin persönlich kennenlernte, ist wahrscheinlich, möglicherweise besuchte er auch sein Atelier.<sup>94</sup>

Schulhoff beschreibt 1925 rückblickend die ersten vier Jahre (1919-23), in denen er kompositorisch mit Jazzelementen experimentierte, folgendermaßen:

"In dieser Zeit habe ich nämlich durch dauerndes Komponieren in vollen vier Jahren die Verbindung des exotischen und abendländischen Elements angestrebt, und wenn auch nicht in Vollkommenheit, so doch zu einem besonders großen Teil erreicht. Dieses Paralysisierungsproblem hat mich begreiflicherweise am stärksten gereizt und nach meinem subjektivem Empfinden die Notwendigkeit des Jazz als Synthese zur Allgemeinverständlichkeit der heutigen Musik für die menschliche Gesamtheit und ihr Begriffsvermögen erkennen lassen, für den organisierten Kollektivmenschen, der das regelmäßige Maschinengeräusch kennt, rhythmisch und daher auch tänzerisch veranlagt ist."<sup>95</sup>

In unserem Zusammenhang ist das Wichtigste an Schulhoffs Jazzrezeption, daß er nicht zuletzt durch sie zu kompositorischen Techniken fand, die wir bereits ausführlicher behandelt haben: motorische Wiederholung bis hin zu deren Ironisierung, die schnittartige Abfolge von Elementen in überraschendem und scharfem Kontrastreichtum sowie spezielle Techniken wie der "Scheinschluß" oder die durch "Blue-Notes" entstehende Chromatik.

---

<sup>94</sup>Vgl. Tobias Widmaier: *"In meinen Eingeweiden kräuseln süsse Kakaphonien". Erwin Schulhoff Dadatöne*, in: Eberle (Hg.): a.a.O., S. 69-87, hier S. 74ff. Vgl. auch Kapitel IV/3 und V.

<sup>95</sup>aus: *Eine Jazz-Affaire*, Schriften, S. 33f.

Im Falle der *Fünf Pittoresken*, die hier stellvertretend für die zahlreichen jazznahen Kompositionen Schulhoffs bis zu Anfang der 30er Jahre genannt sein, erreichen diese Techniken aber nur selten den Bereich der Ironie, sondern verbleiben in dem der *Stilisierung*. Da die genannten Techniken den jazznahen Kontext nicht verlassen, drücken sie keine Distanz zu dem mit ihnen gestalteten Inhalt aus. Erst dort, wo dieser Kontext verlassen wird, entsteht Ironie.

Dennoch sind natürlich die *Fünf Pittoresken* keine reinen "Jazz-Stücke". Sie stellen einen deutlichen Wendepunkt in Schulhoffs Schaffen dar und sind das erste Werk, in denen sich der Jazzeinfluß deutlich manifestiert. Mit Ausnahme des 3. Satzes handelt es sich, ähnlich wie bei der *Suite für Kammerorchester*, im Grunde um stilisierte jazznahe amerikanische Modetänze der Zeit, die in den Satzüberschriften angedeutet sind: I. Zeitmaß "Foxtrott", II. Zeitmaß "Ragtime", IV. Zeitmaß "One-Step", V. Zeitmaß "Maxixe". Josef Bek ortet die Veränderungen gegenüber den nur drei Monate zuvor entstandenen *Fünf Arabesken* (WV 49), die stilisierte Walzer darstellen, vor allem in der extensiven Anwendung scharf synkopierter Rhythmen, einer stärkeren Verfremdung harmonischer Verläufe durch Folgen von Akkorden in Terz- und Sekundverhältnis und einer zunehmenden Verwendung von Quint-Quart-Mixturen (was in den *Pittoresken* nur für den 2. Satz zutrifft).<sup>96</sup>

Wenn wir nun dennoch nach Techniken der Ironisierung suchen, so ist tatsächlich in erster Linie die harmonische Verfremdung der Original-Vorlagen zu nennen. Sie bewirkt zugleich den Eindruck von Stilisierung und Ironie, da alle anderen Parameter: rhythmische Organisation, Klaviersatz und größtenteils auch die melodische Führung keine stärkeren Abweichungen von den originalen Vorbildern der Foxtrotts und Ragtimes erkennen lassen. Die sehr sprunghafte Führung der Harmonik führt – nach der vorübergehenden Befestigung in Kadenzten – immer wieder sehr rasch zu Desorientierung und Abschweifungen. Die Reste der stark von Regerscher Chromatik geprägten Harmonik der früheren (Klavier-)Werke Schulhoffs, wie etwa *Variationen und Fugato über ein eigenes dorisches Thema* (WV 27) von 1913, die sich bereits in den *Grotesken* 1917, *Burlesken* 1918 und den *Humoresken* und *Arabesken* von 1919 mit einem an "leichter" Musik orientierten Stil vermischten, dienen hier der Verfremdung der "originalen" harmonischen Gestaltung und können als Anzeichen einer sehr feinen musikalischen Ironie gewertet werden.

---

<sup>96</sup>Vgl. Bek, S. 46

Ein gutes Beispiel dafür bietet der 1. Satz. Mit chromatisch aufsteigendem Auftakt wird zunächst Es-dur als vermeintliche Grundtonart erreicht, bereits am Schluß des ersten Taktes wird aber zum dominantisch angepeilten G-dur moduliert, das seinerseits dann (ab 3) dominantisch zu C-dur hinleitet und dieses mit deutlichem Kadenzschritt in 5 erreicht. Hier wird die Motivik des ersten Taktes jetzt in C-dur harmonisiert, im nächsten Takt dann, eine große Sekund höher sequenziert, in D-dur und schließlich, mit abgespaltenem Kopfmotiv im dominantisch gefärbten E-dur, von dem aus in 8 zu Es-dur zurückmoduliert wird, woran sich dann die Wiederholung des ersten Teils anschließt.

Im zweiten Teil wird die harmonische Reise noch abenteuerlicher. Zunächst erfolgt eine Abkadenzierung vom dominantischen E-dur (9) ausgehend, über F-dur und As-dur nach C (10). Die folgenden Entwicklungen führen zu Ausweichungen in teilweise sehr entlegene harmonische Regionen, die in mitunter halbtaktiger Folge aufeinanderfolgen und so zu starker "Desorientierung" des Hörers führen, die durch die markanten "Scheinschlüsse" eher verstärkt als gemindert wird. Dabei werden die Regionen kaum je befestigt, sondern stets nur angedeutet: F-dur (11), d-moll (12), G-dur (13-14), F-dur/d-moll (15-16), a-moll (17-18), C-dur (19-20), G-dur (20-21), C-dur (22-23), G-dur (24), As-dur (25-26), C-dur (26). 27-32 wiederholt 11-16, 33/34 geht auf verschlungenen Wegen schließlich kadenzierend nach B, das – dominantisch umgedeutet – die Reprise des ersten Teils von Es-dur ausgehend auslöst.

Die Chromatisierung der Harmonik und das Schweifen der harmonischen Zentren ist in diesem Satz ein deutliches Mittel der Stilisierung. Ob man in ihm trotzdem auch Spuren von Ironie sehen kann, nämlich in der Nichtübereintimmung von harmonischer Organisation und Gesamtgestus erscheint mir zumindest eine diskutable Frage. Zwar drängt im späteren Schaffen Schulhoffs eindeutig der Aspekt der Stilisierung von Jazzelementen den ihrer ironischen Verzerrung in den Hintergrund, so daß er schließlich von seiner Musik als "Kunstjazz" spricht (und eine scharfe Trennung zwischen "verdeltem" und "banalem" Jazz aufstellt<sup>97</sup>), in der Entstehungsphase der *Pittoresken* aber ist ein ironischer Umgang mit dem Material durchaus anzunehmen, wie nicht zuletzt der dritte Satz, der im "Zeitmaß: zeitlos" nur aus einer Folge von Pausen besteht (vgl. V.) beweist.

---

<sup>97</sup>Vgl. dazu Lüdke: a.a.O., S. 92ff. Schulhoffs zunehmende Distanzierung vom "banalen" Jazz deutet sich ab 1929 deutlich an und führt 1932 nach der 2. *Symphonie*, die im dritten Satz noch ein *Scherzo alla Jazz* enthält zu einer endgültigen Abwendung, verbunden mit einer Ausrichtung an den Prinzipien des "Sozialistischen Realismus" (vgl. I.Kapitel).

Zudem distanziert sich Schulhoff – in seltsamem Widerspruch zum stilisierten Umgang mit dem Jazz im Großteil seiner jazznahen Kompositionen, den er ja dann auch später in seiner Auffassung vom "Kunstjazz" sehr bewußt vertrat (s. o.) – in seinen Schriften aus den Jahren 1924/25 deutlich von jeder Form der Stilisierung, die er z. B. an Strawinskys "Piano Rag" (1910) kritisiert, weil er "als eine Stilisierung des 'Trot' betrachtet werden muß, da dieses Stück arhythmisch ist, was das Hauptthema in der Durchführung zeigt, in welchem die Takteinteilung bereits entfällt und der Rhythmus als solcher nur durch die Synkope angedeutet wird."<sup>98</sup> Schulhoff kommt dann zu folgendem Schluß:

"... wer das Prinzipielle untersucht, wird zu dem Schlusse gelangen, daß hier zuerst alles, was Kunst ist und zur Stilisierung des Grundprinzips neigt, ad acta gelegt werden muß. Denn Tanzmusik darf niemals Kunstwerk sein wollen, Tanzmusik schreiben ist eine spezielle Kunst, die Prädestination voraussetzt, das gesunde Gefühl für den gerade oder ungeraden Rhythmus, wie es der normale Tanz erfordert (3/4 und 4/4), was sich aber innerhalb dieser Grenzen abspielt, – ist die eigentliche Prädestination, ist der 'leichte Sinn' und das dazugehörige 'leichte Handwerk!'"<sup>99</sup>

Schulhoffs jazznahe Musik hält sich also bis ungefähr zur Mitte der 20er Jahre im Spannungsfeld zwischen stilistischer Aneignung, quasi-authentischer Nachahmung und ironischer Distanzierung auf. In jedem Fall ist die dabei entstehende Ironie – wenn man hier davon sprechen will – wiederum eine sehr feine: irgendetwas an dem Foxtrott der *Pittoresken* "stimmt nicht", teilweise klingt es fast, als wäre einfach das Klavier etwas verstimmt. Die scheinbar befestigenden Kadenzen sind stets nur Vorläufer eines erneuten harmonischen Verwirrspiels. Schulhoff scheint hier unversehens jenseits von Stilisierung und Nachahmung zu geraten und es gelingt ihm damit die vielleicht innovativste und am meisten in die Zukunft weisende Verarbeitung der Jazzeinflüsse. In dem Moment, wo er den Jazz immer mehr zum festen "Stil" amalgamiert, verliert seine Musik an ironischer Qualität und damit die neue Wege weisende Kraft. Im Stil "gezähmt" wird die "Tanzmusik" tatsächlich zum "Kunstwerk", was Schulhoff selbst 1924 noch als deutliches Manco im Umgang der Komponisten mit dem Jazz empfindet. Der Mangel an anderen Wegen ab Mitte der 20er Jahre und der Verlust seiner stilistischen Offenheit mag schließlich mit zu einer Erstarrung des Jazzelementes in seiner Musik beigetragen haben.

