



## SWR2 ESSAY – Manuskript

### **Milhaud und andere – Musik im „Querschnitt“**

Autor: Matthias Henke

Redaktion: Lydia Jeschke

Sendung: Montag, 1. April 2013, 22.03 - 23.00 Uhr

---

**Bitte beachten Sie:**

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt.  
Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung  
des Urhebers bzw. des SWR.

Einen Mitschnitt dieser Sendung können Sie bestellen unter der  
Telefonnummer 07221 / 929 2 6030

---

## **Milhaud und andere – Musik im „Querschnitt“**

**Matthias Henke**

55 min

Redaktion: Lydia Jeschke

SWR 2013

Sprecherin: Isabelle Demey

Sprecher 1: Hubertus Gertzen

Sprecher 2: Hans-Peter Bögel

### **Musikbeispiele**

1. Darius Milhaud: Le Bœuf sur le toit
2. Darius Milhaud: Le Bœuf sur le toit
3. Mistinguett: J'en ai marre
4. Darius Milhaud: La création du monde, 2. Teil
5. George Antheil: Ballet mécanique
6. Ernst Krenek: „Reisebuch aus den österreichischen Alpen“

**Musik 1:** Darius Milhaud: **Le Bœuf sur le toit**  
Orchestre National de France  
Leitung: Leonard Bernstein  
EMI CLASSICS 0946 3 45808 2 3

**Sprecher 1:** Empfehlenswerte Hotels und Restaurants in Frankreich ...

**Sprecherin:** Terrass-Hôtel, Montmartre, Rue de Maître, große Halle in Marmor, 230 Zimmer oder Wohnungen, 80 Badezimmer, 2 Fahrstühle, Telefon in jedem Zimmer, Rundblick auf Paris, Zimmer ab 25 Francs.

**Sprecher 1:** Restaurant de la Coquille, Rue de Débarcadère (Porte Maillot), erstklassige bürgerliche Küche, gepflegte Weine, Besonderheiten: Fisch und Schalentiere.

**Sprecherin:** Hôtels Saint James et d'Albany, Rue St. Honoré, Rue de Rivoli; das bekannte Hôtel Saint James war ehemals die Residenz König Karls X. ... Heute durch einen gepflegten Privatgarten mit dem Hôtel d'Albany zu einem Komplex vereinigt, gehört es, traditionsgemäß, zu den bevorzugten Häusern anspruchsvoller Gäste. ... die Zimmer bieten teils herrliche Aussicht auf die Tuileries, teils gehen sie auf den Privatgarten aus, und zählen daher zu den ruhigsten von Paris, ..., einen freundlichen Empfang versichert besonders allen Querschnittlesern: A. Lerche, Besitzer.

**Sprecher 2:** Werbeanzeigen; eigentlich etwas ganz Normales. Banal wie ein Regenschirm. Aber wenn der auf einem Operationstisch landet, dann ist das bekanntlich alles andere als normal. So auch die zitierten Werbeanzeigen. Sie erschienen nicht lange nach dem Ersten Weltkrieg. Zu einer Zeit, als die sogenannte Erbfeindschaft zwischen Frankreich und Deutschland einbetoniert zu sein schien, auf immer und ewig. Dennoch landeten sie in einer deutschen Zeitschrift: dem in Berlin erscheinenden Magazin „Der Querschnitt“.

**Sprecherin:** Die Idee, Werbeanzeigen der französischen Gastronomie bei den „boches“ zu platzieren, eben den „Querschnitt“-Lesern, entsprang jedoch keinesfalls dem Hirn eines Surrealisten. Dahinter steckte wirtschaftliches Kalkül. Denn es gab

während der 1920er Jahre kaum eine andere Kulturzeitschrift in Deutschland, die dem *Savoir vivre* des westlichen Nachbarn gegenüber so aufgeschlossen war.

**Sprecher 2:** Der „Querschnitt“ verdankte seine Existenz dem aus Münster stammenden Alfred Flechtheim - einem Kaufmann, der als Teilhaber des väterlichen Getreidehandels zu Vermögen gekommen war. Etwa 1910 hatte er angefangen, Bilder zeitgenössischer Maler zu erwerben, zunächst privat, als Sammler ohne finanziellen Hintersinn. Doch bald schon entwickelte er ein so sicheres Gespür für die aktuelle Kunst, dass er ins Ausstellungs- und Galeriewesen einstieg – anfangs in Düsseldorf, später in Berlin, Köln, Frankfurt und Wien.

**Sprecherin:** Vor dem Krieg hatte Flechtheim eher improvisierte Annoncenblätter für seine Kundschaft verfasst. Im Januar 1921 gab er diesen Galeriemitteilungen eine feste Form, um sie fortan unter dem Titel „Der Querschnitt“ zu publizieren. Dem Charakter einer „Hauszeitschrift“ entsprechend, fanden sich hier Berichte über Maler, denen Flechtheims persönliches wie geschäftliches Interesse galt - französische Künstler aus dem Umkreis des Kubismus und der Fauves: wie Pablo Picasso, Georges Braque, Henri Matisse oder Marc Chagall; aber auch internationale Zirkel, die vor allem im Pariser Café du Dôme anzutreffen waren, darunter die Maler Rudolf Grossmann, Hans Purrmann oder Jules Pascin.

**Sprecher 1:** Café-Brasserie – Le Dôme: Rendez-vous international des artistes. Ouvert tout le nuit.

**Sprecher 2:** Die Reklame des Café du Dôme taucht in den Heften des „Querschnitts“ immer wieder auf. Das Versprechen, dort internationale Künstler treffen zu können, die ganze Nacht hindurch, wie etwa auch Max Ernst oder die Schriftsteller Ernest Hemingway oder Ezra Pound, war allerdings nicht nur Werbung in eigener Sache, sondern ebenfalls dem geschäftlichen Anliegen Flechtheims dienlich. Im Sinn einer flankierenden Maßnahme, geeignet dazu, aus dem bloßen Verkauf von Kunst ein Event zu machen, indem man den „Querschnitt“-Lesern in Aussicht stellte, ihren Lieblingsmalern persönlich zu begegnen.

**Sprecher 1:** Paris, Rue de Penthievre. *Le Bœuf sur le toit*.

**Sprecherin:** Auch dieser Anzeige begegnet man im „Querschnitt“ während der langen Jahre seines Erscheinens immer wieder. Trotz ihrer Kürze, die so daherkommt, als sei die Werbung eigentlich überflüssig, ist sie ein aufschlussreiches Zeugnis.

**Sprecher 2:** Einerseits weil die Anzeige (im Gegensatz zu den bislang zitierten) von einer Comic-haften Illustration lebt. Man sieht zunächst einen blöd dreinschauenden Ochsen auf dem Dach irgendeines Hauses, also den besagten „Bœuf sur le toit“. Und dann, in den Proportionen deutlich kleiner: elegante Paare, an Tischen sitzend oder tanzend, im Habit der 1920er Jahre, wie die Glockenhüte der Damen signalisieren – eine Adresse an das Zielpublikum, die exklusive Leserschaft des „Querschnitt“.

**Sprecherin:** Andererseits war das Etablissement „Le Bœuf sur le toit“ aber auch eine Kulturinstitution von Rang, in der Literatur- wie Musikgeschichte geschrieben wurde; ja mehr noch: es war ein Café-Cabaret, das sogar seine Existenz der Kultur verdankte.

**Sprecher 2:** Während des Ersten Weltkriegs hatte der aus Marseille stammende Komponist Darius Milhaud eine Stelle als Kulturattaché der französischen Botschaft in Rio de Janeiro angenommen. 1918, zwei Jahre später, kehrte er nach Paris zurück, um sich ganz dem Komponieren hinzugeben, inspiriert von der reichen Folklore seines Gastlandes.