---

<sup>98</sup>aus: *Der mondäne Tanz*, Schriften, S. 26

<sup>99</sup>aus: *Der mondäne Tanz*, Schriften, S. 27

Aber auch die frühen *Pittoresken* sind aus heutiger Sicht gewiß kein Werk von besonders großer Bedeutung oder innovativer Kraft und ganz sicher wirken sie nicht provozierend auf uns. Daß die (erhoffte) provozierende Wirkung der vom "Jazz" inspirierten Stücke Schulhoffs auch zu seiner Zeit nicht immer eintrat, wurde bereits weiter oben erwähnt (vgl. 3.). Indes waren entrüstete Reaktionen über jazzartige "Konzertmusik", wie etwa über den Foxtrott aus der *Kammermusik Nr. 1* (1923) von Paul Hindemith, nicht selten:

"Wer den Foxtrott und was mit ihm alles zusammenhängt in den Konzertsaal hineinpeitscht, hat die idealistischen Gefühle einer beglückenden Kunst nie geschaut und spricht sich von ihren Gesetzen frei, indem er sich einem eisernen Materialismus verschrieben hat."<sup>100</sup>

Ähnliche Äußerungen tat Hans Pfitzner in seinem Pamphlet "Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz", wo er das "Festland" der hohen, abendländischen Kunst durch die "Jazz-Foxtrott-Flut" überflutet und in "internationalen Schlamm" verwandelt sah.<sup>101</sup>

Immerhin haben kreative Ansätze, wie die einer Konfrontation von Schulhoffs "Jazz-like" Musik mit aktuellen Tendenzen heutiger Jazz- und Experimentalmusik zu aufsehenerregenden Ergebnissen geführt<sup>102</sup>, die gezeigt haben, daß die Ziele, die Schulhoff mit der Integration des Jazz verband, auch für uns heute noch erlebbar gemacht werden können. Daß das Aufbrechen festgefahrener Strukturen in komponierter Musik und deren Aufführungspraxis in einer "Third-Stream-Music", als deren Vorläufer Schulhoff aus heutiger Sicht erscheint, gerade heute zu sehr innovativen Verunsicherungen führen kann, steht außer Frage. Darin kann der Anti-Akademiker Schulhoff gewiß Leitbild und Anreger sein.

---

<sup>100</sup>Alfred Heuß: *Der Foxtrott im Konzertsaal*, in: Zeitschrift für Musik 90. 1923, S. 54f.

<sup>101</sup>Hans Pfitzner: *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz*, Vorwort zur 3. Auflage, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Augsburg 1926, S. 115f.

<sup>102</sup>So das Schulhoff-Projekt von Burkhard Stangl im Wiener Schauspielhaus 1992, vgl. *Österreichische Musikzeitschrift* 2/3, 1992, S. 155-156

## 10. Zusammenfassung

Unsere Untersuchung hat im Detail und in Formung zahlreiche Facetten des Musikalisch-Ironischen in Schulhoffs Musik von 1919-22 zu Tage gefördert. Dabei ist zusammenfassend ein eindeutiges Übergewicht von Elementen, die der feinen, subtilen Ironie zugerechnet werden müssen, gegenüber solchen der beißenden oder drastischeren Ironie zu konstatieren. Kann man noch am ehesten in "Äußerlichkeiten" wie Besetzung, Textwahl oder den vorangestellten Prologen (vgl. IV.) Momente der beißenden Ironie erkennen, so sind im Grunde alle im engeren Sinn musikalischen Elemente der Ironie, wie rhythmische, diastematische, harmonische oder satztechnische Techniken, der feinen Ironie zuzurechnen. Dies macht auch ein Übergewicht der unter II. der feinen Ironie zugerechneten Formen Parodie, Karikatur und Travestie gegenüber Grotteske, Satire und Sarkasmus aus, denen man wohl kaum eines der hier behandelten Stücke zurechnen würde.

Betrachten wir die *Pittoresken* und die *Suite* als Sonderfälle, die vor allem unter dem Aspekt der Jazz-Rezeption zu diskutieren waren, so ist mit der *Baßnachtigall* gewiß diejenige Komposition mit den deutlichsten und drastischsten Formen der musikalischen Ironie entstanden (Besetzung, Klangfarbe, Parodie, Automatisierung). Die *Wolkenpumpe* reicht aufgrund ihrer Tendenz zum Lakonischen und – im Zusammenwirken mit dem Text – auch zum Absurden sowie wegen der Vielzahl an subtil ironischen Details (verzerrte Intervallik und Chromatik) bereits viel stärker in den Bereich der feinen Ironie hinein. Die *Ironien* schließlich können aufgrund ihrer außergewöhnlichen Fülle an musikalisch-ironischen Details und ihrem schier nicht versiegenden Erfindungsreichtum gewiß als das in Bezug auf das Musikalisch-Ironische originellste und einfallsreichste Werk Schulhoffs bezeichnet werden; der Titel hält in dieser Hinsicht, was er verspricht.

Freilich wird die Art der Ironie hier oft so subtil, daß die berechtigte Frage nach der Wirkung solcher Feinheiten nun noch einmal aufgenommen werden muß. Gewiß fordert ein Wahrnehmen solcher Feinstrukturen eine besonders wache Hörhaltung; ob es dagegen mit musiktheoretischem Wissen zu tun hat, wie man auch einwenden könnte, möchte ich eher anzweifeln. Weniger das Wissen, als eine gewisse Hörerfahrung, eine Vertrautheit mit derjenigen Musik, die Schulhoffs Musik zum Objekt ihrer Ironie macht, scheint mir gefordert zu sein. Wer keine Bachischen Inventionen oder Fugen kennt, wird den 3. Satz der *Baßnachtigall* zwar ironisch finden können, ihm werden aber eine Fülle von ironischen Details entgehen.

Freilich kann es auch nicht darum gehen, in illusorischer Vollständigkeit, "alle" ironisch gemeinten Elemente in dieser Musik als solche zu identifizieren. Das würde auf ein atomistisches und analytisches Hören hinauslaufen und nichts könnte einem solchen Hören mehr widersprechen als die pulsierende, lebendige Musik Schulhoffs. Die den fünf behandelten Stücken vorangestellten Prologe (vgl. IV.) machen in jedem Fall deutlich, daß man sich bei dieser Musik weder auf ein mit ernster Miene zu vernehmendes "heiliges" Kunstwerk einzustellen hat, noch auf eine aufheiternde Posse. Die Doppelbödigkeit und die schnittartige Phrasenfolge der Prologe weisen im Gegenteil darauf hin, daß es sich um eine zwar "komische", aber dennoch sehr anspruchsvolle Musik handelt, für die man zwar keine "geschulten", aber jedenfalls "offene" Ohren braucht, will man ihre Aussage vernehmen. Irgendwo zwischen angenehmen *Unernst* und kreativem *Befremden* könnte dann ihre *Wirkung* liegen; kein schallendes Gelächter wird die Reaktion sein, oft wohl nur ein zaghaftes, mit einem "?" versehenes Lächeln...

\*

Drastischere Formen der Ironie werden wir nun noch in Schulhoffs dadaistischen Texten und abschließend in seiner ausdrücklichen "DADA-Musik" kennenlernen, eine Ironie, die uns noch deutlicher die Feinheiten der in diesem Kapitel entdeckten Ironie vor Augen führen wird.

## IV. Ironie in Schulhoffs Texten

Haben wir nun einige Aspekte der musikalischen Ironie in Schulhoffs Musik geortet, so mag es zunächst verwundern, daß nun danach auch seine Texte noch daraufhin untersucht werden sollen. Dies ist aber allein schon dadurch zu begründen, daß in den Jahren 1919-24/25 die musikalische und die schriftstellerische Produktion Schulhoffs eine enge Verbindung eingehen und daß die Wirkung von Text und Musik in diesen Jahren sich wechselseitig verstärkt und beeinflußt.

Am deutlichsten wird dies bei den vier dadaistischen Prologen, die Schulhoff den *Ironien*, der *Suite*, der *Baßnachtigall* und der *Wolkenpumpe* vorangestellt hat, wobei er wohl im Sinn hatte, daß diese Prologe vor einer Aufführung der Musik rezitiert werden sollten. In ähnlicher Weise steht den *Pittoresken* ein Gedicht von Grosz voran (vgl. III/9). Die Rezeption der Musik ist so von vornherein von der textlichen Ironie beeinflußt und läßt den Hörer mit einer ganz anderen Einstellung zuhören, als wenn die Musik ohne jede Erläuterung oder Einleitung dargeboten würde. In letzterem Fall könnte es sogar sein, daß etwa die feine Ironie der *Wolkenpumpe* – trotz des unüberhörbar dadaistischen Textes – überhaupt nicht als ironisch empfunden wird.

Aber auch die ironische Diktion einiger publizierter Artikel Schulhoffs verrät einiges über seine Musikauffassung in jenen Jahren. Meisterstücke sind die 1924/25 in der engagierten Prager Musikzeitschrift "Der Auftakt" (für die Schulhoff zwischen 1924 und 1926 insgesamt 10 Artikel schrieb) publizierten Aufsätze "Das Operettenmysterium", "Manifest zur Wirtshausmusik" und "Saxophon und Jazzband". Ohne diese Schriften im Detail zu analysieren, soll doch die ein oder andere Verbindung zwischen ihrer Ironie und derjenigen, die wir in Schulhoffs Musik fanden, angedeutet werden.

In den unmittelbaren Zusammenhang mit den dadaistischen Prologen gehört schließlich der Text "Marshall Grosz der Metamusiker" aus Schulhoffs erwähntem DADA-Heft, sein sprachkünstlerisches Meisterwerk, das uns ins V. Kapitel zu seiner "DADA-Musik" hinüberleiten wird.