**Sprecher 1:** Ich fand Paris im Siegesrausch vor. Aber ich kehrte als ein Fremdling in meine alte Wohnung zurück, denn meine Augen waren noch erfüllt von dem verwirrenden Licht, das der brasilianische Himmel widerspiegelt, und meine Ohren klangen noch wider von den üppigen Geräuschen des Urwaldes und dem subtilen Rhythmus des Tango.<sup>1</sup>

**Sprecherin:** Eines der brasilianischen Volkslieder, die Milhaud als Souvenir mitgebracht hatte, trug den merkwürdigen Titel „Le Bœuf sur le toit“ – ein Bild, das den Pariser Kollegen von Milhaud einfach gefallen musste, durchlebten sie doch gerade die heiße Phase des Surrealismus. Und ein „Ochse auf dem Dach“ entsprach

genau dessen Konzept, eigentlich nicht Zusammengehörendes miteinander zu koppeln – wie in einem Traum.

**Sprecher 2:** Kein Wunder, dass es funkte, als Milhaud Jean Cocteau kennenlernte. Denn Cocteau, der Multimedia-Künstler, Zeichner, Lyriker, Librettist und geniale Netzwerker, hatte vor kurzem - gemeinsam mit Erik Satie und Pablo Picasso - das erste Bühnenstück des Surrealismus geschaffen: das Ballett „Parade“.

**Sprecherin:** So lag es gewissermaßen auf der Hand, Milhauds brasilianisches Mitbringsel in das gleichfalls surrealistische Ballett „Le Bœuf sur le toit“ zu verwandeln. Zunächst komponierte Milhaud eine Art Orchesterfantasie über das Volkslied. Dann schrieb Cocteau das Szenario. Schließlich übernahm der Fauvist Raoul Dufy die Bühnendekoration.

**Sprecher 2:** Schauplatz der Ballettpantomime ist eine Bar zur Zeit der amerikanischen Prohibition: eine allerdings unwirkliche Lokalität, mutiert der verbotene Alkohol hier doch zu Milch – just in dem Moment, als ein Polizist den Laden betritt. Eine nette, amüsante Geschichte, nicht mehr. Sie dürfte allerdings dazu beigetragen haben, dass Cocteau bald nach der 1920 erfolgten Uraufführung des Tanzstückes das gleichnamige Café-Cabaret ins Leben rief: „Le Bœuf sur le toit“, als dessen Hymne natürlich Milhauds Orchesterfantasie diente.

**Musik :**      **Darius Milhaud: Le Bœuf sur le toit (s.o.)**

**Sprecherin:** Die Gründung des Pariser Café-Cabarets „Le Bœuf sur le toit“ und des Berliner, von Flechtheim erfundenen „Querschnitt“-Magazins erfolgten nicht nur nahezu zeitgleich. Beide stimmten auch in ihren ästhetischen Vorlieben, in ihrem speziellen Konzept der Moderne überein, weil die deutsche Zeitschrift bis ins kleinste Detail dem französischen Vorbild folgte: der Kunstanschauung des vielseitigen Jean Cocteau.

**Sprecher 2:** Sein Einfluss trat spätestens zutage, als Hermann von Wedderkop die Herausgeberschaft des „Querschnitt“ übernahm. So geschehen 1922. Die Geldgeber des Magazins hatten Flechtheim zwar als kreativen Kunsthändler geschätzt, zugleich

aber trauten sie ihm, der den Luxus liebte, ökonomisch nur wenig zu. Aus ihrer Sicht war der Wechsel in der Leitung des Magazins unvermeidbar.

**Sprecherin:** Über Wedderkop, der die Geschicke des Magazins fortan und beinahe zehn Jahre lang lenken sollte, ist heute nicht mehr allzuviel bekannt. Man weiß, dass der 1875 in Mecklenburg geborene Redakteur den aufstrebenden Flechtheim schon vor dem Krieg in Paris kennen gelernt hatte. Später versuchte Wedderkop sich als Autor satirischer Reiseführer, gemäß dem Motto „Was nicht im Baedeker steht“. Weniger erfolgreich war sein Bemühen, auf dem Gebiet des Romans zu reüssieren. Doch wie auch immer. Fakt ist, dass der „Querschnitt“ sich unter Wedderkop von einer frankophilen zu einer beinahe germanophoben Plattform entwickelte. Jedenfalls waren die Feindbilder klar: provinzieller Mief und der Geniekult des Expressionismus. Das stellte Wedderkop gleich in seinem ersten „Querschnitt“-Editorial klar:

**Sprecher 1:** Inzwischen begreift die Welt eins vor allem nicht, was nämlich Einfachheit ist, den Wert der Einfachheit. Inzwischen ist in gewissen Literaturkreisen Krampf Trumpf. Expressionismus ist Dauerkrampf. Also lehn dich an, deutscher Expressionist! Du kannst nicht mehr stehen! [...] Das ganze Volk ist schuld an dir. Du bist der sichtbare literarische Ausdruck unsrer Miesheit, Expressionist! Du bist ein echter boche.<sup>2</sup>

**Sprecher 2:** Gewiss, diese Sätze tragen die Handschrift Wedderkops, nicht zuletzt in der Heftigkeit ihrer Polemik. Doch können sie den Geist Cocteaus nicht verleugnen. Immerhin hatte der Dichter schon vor Jahren gefordert, die französische Kunst müsse einfach sein und sich dem Germanisch-Monumentalen widersetzen, vor allem dem Werk Wagners. In seiner 1918 erschienenen Schriftensammlung „Le coq et l’arlekin“, zu deutsch „Hahn und Harlekin“, kommentierte Cocteau:

**Sprecher 1:** Ein Dichter hat immer zu viele Worte in seinem Wortschatz, ein Maler immer zu viele Farben auf seiner Palette, ein Musiker zu viele Töne in seinem Instrumentarium.<sup>3</sup>

**Sprecher 2:** ... und, speziell auf Erik Satie gemünzt ...

**Sprecher 1:** Angeekelt vom [...] Überflüssigem, Schmückenden, zeitgemäß Blendenden [...], beschränkt sich [Erik] Satie darauf, „in Holz zu schneiden“, und einfach, klar, offen zu bleiben. Jedes neue Werk Saties ist ein Beispiel des Verzichts. [Sein] Widerstand besteht in einer Rückkehr zur Schlichtheit.<sup>4</sup>

**Sprecherin:** Das Ideal der Einfachheit brachte Cocteau und im Nachgang auch Wedderkop dazu, sich für die aktuelle Unterhaltungsmusik zu begeistern. So schwärmte der französische Poet für die Music Hall, für jene von London nach Paris importierte Einrichtung, die es dem Publikum ermöglichte, bei Speisen und Getränken Chansons und Tanzmusik zu hören.

**Sprecher 1:** Wenn Nietzsche ‚Carmen‘ lobt, dann lobt er die Freizügigkeit, die unsere Generation in der Music-hall sucht. [...] Was sich über die impressionistische Musik hinwegsetzt, ist zum Beispiel ein gewisser amerikanischer Tanz, den ich im Casino de Paris gesehen habe. [...] Die amerikanische Band begleitete ihn mit Banjos und dicken, vernickelten Flöten. Zur Rechten der kleinen, schwarz gekleideten Truppe ein Barmixer für Geräusche unter einer vergoldeten Pergola, bestückt mit Schellen, Stäben, Platten, Motorradhupen. Er fabriziert daraus Cocktails, haut mitunter auf den Beckenrand, wiegt sich in den Hüften und lächelt den Engeln zu. [...] Der Saal applaudiert stehend, aus seiner Schlawheit gerissen durch diese ungewöhnliche Tanznummer, gegen die die Verrücktheiten Offenbachs wirken wie eine Kalesche von 1870 gegen einen Tank.<sup>5</sup>

**Sprecher 2:** Nein, man muss es nicht betonen: Auch der „Querschnitt“ und Hermann von Wedderkop huldigten der Music Hall, dem Café-Concert, dem Jazz – kurz allem, was damals unter dem Label Unterhaltungsmusik rangierte.