Ein ähnlicher Fall, in dem textliche und musikalische Ironie untrennbar ineinandergreifen stellt im übrigen die Musik von *Erik Satie* dar. Wie ich denke, dürften die bisherigen Ausführungen zur genüge das Argument widerlegt haben, daß Musik

keine Ironie ausdrücken könne, weil sie zu keiner "komplexen Begriffsbildung", wie sie die Sprache kennt, fähig sei. Auch Saties Musik ist ein äußerst plastisches Beispiel für die autonome musikalische Ironie (vgl. II. Kapitel), die aber dennoch in der Rezeption nicht zu trennen ist von Saties ironischen Texten, Kommentaren und Partiturüberschriften. Die Ironie ist bei Satie wie bei Schulhoff (in der behandelten Schaffensphase) eine allgemeinere Grundhaltung, die alle (künstlerischen) Äußerungen mehr oder weniger deutlich durchdringt.

### 1. Die dadaistischen Prologe – Zur Diskrepanz von textlicher und musikalischer Ironie

Die den genannten fünf Stücken vorangestellten Texte lassen sich chronologisch wie inhaltlich in 3 Phasen einteilen (alle der fünf im folgenden behandelten Texte finden sich im Anhang/A<sup>103</sup>).

Dabei stellt das Grosz-Gedicht, das den *Pittoresken* vorangestellt ist, die erste Phase dar. Es hebt sich von Schulhoffs eigenen Prologen insofern ab, als einerseits im ersten Teil ein Bezug zur darauffolgenden Musik deutlich wird ("Cake-walkt am Horizont!!!/Ihr Negermelodien") und andererseits die typische dadaistisch-sezierende Groszsche Sicht der Berliner Nachkriegsatmosphäre sich in seinem zweiten Teil deutlich spiegelt:

"Wacht auf, ihr ehrfurchtbuckelnden Blaßgesichter!!!  
 Ihr Hundesöhne, Materialisten,  
 Brotfresser, Fleischfresser, – Vegetarier!!  
 Oberlehrer, Metzgergesellen, Mädchenhändler! – ihr Lumpen!!!  
 Denkt: meine Seele ist zweitausend Jahre alt!  
 !!!Triumph!!!  
 Gott, Vater, Sohn – Aktiengesellschaft."

Die Idealisierung Amerikas und der sogenannten "Naturvölker", die vor allem im Berliner Dadaismus weit verbreitet war, gibt der erste Teil mit seiner Evokation von Australien, Afrika ("mit deinen dunklen Ur-Ur-Urwäldern") und eben Amerika ("mit deiner D-Zug-Kultur") deutlich wieder. Diese fernen Welten werden angerufen ("Welten –

---

<sup>103</sup>Die folgenden Zitate aus den Prologen sind nicht einzeln belegt. Mit Ausnahme des Prologs der Wolkenpumpe finden sich alle Prologe in den entsprechenden Partituren (vgl. Literaturverzeichnis). Auch Josef Beks Chronologisches Werkverzeichnis enthält alle Prologe (Bek, S. 183-251)

ich rufe, schreie!!!"), um die Unerträglichkeit der deutschen Gegenwart vergessen zu machen, deren Verlogenheit und Profitorientiertheit dann der zweite Teil zeichnet.

Ganz in diesem Zeitgeist sind also Schulhoffs *Pittoresken* zu sehen. Wo der Text allerdings deutlich die drastische Sprache einer bitteren Ironie spricht, verbleibt die Ironie der Musik – wie wir gesehen haben – dort, wo man überhaupt von ihr sprechen kann, in einem sehr subtilen Bereich (vgl. III/9.). Grosz' Gedicht verleiht somit dem Werk eigentlich einen Anspruch, den es nicht einzulösen vermag, auch wenn es aus einer ähnlichen Geisteshaltung heraus entstanden ist.

\*

Die Prologe zu den *Ironien* und der *Suite für Kammerorchester* stellen die zweite Phase der dadaistischen Prologe dar, beide sind von Schulhoff selbst verfaßt. Sie nehmen beide keinerlei direkten Bezug auf die nach ihnen folgende Musik und feiern in derb-durcheinanderpurzelnden Worten Alkoholrausch und – meist in Machoattitüde – sexuellen Sinnesgenuß, die immer wieder auf unerwartete Weise musikalischen Assoziationen in Zusammenhang gebracht werden: "in meinen Eingeweiden kräuseln süsse Kakophonien". Schulhoffs Loblied auf die Wirtshausmusik (vgl. 2.) ist in dieser feucht-fröhlichen Atmosphäre durchaus wiederzuentdecken: "Es lebe! Suff, Ekstase!- Foxtrott...", "Bierhaussichen ist meine Seele", "Denn ich bin besoffen wie ein Vieh und denke deutsch!".

Beiden Texten eignet eine frei (ab-)schweifende Folge von Bildern, in die – montageartig – parodierte Alltagssprache ("wo man singt, da lass Dich nieder, – denn, böse menschen haben keene Lieder [siehste woll]"), Parolen ("Jazz' ist die nächste Devise" sowie die im Autograph der *Ironien* zu findende Propagandada-Parole "Lernt Dada") eingestreut sind ebenso wie plötzliche "Wutausbrüche" ("Dreckbande!!!!/Sch...kerle!!!! – schafft mir die unerhörtesten potenzen, ich will euch alle fressen,/in die Wurstmaschine mit Euch,/Saubande!!!!"). [Nicht umsonst sind also die *Ironien* "Allen Cholerikern zugeeignet".]

Nach einem solchen Wirbel von ironischen, plakativen und provozierenden Anspielungen und Phrasen werden an die folgende Musik freilich wieder einige Erwartungen geknüpft. Und auch hier muß es zwangsläufig zu einer Diskrepanz zwischen textlicher und musikalischer Ironie kommen, woran wir an diesem Punkt unserer Untersuchungen folgendes ersehen und festhalten können: Auch wenn die Generation Schulhoffs, wie nachgezeichnet (vgl. II), zu immer drastischeren Mitteln der musikalischen Ironie griff und auch wenn die *Ironien* Schulhoffs in dieser Hinsicht

vielleicht originellstes und abwechslungsreichstes Werk sind, so bleiben doch die Möglichkeiten der musikalischen Ironie verglichen mit denen der Sprache stets in sehr subtilen Bereichen, die in direkter Konfrontation mit der Drastik der behandelten Prologe schon fast unscheinbar (unhörbar?) werden, obwohl für beide Bereiche ähnliche Techniken festgestellt werden konnten (Montageprinzipien, parodistische Zitate).

Insofern ist also an dem Einwand, daß ein Fehlen von Begriffsbildung in der Musik Ironie erschwere, durchaus etwas Wahres. Ein so unmittelbares Nebeneinander von ironischer Sprache und ironischer Musik kann sich also für die Musik auch nachteilig auswirken. Würde man dagegen die *Ironien* mit einer gänzlich unironischen Musik (z. B. einer "sehr ernsten" Bachischen Fuge) konfrontieren, würden die ironischen Qualitäten dieser Musik unter Umständen stärker hervortreten und stärker wirken können. Andererseits schaffen die Prologe, wie schon erwähnt, eine das Wahrnehmen von Ironie begünstigende Verfassung beim Zuhörer, die im anderen Fall freilich überhaupt nicht gegeben wäre.

\*

Schulhoffs Prologe zur *Baßnachtigall* und zur *Wolkenpumpe* schließlich nähern sich noch mehr der Ästhetik der Berliner Dadaisten an (sie wurden ja auch direkt "vor Ort" geschrieben). Der stark anti-bürgerlichen und anti-akademischen Polemik ("Ich bekenne schamlos aus Dreck geschaffen zu sein/und Dreck zu lieben!/Ihr aber seid schon mit tadellosen Bügelfalten/und Tip-Top-Frack geboren, – Ihr Existenzen!") werden Milieubilder der großstädtischen Industriellen ("und eine Stimme piepst in valutainteressierte/Seelen der Geistesfatzken") und Künstlerkreise ("hornbrillige Salonintellektualisten [...] und verweste Expressionisten") sowie ein Kabinett der DADA-Szene an die Seite gestellt (inklusive einem kleinen Selbstportait):

"Spiegeldada, Oberarp, Hoff macht Schule,  
 Sensation. – Sensation!! –  
 Dixe Grosse vermehringen sich  
 der Hausmann badert den Beck der Huelsenfrucht,  
 abseits uriniert einer von Herzen am Felde,  
 also sprach Jehova Däubler und lacht!"

[Entschlüsselung – nacheinander treten folgende Personen auf: (1. in der Spiegelgasse 13 in Zürich entstand die DADA-Bewegung), 2. Hans Arp ("Oberdada"), 3. Schul-Hoff, 4. Otto Dix, 5. Geogre Grosz, 6. Walter Mehring, 7. Raoul Hausmann, 8. Johannes Baader, 9. Richard Huelsenbeck, 10. John Heartfield ("Herzefelde"), 11. Theodor Däubler].

Der Prolog zur *Baßnachtigall* nimmt ein einziges Mal kurz direkt Bezug auf die darauffolgende Musik: "Der göttliche Funke kann wie in einer Leberwurst/auch in einem Kontrafagott vorhanden sein." Unübersehbar hier der Zusammenhang mit der gezielt ironisch gewählten Besetzung, etwa nach dem Motto: "auch das Kontrafagott hat ein Recht darauf, Musik zu machen".

Gerät der Prolog der *Baßnachtigall* zu einer einzigen wütend-grotesken Beschimpfung ("ihr pathologischen Teepflanzen"), so finden sich in dem zur *Wolkenpumpe* wieder unvermittelt aggressive Ausrufe ("Dreckbande!") sowie parodierter Militärjargon – eine bemerkenswerte Parallele zu den beobachteten Militärmusikparodien Schulhoffs und seiner Zeitgenossen – kombiniert mit einer – erst im Schriftbild ganz zu erfassenden Blasphemie ("Habt acht! Schtillschtann!!!Allah!/Heiliche Dreieinigkeit!").

In den beiden zuletzt behandelten Prologen nimmt deren Diskrepanz zur Musik ab, die Grade der Ironie von Text und Musik nähern sich einander an. Dies liegt zum einen daran, daß die Texte zwar weiterhin mit provokanten Spitzen gespickt sind, ihnen aber die derbe Drastik der zwei ersten Prologe abgeht. Zudem besitzen sowohl die *Baßnachtigall* in der Besetzung als auch die *Wolkenpumpe* im deutlich verstehbaren Text äußerliche, oberflächliche Manifestationen von Ironie, die sie im Grunde sofort als ironisch erkenntlich machen, auch wenn dies nicht immer bemerkt werden muß (s. o.).

## 2. Satiren

Die drei am stärksten vom dadaistisch-ironischen Geist durchdrungenen Texte, die Schulhoff in den Jahren 1924/25 im "Auftakt" publizierte, kann man wegen ihrem konsequent durchgehaltenen ironischen, spöttisch-karikierenden Tonfall und ihren zeitkritischen Themen durchaus als Satiren bezeichnen. Alle drei nehmen, mit drei verschiedenen Schwerpunkten, zu einem Phänomen Stellung, das Schulhoff zeit seines Lebens stark beschäftigte: die Integration und der Gegensatz von "Niederer", bzw. "Trivialer Musik" und "Kunstmusik". Er tritt in diesen Artikeln in oft scharf beißender Ironie für einen temporeichen und leicht zugänglichen musikalischen Stil ein, der sich an den Hörgewohnheiten der "Masse" orientieren soll und den er auch als "Vertikalkunst" bezeichnet. Als deren idealen Repräsentanten führte er in einem späteren Text Leos Janáček an.<sup>104</sup>

In dem "Faschingsschwank" "Das Operettenmysterium"<sup>105</sup> ortet Schulhoff die Notwendigkeit einer "metaphysischen Operette, eine[r] Art Operettenmysterium auf sexueller Basis", als "etwas [...], was auch die Zeit vollends charakterisiert". Einleitend karikiert der den "tragisch harmlosen" Musikliebhaber, dessen "Lieblinginstrument" das Grammophon ist (ein prophetischer Hinweis auf den HiFi-"Musiker" von heute). Dessen Harmlosigkeit faßt Schulhoff in dem biedereren Sprichwort zusammen, das ihm bereits im DADA-Prolog zur *Suite* als Zitat untergekommen war: "Wo man singt, da laß' dich nieda, böse Menschen haben keene Lieda."

Seitenhiebe gegen die Scheinbildung ("Feuzauba, der Lenz is da, alles doof, – nö so wat!"), gegen die "ernsten" Komponisten, die die Zeit "vergeisteln" ("in der seriösen modernen Musik ist meist viel Reden notwendig, weil immer wieder darauf hingewiesen werden muß [...], daß das Schwarze die Noten sind und was weiß durchguckt das Papier") und gegen die Akademien ("Die Akademien sollten als Lehrer am besten Operettenkomponisten einstellen, die den Schülern ein leichtes Handwerk beibringen") münden in der Empfehlung, Operetten zu schreiben, um zur Enthemmung und zur "allgemein seelischen Gesundung" der Komponisten und des Publikums beizutragen. Der "Normalmensch", der dem "Unsinn einen Sinn abzugewinnen" vermag, ist der ideale Produzent und Rezipient dieser Operette, ganz im Gegensatz zum griesgrämig nörgelnden und von Hemmungen zermürbten "zeitgenössischen Tonsetzer".

\*

---

<sup>104</sup>"Leos Janáček", in: Schriften, S. 51-53

<sup>105</sup>Der Auftakt 4, 1924, S. 82-84, Schriften, S. 16-18, alle folgenden Zitate ebda.

Diese Lebenseinstellung setzt Schulhoff in seinem im selben Heft publizierten "Manifest zur Wirtshausmusik"<sup>106</sup> an einem anderem Ort fort, nämlich im "Reich, in welchem Bier getrunken wird, Bier, Bier und wieder Bier". Wir betreten hier also wieder die Welt der ersten beiden dadaistischen Prologe Schulhoffs. Der geneigte Leser wird aufgefordert bestimmte Prager Lokalitäten aufzusuchen, sofern er das "Groteske" liebt. Hier wird er die "Keuschheit im Primitiven" und den "vitalen Urrhythmus" entdecken und herausfinden, daß "seelisch-künstlerische[n] Komplikationen reiner Humbug sind". Das *Schlagzeug* wird zum "eigentlichen Superlativ", das Gott sogar noch vor der Musik erschuf (vgl. III/7). Eine Polemik gegen die Stilisierung der "niedereren Musik" mit namentlicher Nennung von Strawinsky ("in seiner europäisch frisierten Stilisierung") folgt. Der Text schließt – wie oben – mit einer Aufforderung an die Akademien und (klassischen) Musiker:

"Akademien, schickt doch einmal eure Kompositionsschüler in Vorstadtkneipen, damit diese von volkstümlicher Biermusik lernen, mit einfachen Mitteln lebendige Ideen klingend zu instrumentieren. Aller Ernst ist Verblödung, Heiterkeit ist aber die Quintessenz des Ernstes, ist Lebensauffassung ohne Lüge und Konvention [...] Musiker – lernt einmal erst Musik von denen, die sie nicht 'gelernt' haben, denn diese Nichtmusiker sind viel lebendiger als ihr!"

\*

Neben der Überschrift zu "Saxophon und Jazzband"<sup>107</sup> sah sich dann die Redaktion des "Auftakt" genötigt die Bemerkung hinzuzusetzen: "Dieser Artikel hat einen *dadaistischen Anstrich*" und tatsächlich greift Schulhoff hier noch einmal tief in die Trickkiste der dadaisierten Sprache. Wieder ist "Trivialmusik", dieses Mal der Jazz, insbesondere das Saxophon sein Thema, auf das ein skurril-polemisiertes Loblied angestimmt wird. Es ist das Instrument, das sich "am besten zum Ausdruck aller menschlichen und animalischen Gefühle" eignet, klingt "vollständig unsentimental" und ist "in seinem Ausdruck nur Karikatur". Seine "Phallusorgien" verschaffen ihm – laut Schulhoff – große Beliebtheit in der Frauenwelt und es ist schon allein deshalb "in Bezug aufs Sexualethos als dringendste Notwendigkeit zu erachten".

---

<sup>106</sup>Der Auftakt 4, 1924, S. 84-86, Schriften, S. 19-20, alle folgenden Zitate ebda.

<sup>107</sup>Der Auftakt 5, 1925, S. 179-183, Schriften S. 28-32, alle folgenden Zitate ebda.

Es ist auch das ideale Instrument der "absoluten Tanzmusik", anlässlich derer Schulhoff wieder zum Vernichtungsschlag gegen den "künstlerischen Ausnahmemenschen" ausholt, der in puncto Rhythmusgefühl und vor allem Begabung zum Tanz dem Alltagsmenschen weit unterlegen sei. Das "ethische Gefasel, von 'höchsten Kunstgütern' und 'Ewigkeitswerten'" habe "jede gesunde Kultur bisher" vergiftet.

Schließlich steigt Schulhoff in die Kontroverse mit dem amerikanischen Komponisten und Busoni-Schüler Gruenberg ein, der bezüglich des komponierten Jazz behauptet hatte "daß nur ein Amerikaner diese neue Musik schreiben können – einer, der im Blute, der Erziehung und dem Herzen nach Amerikaner ist.", was den zunehmend kosmopolitisch denkenden Schulhoff erzürnen mußte. Schulhoff erwidert sarkastisch, daß es solche "Amerikaner" überall gebe, auch "in der sächsischen Schweiz in Obervogelsang b. Pirna". Die Kontroverse wurde noch fortgeführt (vgl. Schulhoffs Aufsatz "Eine Jazz-Affaire"<sup>108</sup>).

\*

Sind Schulhoffs Aufsätze auch in ihren Idealisierungen und Überzeichnungen sicherlich teilweise sehr naiv, so sind seine Texte doch gerade wegen ihrer karikaturesken Überzeichnung und ihren – stets auch ein Stück Wahrheit beinhaltenden – Klischees angenehm unterhaltende und anregende Lektüre. Ihre ironischen Techniken sind die üblichen der Satire und bestehen im wesentlichen in der Überzeichnung von Zeitströmungen und menschlichen Eigenschaften. Dazu kommt Schulhoffs originell Alltags- und literarisches Sprache mischender Stil, der mit seiner musikalischen Sprache, die ähnliche Symbiosen kennt, durchaus eng verwandt ist. Seine gerade in den drei behandelten Aufsätzen sich massiv äußernde Sehnsucht nach einer "primitiven Musik" mag mit ein Grund gewesen sein, warum er sich letztlich dem "Sozialistischen Realismus" unterordnete. In seiner außergewöhnlichen Betonung des körperlichen Musikempfindens war und ist Schulhoff unter den Komponisten seiner Generation – und unter Komponisten insgesamt – jedenfalls eine Ausnahmeerscheinung.

---

<sup>108</sup>Schriften, S. 33-34

### 3. Grosz als Metamusiker und Dadanolaspieler

Im Gegensatz zum zwar sehr originellen, aber nie den Rahmen des allgemein Bekannten verlassenden Vokabulars seiner Prologe und Artikel entwickelt Schulhoff in seinem im Herbst 1919 (kurz nach der Beendigung der *Pittoresken*) niedergeschriebenen Text "Marshall Grosz der Metamusiker"<sup>109</sup> (Anhang/B), einer weiteren Hommage an den verehrten George Grosz, ein wahrhaftes Feuerwerk an Neologismen und skurrilen Wortsymbiosen. Das Kontrafagott als dadaistisches Instrument par excellence spielt bereits hier – 3 Jahre vor der *Baßnachtigall* – eine Rolle: "Grosz ist *der* Berlinwestamerikanische Kontra-Naturfagottist, dessen popoistische Intensität un-gemein ist".

Die Silbe Dada- manipuliert und unterläuft in allen nur denkbaren Verzerrungen die Sprache des Textes. An Wortbildungen finden sich: "Dadanolaspieler", "dadgonisch", "Dadapathen", "Dadalsexuelle", "dadametrischste", "Dixaturmaldadadix", "Monteur-dada", "Odeurdadaphone", "Dadagonie", "Dadanolacent".

Der "Inhalt" dieses Textes handelt vom "Lieblingsschüler" des "bedeutendsten Dadanolaspielers der Gesamtheit", Herrn "Colonel Schulhoff, Musikdada", nämlich dem "Metamusiker" Marshall Grosz. Der Lehrer legt grundsätzlich Wert darauf, daß seine Schüler "in der erotalen Rhythmik sulfoganen Individualismusses ginotapide Leistungen vollbringen, die jeden ersten Sonntag Nachmittag jedes Monates vor der Tante zu Tage treten" (eine Persiflage des bürgerlichen Klavierunterrichtes). Des "Dadapathen" Grosz außergewöhnliche Begabung ist daher einzig durch seine "hypersexualität" zu erklären.

Dann wird es wirklich interessant, weil Schulhoff von Aufführungen seiner "Opera extra" *Symphonia germanica* und *Sonata erotica* durch Grosz spricht, Aufführungen, die unter Umständen tatsächlich stattgefunden haben könnten. Die Aufführung der *Symphonia germanica* war ein großer "popoistischer" Erfolg:

"Er [Grosz] reproduzierte meine 'Symphonia germanica', als er am Dadanola saß und interpretierte, liess er das Odeurdadaphon in Tätigkeit treten und zwar trat dies als straff-rhythmische Beigabe in Erscheinung. [Grosz hatte Blähungen, da er zuvor 'malapotistische Kohlrüben' genossen hatte; aus diesem Grund ist er auch '*der* Berlinwestamerika-

---

<sup>109</sup>ÖNB Wien /Misc. 127/1, alle folgenden Zitate ebda. Der Aufsatz wurde bereits von Tobias Widmaier u. a. veröffentlicht in: Tobias Widmaier: *Colonel Schulhoff, Musikdada*, in: NZfM 3/1994, S. 15-21

nische Kontra-Natur-Fagottist'.] Die Wirkung war horrend, uns alle ergriff Polymanie, der façonale Zustand war erzeugt,- stärkster Popoismus!"  
(Unterstreichungen und Kommentar von mir, C. U.)

Ein Aufführung der *Sonata erotica* dagegen ist erst geplant:

"Demnächst werde ich Grosz auf dem nach meinen Angaben vom Monteurdada [John Heartfield, der durch seine Fotomontagen bekannt wurde] konstruierten 'Dadanolacent' (hunderthändiges Etagenklavier mit Paternoster) mit meiner 'Sonata erotica' der Öffentlichkeit anvertrauen." [Die Besetzung im Autograph lautet allerdings "für Solo-Muttertrompete (nur für Herren)", siehe V.].

Am Schluß prophezeit der Lehrer, daß sein Vorzeigeschüler einst als "bedeutender popoistischer Dadanolaspieler eine Rolle spielen" werde, womit der Text – leider – schon schließt.

Es ist demnach offensichtlich, daß Schulhoffs erst kürzlich wiederentdeckte "Opera extra" in unmittelbarem Zusammenhang mit der Person von George Grosz stehen und höchstwahrscheinlich von seinen legendären Auftritten als "grotesker Tänzer" und singend-sprechender Rezitator inspiriert wurden. Die im engeren Sinn dadaistischen Werke Schulhoffs sollen uns nun zum Schluß noch näher beschäftigen.

\* \* \*

## V. Kuriosa: Schulhoffs DADA-Musik

Gerade das letzte Kapitel hat uns ausführlich noch einmal den starken Einfluß des Dadaismus auf Erwin Schulhoffs Denken und Komponieren vor Augen geführt. Im III. Kapitel haben wir gesehen, wie Schulhoff diesen Einfluß in seinen Kompositionen umgesetzt hat, die nach außen hin zumindest den Schein des organischen Kunstwerks bewahren, auch wenn dieses in ihrem Inneren vielfach – ironisch – gebrochen ist. Daß die Grundhaltung der Ironie, die sich uns in den behandelten Stücken offenbart hat, wesentlich auf die Begegnung mit DADA zurückzuführen ist, steht außer Zweifel und daß diese Einflüsse bis in detaillierte kompositorische Techniken hinein zu verfolgen ist, konnte ebenfalls gezeigt werden.

Dennoch wird man in den behandelten Kompositionen kaum von "echter DADA-Musik" sprechen, handelt es sich – bei aller Ironie – doch keineswegs um "Anti-Kunst", sondern durchaus um abgeschlossene "Werke", auch wenn sie, wie erwähnt, den emphatischen Werkbegriff des 19. Jahrhunderts nachhaltig in Frage stellen. Ab welchem Punkt überhaupt von "DADA-Musik" gesprochen werden kann, ist allerdings eine ebenso schwierige wie riskante Fragestellung. Würde doch eine genaue Festlegung der Grenzen von DADA-Musik genau in die Falle tappen, die DADA allen Kategorisierungen und Einordnungen in seiner paradoxen Logik von vornherein gesetzt hat: "DADA ist mehr als DADA"<sup>110</sup>, "präzisiert" Hausmann 1921 die offenen Grenzen der Künstlerbewegung, die mit einer "Geschichte voller Widersprüche und Paradoxien, in welcher Erfolg und Scheitern am Ende identisch sind"<sup>111</sup> in der Kunstgeschichte wohl einzigartig geblieben ist.

Dennoch haben Untersuchungen eine Fülle von musikalischen Experimenten des Dadaismus zutage gefördert, die meist in der historischen Distanz heute nur schwer zu beurteilen sind, da in vielen Fällen schriftliche Dokumente äußerst rar sind (so beispielsweise bei Jefim Golyscheffs "Anti-Symphonie" und seinem "Keuchmanöver"<sup>112</sup>).

In dieser Hinsicht ist es umso erfreulicher, daß von Schulhoff mittlerweile drei ausdrücklich "DADA-Musik" zu nennende Arbeiten überliefert sind, von denen die be-

---

<sup>110</sup>Raoul Hausmann, zit. nach Hermann Korte: *Die Dadaisten*, Reinbeck bei Hamburg 1994, S. 7

<sup>111</sup>Hermann Korte: a.a.O., S. 10

<sup>112</sup>Vgl. Eckhard John: *Absolute Respektlosigkeit. Jefim Golyscheff 1919*, in: NZfM 3/1994, S. 27-31

rühmteste der nun bereits vielfach erwähnte 3. Satz der *Pittoresken* von 1919, betitelt *In futurum* ist, der zur Gänze aus Pausen besteht.

Darüberhinaus sind vor kurzer Zeit in Prag zwei weitere dadaistische von Schulhoff so betitelte "Opera extra" aufgetaucht, die Schulhoff auch in seinem in Kapitel IV/3 besprochenem Text erwähnt: die *Sonata erotica* und die *Symphonia germanica*, die hier beide auch besprochen werden können, da Herr Dr. Bek mir freundlicherweise aus Prag Kopien der aufgetauchten Autographe zukommen ließ.<sup>113</sup>

Beide Stücke dürften in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zu *In futurum* entstanden sein. Der erwähnte Text in Schulhoffs DADA-Heft, der von den beiden Stücken wie von fertigen Elaboraten spricht, ist auf Ende September/Anfang Oktober 1919 zu datieren, wie die in dasselbe Heft eingeklebten Zeitungsausschnitte belegen. Am 24. Mai 1919 erlebte Schulhoff seine "DADA-Taufe" bei einer Soirée in Berlin. Zwischen Ende Mai und Ende September 1919 müssen die beiden Stücke also entstanden sein. In beiden Autographen finden sich keine Datumsangaben. Das Datum der Fertigstellung der *Pittoresken* ist der 18. August 1919.

Wir wollen nun dabei nicht in die bereits erkannte DADA-Falle tappen und diese "Performances" allzu sehr analytisch breit treten (wogegen sie sich ohnehin von selbst wehren würden). Als Kuriosa und als Extrempunkte der Schulhoffschen Ironie dürfen sie aber in unserem Zusammenhang auf keinen Fall fehlen. Möglichst unterschiedliche Aufführungen aller drei "Konzepte", wie man sie wohl eigentlich nennen muß, wären wünschenswert und sind an dieser Stelle nachhaltig anzuregen. Immerhin wurden die beiden neu entdeckten Stücke bereits uraufgeführt: in Amsterdam unter der Leitung von Werner Herbers am 30. 11. 1993.

### 1. *In futurum*

Der 3. Satz der *Pittoresken* ist für den, der ihn erstmals sieht keine geringe Überraschung: ein durchaus "differenziertes", "dynamisches" Notenbild, aber -- nur aus Pausen! Auch der zweite Blick fördert viele – tief ironische – überraschende Details zutage. Zunächst die "Tempobezeichnung" "Zeitmaß-zeitlos" (nachdem im 1. Satz

---

<sup>113</sup>Die Autographe befinden sich momentan im Nachlaß von Dr. Jaromír Paclt, Prag. Wie mir Herr Dr. Bek mitteilt, sollen sie in den Nachlaß Schulhoffs im Archiv des Museums der tschechischen Musik Prag übergehen.

"Zeitmaß-Foxtrott" im 2. "Zeitmaß-Ragtime" vorgeschrieben worden war), eine erste Paradoxie: ein zeitloses Zeitmaß, wie ist das vorstellbar?

Dann Notenschlüssel und Taktangaben: Der Baßschlüssel im oberen und der Violin-schlüssel im unteren System weisen zwar bereits daraufhin, daß hier auch sonst noch alles mögliche "auf den kopf gestellt" werden wird, bleiben aber immerhin noch im Bereich des Realistischen. Die Vorzeichnung eines 3/5 Taktes oben und eines 7/10 Taktes unten aber ist dann schon jenseits von Ironie und Paradoxie im Bereich des Absurden anzusiedeln.

Eine eindeutige Paradoxie ist dagegen wieder die Spielanweisung in der ersten Zeile "tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!" Die erste Ebene der Paradoxie liegt darin, daß ein Stück, das nur aus Pausen besteht, mit "ausdrucksvoller und gefühlvoller Melodiestimme" wiedergegeben werden soll. Die zweite Ebene der Paradoxie ist in der Spielanweisung selbst zu finden, die in sich widersprüchlich ist, da zuerst eine – umständlich genaue – Anweisung gegeben wird, die dann aber mit einem "ad libitum" wieder paradox aufgehoben wird. Die Paradoxien werden sich bis zum Schluß ("sin al fine!") nicht mehr auflösen, soviel ist jetzt schon klar.

Das nächste, was auffällt, sind die seltsam "unmusikalischen" Zeichen und Symbole, die das Notenbild schmücken. Das Atemzeichen in Zeile 1 mag noch angehen, spätestens das "?" in der 2. Zeile ist aber ein "fremdes Element". Diese Fremdkörper häufen sich in den folgenden Zeilen: Ausrufezeichen in steigender Zahl (von 1 bis 4), auf dem Kopf stehende Fermaten (wiederum also wird etwas "auf den Kopf gestellt"), schließlich lachende und grimmige "Mondgesichter" mit Notenhälsen und eine durch die vier "!" hervorgehobene Generalpause, die – eine weitere Hommage an den Marschall George Grosz – "Marschall-Pause" getauft ist.

Die Folge der Pausen selbst nun bietet zwar einige ziemlich skurrile graphische Konstellationen (so die zunehmende Häufung von 32-tel Pausen), bleibt aber sonst – entgegen der Taktvorzeichnung – durchgehend im 4/4 Takt. Eine einzige Abweichung ist in Zeile 4/letzter Takt, obere Stimme zu finden: Hier ist ein Achtel zu viel vorhanden, es scheint sich um einen Druckfehler zu handeln (richtig wäre wohl entweder Viertelpause ohne Punkt oder Weglassen der letzten Achtelpause).

Ob *In futurum* wirklich, wie Jeanpaul Goergen interpretiert, "ein ironischer Versuch [ist], zwischen den Linien zu lesen, die vernachlässigte Seite der Musik zu erforschen, das Unhörbare sichtbar zu machen und eine Musik nur fürs Auge zu schrei-

ben"<sup>114</sup> und ob er sich damit "in einen radikalen Gegensatz zu den Berliner Dadaisten mit ihrem offensiv vorgetragenen Bruitismus"<sup>115</sup> stellt, sei hier zumindest teilweise angezweifelt. Natürlich ist *In futurum* in erster Linie ein Konzeptstück, das einerseits ein höchst origineller Scherz, andererseits eine tief ironische Auseinandersetzung mit dem emphatischen Kunstwerkbegriff ist. Wie aber Schulhoffs besprochener Text aus IV/3 gezeigt hat, verband er zumindest mit seinen anderen beiden DADA-Musik-Stücken durchaus eine "Performance" im Berliner DADA-Stil. Es ist denkbar, daß er auch für diesen Satz etwas ähnliches im Sinn gehabt haben könnte. Immerhin ergeben die Pausen ja sehr komplexe und stellenweise sehr "swingende" Rhythmen; so ist es z. B. gut vorstellbar, daß Schulhoff eine Interpretation unter "Anwendung sämtlicher Gliedmaßen", wie er es in der *Symphonia germanica* vorschreibt, auch für diesen Satz zumindest nicht abgelehnt hätte. Die Pausen bedeuten ja nicht automatisch Stille, sondern schreiben zunächst nur vor, daß keine Tasten gedrückt werden müssen. Schreien, Singen, Tanzen, Klopfen verbieten sie zumindest nicht explizit.

Der stets anhand dieses Satzes erhobene Vergleich mit Cages 4'33" scheint mir schon aus diesen Gründen nicht tragfähig. Cages Stück besteht aus einem Blatt mit drei verschiedenen Zeitangaben, die gemeinsam 4'33" Minuten ergeben (und im übrigen durch jede beliebige andere Zeitdauer ersetzt werden können) und die einzige Angabe für jeden dieser drei Sätze lautet "Tacet". Bei genauer Betrachtung könnte sich erweisen, daß Schulhoffs ironisch-paradoxes Spiel und Cages strenges Konzeptstück sehr wenig miteinander gemein haben. Dies weiter auszuführen, würde jetzt wohl zu weit führen, die Diskussion darüber sei jedenfalls angeregt.

Leider ist mir nicht bekannt, ob und wenn ja in welcher Form Schulhoff selbst diese Pittoreske aufgeführt hat. Experimente in dieser Richtung werden hoffentlich nicht mehr lange auf sich warten lassen.

\*

---

<sup>114</sup>Jeanpaul Goerge, in: Eberle, S. 66f.

<sup>115</sup>ebda.

Erwin Schulhoff: *In futurum* (1919)

## 2. *Sonata erotica*

Die autographe Titelseite der *Sonata erotica* lautet:

"! nur für Herren !

opus extra

"Sonata erotica"

für

Solo-Muttertrompete

von

Erwin Schulhoff".<sup>116</sup>

Das "Werk" besteht aus 3 Sätzen "Präludium", "II." und "III. Finale". Nur im 2. Satz und in drei Takten des 3. finden sich Noten, ansonsten sind einzelne Worte und Satzfragmente und vor allem dynamische Zeichen (insbesondere an- und abschwellende Gabeln) zu finden.

Diese *Sonate* ist ein Stück sehr delikater Programmusik. Es handelt sich um nichts weniger, als um eine "auskomponierte" Verführungsszene samt anschließendem Koitus und der entsprechenden "Dramaturgie": (1. Satz) ruhig beginnen (anfängliches Widerstreben: "nicht doch"), kontinuierliches lauter werden bis zu einem ersten "h-h-h-h", dann (2. Satz) wieder ruhig beginnen, zum ersten Mal mit vorgeschriebenen Tönen (Glissandi) mit einem "großen Crescendo" bis zum "fffff" (äußerst weite und rasche Sprünge in kürzester Zeit mit Glissandi überbrückt), danach relativ rasch abfallend bis zum "ppppp morendo tutto". "Etwas konsterniert im Ausdrucke" (3. Satz, "was hast du denn nun da gemacht") beginnt aus dem ppppp (wie aus der Ferne) wieder sehr langsam ein neuer Aufbau, der mehrfach von langen Pausen mit zahlreichen Diminuendo-Gabeln unterbrochen ist. Nach einer langen Pause, heißt es im "Allegro risoluto e energico": "Komm, lass uns wieder vernünftig sein!", worauf der abschließende Triller "wie ein plätscherndes Geräusch" im Geplätscher des Badewassers (?) ppppppppp untergeht.

Schulhoffs teilweise an Exhibitionismus grenzende sexuelle Extrovertiertheit fand in der Körperlichkeit der DADA-Performances eine adäquate Entsprechung, was – in

---

<sup>116</sup>Alle Angaben nach dem genannten Autograph, das auch in dieser Arbeit reproduziert ist. (s. u.)

Verbindung mit einer ebenso körperbetonten Musikauffassung – einen wichtigen Aspekt seiner engen Verbindung zur DADA-Ästhetik ausmachen mag. Ob diese "Sonate" tatsächlich, gar von Grosz selbst, aufgeführt worden ist, wird sich wohl nur schwer recherchieren lassen, ist auch letztlich unerheblich. "Performances" wie diese waren im Berlin zwischen 1916 und 1921 wohl nicht selten [wohlgemerkt als öffentliche Aufführung – ansonsten ist diese "Performance" wohl die täglich auf der Welt am häufigsten aufgeführte], wenn auch darunter wohl nur wenige mit derartig eindeutiger "Message" gewesen sein mögen. Die Sonate bleibt ein äußerst kuriose Zeitdokument; es könnte ein großer Spaß sein, sie ebenfalls einmal aufgeführt zu sehen. Dem Interpreten (nur für Herren!) stehen viele Möglichkeiten offen.

\*







### 3. *Symphonia germanica*

Der *Symphonia germanica* ist im Autograph folgendes Titelblatt vorangestellt:

"opus extra

"Symphonia germanica"

zur Anwendung sämtlicher Gliedmaßen  
und Auffrischung des Dresdner Musiklebens!  
Auch den gleichgesinnten Rezensenten zur Freude!

komponiert  
von

Erwin Schulhoff".<sup>117</sup>

Die Partitur umfaßt ebenfalls zwei Seiten und ist "Dem grossen P. Z. gewidmet" (?). Der "Performer" dieses Werkes hat zur selben Zeit Kopf, linke Hand, rechten Fuß, linken Fuß, rechte Hand und Nase (so die Partitursysteme von oben nach unten) zu koordinieren.

Es handelt sich bei dieser "Symphonie", wie unschwer erkennbar, um eine weitere Parodie auf das preußisch-deutsche Militär, wie wir ihr nun schon mehrfach in Wort und Ton begegnet sind. Nach einer programmatisch auf die Worte dadadadadada daaaa eröffnenden Quintenfanfare, folgt ein "mit der Nase auszuführendes" gigantisches Glissando nach unten, worauf ein Solo der Füße (in Akkorden ausnotiert!) folgt: "linker Fuß: ff, staccatissimo!, pp zart, schmeichelnd!, linker und rechter Fuß [Tremolo]: in sexueller Erregung".

Nach dieser "Introduktion" beginnt die eigentliche Symphonie, die in einer – stark körperlich begleiteten – Parodie der deutschen Nationalhymne besteht, die auf den folgenden – leicht dadaisierten – Text "wie im Armeezustande/sehnsüchtig im Ausdruck" gesungen werden muß:

---

<sup>117</sup>Alle Angaben nach dem genannten Autograph, das ebenfalls hier reproduziert ist. (s. u.)

"Teutschland, Teutschland, über alles,  
über alles in der Welt,  
Offiziere, Oberlehrer,  
Wachegarden, Schiebergeld!  
Wenn einst, hoffen wir,  
Wilhelm wiederkommt,  
blüht die Flagge schwarz, weiß, rot.  
und wir alle  
["in höchster Extase!"]  
teutsche Männer  
sterben so gerne, ach, den Heldentod!"

Die aus der Partitur resultierenden Bewegungsvorgänge sind – wie man sich denken kann – im Bereich des Slapstick angesiedelt: die beiden Füße geraten von Anfang an derart durcheinander, daß es offensichtlich zu einem Ausrutscher mit abschließendem Niesen der Nase kommt, worauf sich zwei grimmige Mondgesichter mit Notenhälsen, die wir bereits aus *In futurum* kennen, in der Partitur zeigen.

Auf der zweiten Seite kommt es zunächst zu einer leichten Beruhigung, ehe die Schlußsteigerung von allen Gliedmaßen gleichermaßen "in höchster Extase" begonnen wird, wobei die linke Hand "revolutionär" und "mit anarchistischer Begeisterung", die rechte "stramm, militärisch", der linke Fuß auf einem Triller von "grosser und zweiter Zehe", der rechte "verzückt, sehr steigernd" sämtlich Gegenmelodien zum "Kopf" zu exekutieren haben. Die Schlußfanfare (wieder die Quint vom Beginn) führt zu einem erneuten Stolpern nach Überkreuzen der Beine und einem kräftigen "ffffff" Auf-die-Nase fallen. – Zu schade, daß Charlie Chaplin diese "Symphonie" nicht kannte, das hätte ein kleines Fest werden können. Weiter bleibt dazu wenig zu sagen, die Partitur spricht für sich, alles steht da – da.

\*

Mit steigendem Maß an Skurrilität haben wir hier nun das Ende der Auseinandersetzung mit Schulhoffs DADA-Musik und mit seiner Musik überhaupt erreicht. Was bleibt, ist die Aufgabe, einige zusammenfassende Gedanken zu fassen und die Aktualität Schulhoffs angesichts der in dieser Studie gewonnenen Erkenntnisse zu diskutieren.







## VI. Ausblick – Zur Aktualität von Schulhoffs Musik

Bereits in Kapitel I dieser Studie war die Rede davon, daß die Aktualität Schulhoffs für uns heute wesentlich in seiner stilistischen Offenheit und Vielseitigkeit zu finden sei. Tatsächlich ist es immer wieder erstaunlich, innerhalb welcher kurzer Zeit er sich nicht nur in diametral entgegengesetzten Stilen äußerte, sondern insbesondere mit welcher Gewandtheit und handwerklichen Perfektion er dies tat. Wer seine Musik kennt, wird den 1. Satz des Streichsextetts ohne Zögern auf eine Stufe mit den Werken Bergs und Schönbergs stellen, in den beiden Streichquartetten im Vergleich zu Bartoks Quartetten kaum Qualitätssprünge feststellen und in der ersten Symphonie, zumindest im Kopfsatz, die Welt Strawinskyscher Ballette nicht weit entfernt ansiedeln.

Daß dennoch zahlreiche Werke Schulhoffs von minderer Qualität sind, steht außer Frage. Keinesfalls soll hier seiner Musik eine Bedeutung gegeben werden, die sie weder hat noch haben will. Im Kampf um einen allgemeinverständlichen Stil und eine körperbetonte rhythmische Musik brach Schulhoff wiederholt sehr bewußt mit der Bedeutsamkeit und den Qualitätskriterien der abendländischen Musiktradition. Daß er letztlich mit diesem Vorhaben scheiterte und im Halt an eine ideologisierte Musik dieses Scheitern aufzufangen suchte, kann ihm im Nachhinein kaum vorgeworfen werden.

Immerhin besaß er den Mut zum Experiment und scherte sich wenig um das uneinheitliche Bild, das er damit in der Musikwelt damals wie heute zurückließ. Seine Isolation erklärt sich nicht zuletzt aus solcher Weigerung, sich ein "Markenkenzeichen" zuzulegen, das ihn etikettierbar und somit möglicherweise auch erfolgreicher gemacht hätte.

In Zeiten, wo Musik – auch und gerade die "Neue Musik" – zur Ware verkommt, die nur noch dort existieren kann, wo sie sich ein "unverwechselbares" und makelloes "Image" aufsetzt, kann eine solche Haltung von ferne daran erinnern, daß es außer dem virtuellen Musik-"Markt" und dem Betrieb von Festivals, Aufführungen und feierlichen Diskussionen auch noch die Musik selbst und ihre Wechselwirkung mit Menschen, Zeit, Umwelt, Politik gibt. Sich auf die persönliche und gesellschaftliche Vielfalt und Widersprüchlichkeit zu besinnen, täte heute wohl manchem gut. Aber sicher: dort wo der Profit einsetzt, ist Idealismus nicht mehr gefragt und muß als altmodisches Relikt erscheinen. Wenn das Markenzeichen die Musik zur Gänze

verdrängt hat, denken wir vielleicht darüber wieder ein wenig nach. Noch scheint es nicht soweit zu sein.

\*

Diese Arbeit sollte außerdem noch eine andere Qualität von Schulhoffs Musik gezeigt haben: Seine kritische, mitunter sehr fein geäußerte Ironie, die nicht nur eine Kritik am Zeitgeschmack und seiner falscher Beschaulichkeit ist, sondern auch eine gehörige Portion Selbstironie enthält. Das angenehme "Sich-selbst-nicht-so-ernstnehmen", das aus der Musik heraus spricht, die wir hier näher kennengelernt haben, macht sie aus heutiger Sicht in positiver Weise "bedeutsam". Nicht nur zur Überschwemmung des Marktes mit "großen Werken" und zum affirmativen Sich-Fügen in vorgegebene Strukturen, sondern auch zur überzogenen Bedeutsamkeit des Personenkults, in dem die Personen dort, wo sie vermarktkbar werden, zum werbewirksamen Schlagwort verkommen, kann diese Musik einen Gegenpol bilden und uns vielleicht auch zu dem wieder verhelfen, was uns in unserer Seriosität und Betriebsamkeit schon nahezu völlig abhanden gekommen ist – : einem befreienden Lachen.

\* \* \*

# Anhang

## A. Die dadaistische Prologe

### 1. *Fünf Pittoresken* für Klavier WV 51 (1919)

*Dem Maler und Dadaisten George Groß [sic] in Herzlichkeit zu eigen!*

Welten! Fluten!

Ihr taumelnden torkelnden Häuser!!!

Cake-walk am Horizont!!

Ihr Negermelodien

Lieblich wie Ellins Blauaugen – -

Welten, Ströme, Erdteile!

Australien, du Sonnenland!

Afrika, mit deinen dunklen Ur-Ur-Urwäldern,

Amerika mit deiner D-Zug-Kultur,

Welten – ich rufe, schreie!!!

Wacht auf, ihr ehrfurchtbuckelnden Blaßgesichter!!!

Ihr Hundesöhne, Materialisten,

Brotfresser, Fleischfresser, – Vegetarier!!

Oberlehrer, Metzgergesellen, Mädchenhändler! – ihr Lumpen!!!

Denkt: meine Seele ist zweitausend Jahre alt!

!!!Triumph!!!

Gott, Vater, Sohn – Aktiengesellschaft.

George Groß [sic]

## 2. *Ironien* WV 55 (1920)

Sechs Stücke für Klavier zu vier Händen

Lernt Dada

Es lebe! Suff, Ekstase! -  
 Foxtrott, -lieblichster Prinz und Hanswurst,  
 Wenn Du Mädchen berührst, werden sie rasend  
 und sind unersättlich geworden!  
 Strumpfbänder schwirren und kokettieren  
 mit abgelegten Offiziersuniformen, die nach Laster riechen!  
 Ober, eine Zitronenlimonade à la naturelle!  
 Ich liebe den Alkohol nicht mehr, dafür aber umso mehr schöne Beine! -  
 Zigarettenreklame, – Berlin, Paris, London, New York!  
 Weiber sind exhibitionistisch!  
 Foxtrottkonkurrenz! Behebung aller Arten Insuffizienzen  
 garantiert ohne Mittelchen! Strengste Diskretion in allen Angelegenheiten -  
 Detektivbüro "Argus" oder was beißt mich? -  
 Bade zu Hause, bediene sich selbst, koche mit Knallgas! -  
 Lizzi, – Du, – unvergleichlich bist Du, wenn Du Foxtrott tanzt,  
 Dein Hinterteil (streng ästhetisch!!) pendelt zart und erzählt  
 Bände von Erlebnissen!  
 "Jazz" ist die nächste Devise! -  
 Ich werde für Dich einen Tango erfinden, den ich "Tango perversiano" nenne  
 und den Du – "zum Weinen schön" tanzen wirst! Mit mir! -  
 Lizzi, ekstatische Foxtrottprinzessin und letztes Ereignis!!!

Erwin Schulhoff



#### 4. *Baßnachtigall* WV 59 (1922)

Drei Vortragsstücke für Kontrabaß solo

*Für Allgemeinverständlichkeit als Bekenntnis:*

Der göttliche Funke kann wie in einer Leberwurst  
auch in einem Kontrafagott vorhanden sein.

Lyrischen Freunden und Aestheten daher zugeeignet, – kurz, -  
allen Zartbesaiteten als "Erlebnis".

Wenn alle anderen in süßen Tönen auf den Geigen schluchzen,  
dann – merkt wohl – tue ich immer das Entgegengesetzte  
um euch aufzupeitschen ihr kleinen Marionetten, Seelengigerl,  
hornbrillige Salonintellektualisten, ihr pathologischen Teepflanzen  
und verweste Expressionisten. – -

Ich bekenne schamlos aus Dreck geschaffen zu sein  
und Dreck zu lieben!

Ihr aber seid schon mit tadellosen Bügelfalten  
und Tip-Top-Frack geboren, – Ihr Existenzen!

Will ich Distanz zwischen mir und Euch halten,  
dann klemme ich mein Monokel fest und ihr habt Respekt vor mir!!! -

Erwin Schulhoff

5. *Die Wolkenpumpe*. WV 61 (1922)

Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit 4 Blasinstrumenten und Schlagzeug  
nach Worten des heiligen Geistes Franz [recte: Hans] Arp

Habt acht! Schtillschtann!!!  
das hohe Lied erklingt wenn  
Lia Rosen  
spricht (hört, hört)  
Alles Körperliche wird vergeistelt  
und hinter der Draperie spielt der  
Klaviermeister (laut B. Z. a. M.)  
Im Dunkeln glitzern lüsterne Hornbrillen  
und eine Stimme piepst in valutainteressierte  
Seelen der Geistesfatzken  
(Mensch, – diese Brüste, -ick sage nüscht!)  
Holla, – hopplah! Immer rin in's Theater!  
Dreckbandel! Seht mal an!  
Spiegeldada, Oberarp, Hoff macht Schule,  
Sensation. – Sensation!! –  
Dixe Grosse vermehringen sich  
der Hausmann badert den Beck der Huelsenfrucht,  
abseits uriniert einer von Herzen am Felde,  
also sprach Jehova Däubler und lacht!  
Habt acht! Schtillschtann!!!Allah!  
Heiliche Dreieinichkeit!  
Bis früh um Fünfe!!!  
lass' se wandern – lass' se wandern

## B. Marshall Grosz der Metamusiker

Marshall Grosz der Metamusiker

Colonel Schulhoff, Musikdada

Ich, der bedeutenste Dadanolaspieler der Gesamtheit, lege besonderen Wert darauf, daß meine Schüler in der erotalen Rhythmik sulfoganen Individualismusses ginotapide Leistungen vollbringen, die jeden ersten Sonntag Nachmittag jedes Monates vor der Tante zu Tage treten, die Wirkung der Ginotapide ist der dadagonische Zustand der allgemeinen Gemeinheit, der Schüler muß aber zum Typus des Dadapathen herangezogen werden. – Mein Lieblingsschüler ist der Dadapath Marsch. Grosz, dessen pantoidale Begabung mir gewissermaßen ein metamusikalisches Rätsel ist, die nicht anders als durch seine hypersexualität zu erklären ist. Grosz ist der typische Dadasexuelle, die melledale Empfindung ist dadametrischste Auflösung und zugleich 175<sup>te</sup> Potenz von Püppchen plus Gaby-Glide! Seine metamusikalische Leistung ist dabei durchaus lyrisch (Grosz ist *der* Berlinwestamerikanische Kontra-Naturfagottist, dessen popoistische Intensität un-gemein ist) am stärksten äussert sich diese nach dem Genusse malapotistischer Kohlrüben mit Reis in den Abendstunden von 10-1<sup>h</sup>, ich möchte speziell auf diese näher eingehen. Ich habe neulich im engen Kreise meiner Schüler Monteurdada H. u. s. w. Grosz als status quo vorgeführt. Er reproduzierte meine 'Symphonia germanica', als er am Dadanola saß und interpretierte, liess er das Odeurdadaphon in Tätigkeit treten und zwar trat dies als straff-rhythmische Beigabe in Erscheinung. Die Wirkung war horrend, uns alle ergriff Polymanie, der façonale Zustand war erzeugt,- stärkster Popoismus! Hier tritt also Dadagonie ein! Demnächst werde ich Grosz auf dem nach meinen Angaben vom Monteurdada konstruierten 'Dadanolacent' (hunderthändiges Etagenklavier mit Paternoster) mit meiner 'Sonata erotica' der Öffentlichkeit anvertrauen. Man gehe an dieser metamusikalisch-popoistischen Begabung nicht vorbei, die von stärkster Melledalistik spricht und den individuellen Syndikalismus deutschen Vereinslebens zur Förderung des Kulturlebens markiert, denn Grosz wird einst als bedeutender popoistischer Dadanolaspieler eine Rolle spielen!

[aus: "DADA-Heft", ÖNB Wien/Mics. 127/1]

## C. Literaturverzeichnis

Es wurden nur die Schriften dieses Verzeichnis aufgenommen, die für diese Arbeit unmittelbar relevant waren. Das umfangreichste Literaturverzeichnis zu Schulhoff findet sich in der Monographie von Josef Bek, die auch ein Chronologisches und ein Systematisches Werkverzeichnis sowie Hinweise auf LP- und CD-Einspielungen enthält.

### 1. Notenmaterial

Die meisten der verlegten Kompositionen Schulhoffs erscheinen beim Schott-Verlag Mainz und der Universal Edition Wien. Im folgenden werden nur die Werke genannt, die in dieser Arbeit erwähnt wurden.

- *Fünf Pittoresken* für Klavier WV 51 (1919), in: Vier Klavierkompositionen, Ries & Erler, Berlin 1991
- *Ironien*. Sechs Stücke für Klavier zu vier Händen WV 55 (1920), Schott ED 8099, Mainz 1993
- *Suite für Kammerorchester* WV 58 (1921), Schott (Leihmaterial), Mainz 1992
- *Baßnachtigall*. Drei Vortragsstücke für Kontrafagott solo WV 59 (1922), Schott FAG 22, Mainz 1994
- *Die Wolkenpumpe*. Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit 4 Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des heiligen Geistes Franz [recte: Hans] Arp WV 61 (1922), Schott ED 8072, Mainz 1993
- *Fünf Stücke für Streichquartett* WV 68 (1923) , Schott Mainz (Taschenpartitur)
- *Streichquartett Nr. 1* WV 72 (1924), UE, Philharmonia No. 513, Wien/London (Taschenpartitur)
- *Sonata erotica* (1919). Autograph im Nachlaß von Dr. Jaromir Páclt, Prag
- *Symphonia germanica* (1919). Autograph im Nachlaß von Dr. Jaromir Páclt, Prag

## 2. Schriften von Erwin Schulhoff

SCHULHOFF, Erwin: *Tagebuch 1911-1941*, ÖNB/Wien, Misc. 127/1 (Kopie)

[Vom Tagebuch Schulhoffs existiert heute nur noch eine diplomatisch getreue Abschrift, die der Schulhoff-Forscher Josef Bek angefertigt hat. Das Original ist verlorengegangen. Eine Kopie dieser Abschrift befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Misc. 127/1)]

SCHULHOFF, Erwin: "*DADA-Heft*", ÖNB/Wien, Misc. 127/1

WIDMAIER, Tobias (Hg.): Erwin Schulhoff: *Schriften*, herausgegeben und kommentiert von Tobias Widmaier, (von Bockel Verlag, Reihe "Verdrängte Musik", Band 9), Hamburg 1995

## 3. Schriften über Schulhoff

BEK, Josef: *Erwin Schulhoff – Leben und Werk* (von Bockel Verlag, Reihe "Verdrängte Musik", Band 8), Hamburg 1994

BEK, Josef: "*Alban Berg nennt sich mein neuer Freund*". *Erwin Schulhoff als musikalischer Futurist in Dresden*, in: Österreichische Musikzeitschrift 47/9, Sept. 1993, S. 469-475

BEK, Josef: *Erwin Schulhoffs Erfolg und Tragödie*, in: Musiknachrichten aus Prag 2-3, Prag 1990

BEK, Josef: *Erwin Schulhoff – Prager Komponist und Klaviervirtuose*, in: villa nostra. Weißenburger Blätter für Geschichte, Heimatkunde und Kultur von Stadt und Weißenburger Land, 2/1994, H. 2, S. 5-23

BILEK, Robert: *Jazz-Like. Musik von Erwin Schulhoff und Burkhard Stangl im Schauspielhaus – 10 Jahre Wiener Musik Galerie*, in: Österreichische Musikzeitschrift 2/3, 1992, S. 155-156

EBERLE, Gottfried (Hg.): *Erwin Schulhoff. Die Referate des Kolloquiums in Köln 1992*, Hamburg 1993, darin u. a.:

- GOERGEN, Jeanpaul: *Dadaisierte Musik in Zürich, Berlin und Dresden*

- WIDMAIER, Tobias: *"In meinen Eingeweiden kräuseln süsse Kakaphonien". Erwin Schulhoff Dadatöne*

- LÜDKE, Markus : *Im "Trot" der Zeit. Aspekte der Jazzrezeption Erwin Schulhoffs*

LABHART, Walter: *Erwin Schulhoff, ein Pionier der Neuen Musik*, in: Jüdische Rundschau Nr. 32, Basel, 12. 8. 1982, S. 13

WIDMAIER, Tobias: *Dadaist mit Wolkenpumpe. Zur Wiederentdeckung von Erwin Schulhoff*, in: Neue Zeitschrift für Musik 11/1991, S. 5-11

WIDMAIER, Tobias: *"Meine Zähne klappern im Shimmytakt". Ein Dadaist in Saarbrücken: Erwin Schulhoff*, in: Saarbrücker Hefte 69, Juni 1993

WIDMAIER, Tobias: *Colonel Schulhoff, Musikdada. Unsinn als Ausdruck von Lebendigkeit*, in: Neue Zeitschrift für Musik 3/1994, S. 15-21

#### **4. Das Musikalisch-Komische**

DASCHNER, Hubert: *Humor in der Musik* , Wiesbaden 1986

FLOTHIUS, Marius: *Einige Betrachtungen über den Humor in der Musik*, in: Österreichische Musikzeitschrift 38/12, Dezember 1983, S. 677-688

FREUD, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Frankfurt am Main 1992

GRUHN, Wilfried: *Wie heiter ist die Kunst? Semiologische Aspekte musikalischer Komik*, in: Österreichische Musikzeitschrift 38/12, Dezember 1983, S. 677-688

OSSBERGER, Harald: *Musikalischer Humor an Beispielen der Klaviermusik*, in: Österreichische Musikzeitschrift 38/12, Dezember 1983, S. 696-701

STILLE, Michael: *Möglichkeiten des Komischen in der Musik*, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris 1990

## 5. Dadaismus

BALL, Hugo: *Die Flucht aus der Zeit*, Zürich 1992

GOERGEN, Jeanpaul: *DADA. Musik der Ironie und der Provokation*, in: Neue Zeitschrift für Musik 3/1994

GOERGEN, Jeanpaul: *Dadaisierte Musik in Zürich, Berlin, Dresden*, in: Eberle, Gottfried (Hg.): *Erwin Schulhoff. Die Referate des Kolloquiums in Köln 1992*, Hamburg 1993 (vgl. 3.)

JOHN, Eckhard: *Absolute Respektlosigkeit. Jefim Golyscheff 1919*, in: Neue Zeitschrift für Musik 3/1994, S. 27-31

KORTE, Hermann: *Die Dadaisten*, Reinbeck bei Hamburg 1994

PICHON, Brigitte und RIHA, Karl: *DADA New York. Von Rongwrong bis Ready-made. Texte und Bilder*, Hamburg 1991

RICHTER, Hans: *DADA – Kunst und Antikunst*, Köln 1964

RIHA, Karl /SCHÄFER, Jörg (Hg.): *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, Stuttgart 1994

SCHMITZ-STEVENSON, Gregor: *Die Geburt der Aktion aus dem Geist der Kunstunterhaltung. Dadas flüchtiges Formen musikalischer Aktion*, in: Sonderton Musikperformance: Musik. Labyrinth. Kontext., Linz März 1995, S. 45-52

## 6. Sonstige Literatur

ADORNO, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, herausgegeben von Gretel Adorno/R. Tiedemann (Gesammelte Schriften, 7), Frankfurt am Main 1970

BÜRGER, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974

CHARLES, Daniel: *Musik und Vergessen*, Berlin 1984

GERTICH, Frank: *Real erklingender Mechanismus*, in: Neue Zeitschrift für Musik 2/1995, "Maschinenmusik"

PFITZNER, Hans: *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz*, Vorwort zur 3. Auflage, in: Gesammelte Schriften, Bd. 2, Augsburg 1926, S. 115f.

RUMMENHÖLLER, Peter : *Romantik in der Musik*, Kassel 1989

UTZ, Christian: *Zeittafel. Einige Daten zur Musikperformance*, in: Sonderton Musikperformance: Musik. Labyrinth. Kontext., Linz März 1995, S. 9-22

UTZ, Christian: *Musikperformance als Akt realer Gegenwart. Anmerkungen zu Phänomenologie und Geschichte*, in: Sonderton Musikperformance: Musik. Labyrinth. Kontext., Linz März 1995, S. 33-44

## **7. Nachschlagewerke**

DUDEN 5: *Das Fremdwörterbuch*, Mannheim/Wien/Zürich 1982

DUDEN 7: *Das Herkunftswörterbuch*, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1989

BRAUNECK, Manfred /SCHNEILIN, Gérard: *Theaterlexikon*, Reinbeck bei Hamburg 1986