**Sprecher 1:** Um uns herum blüht Musik. In Frankreich Erik Satie, in Wien Schönberg, in Ungarn Bartok, in Rußland wuchert es. Bei uns wird Beethoven gedudelt, weil es Jubiläumsjahr war. Bestenfalls wird Bruckner, Strauß und die neueste einheimische Provinz vermittelt. [...] Alles Sachen, die vor langen Jahren geschrieben sind und die jeder [...] kennt. Der neueste Schlager in Paris ist J'en ai marre, ein zu Herzen gehendes Lied. Ich setze es zur Entschädigung hier her.



**Sprecherin:** Die Verse des Chansons, mit denen Wedderkop die „Querschnitt“-Leser beglücken wollte, stammten von dem Autorenduo Willemetz & Arnould. Für die Musik zeichnete Maurice Yvain verantwortlich. Kreiert aber hatte es die Mistinguett, die Vedette ihrer Zeit, der von Cocteau verehrte Star des Casino de Paris.

**Musik 3: Mistinguett: J'en ai marre**  
Mistinguett  
LC 00162, Columbia FS 1011

**Sprecher 2:** Sicher, das harmlose Erotikon der Mistinguette ist heute nicht wirklich mehr in der Lage, seine Hörer in Vibrationen zu versetzen. Aber es kennzeichnet Wedderkops Grundsatz, den „Querschnitt“ von aller teutonischen Schwere frei zu halten. Aktuell, unterhaltsam und vielseitig sollte das Magazin daher kommen, mediterran und leicht. Eben deswegen hatte er Cocteau zu seinem Lotsen ernannt, blickte er konsequent nach Westen, in das Land des angeblichen Erzfeindes.

**Sprecherin:** Folgerichtig gab es in der Ära Wedderkop keinen einzigen Hinweis auf die Kammermusiktage von Donaueschingen, obwohl sie doch genau so jung und kess waren, wie das Berliner Magazin selbst. Und auch über die dort agierenden jungen Wilden wie Paul Hindemith finden wir im „Querschnitt“ nur Marginales. Wohl aber brachte Wedderkop gleich im ersten von ihm redigierten Heft einen Artikel über „Les Six“: jene Komponistengruppe, die sich um Cocteau scharte – von Milhaud über Francis Poulenc, Arthur Honegger, Georges Auric bis hin zu Germaine Tailleferre.

**Sprecher 2:** Als Verfasser dieses Artikels zeichnete der selbst zu den „Sechs“ gehörende Louis Durey. Jedoch verbarg sich hinter seinen Ausführungen kein Originalbeitrag, sondern die schlichte Übernahme aus einem französischen Journal namens „Créer“. Dass die „Querschnitt“-Redaktion Dureys Artikel nicht einmal ins Deutsche übertragen hatte, war eine kleine, aber sprechende Geste, die gleichermaßen die antichauvinistische Tendenz des Magazins wie dessen bildungselitären Snobismus unterstrich. Ein Bericht über neue französische Musik in einem deutschen Magazin, eine Würdigung der Kulturnation Frankreich, des Kriegsgegners – auf diese seine Weise kommentierte Wedderkop auch die Tagespolitik, die zwischen beiden Staaten bis zum Zerreißen angespannte Lage, die wenig später zu der Besetzung des Ruhrgebiets führen sollte.

**Sprecherin:** Die erstaunliche Strahlkraft, die Cocteau auf den „Querschnitt“ ausübte, bekräftigen auch die hier erschienenen Aufsätze seines Weggefährten Darius Milhaud. Einerseits weil er unter den Komponistenkollegen der „Six“ zu den international erfolgreichsten gehörte, andererseits weil er das Wedderkop-Magazin über Jahre hinweg belieferte – angefangen von Beiträgen wie „Marionetten“, „Apropos Tonfilm“ oder „Musik in der Sowjetunion“ bis zu seiner 1930 erschienenen Betrachtung „Die neuen Rhythmen in Frankreich“.

**Sprecher 2:** Für die deutsche Rezeptionsgeschichte des Jazz dürften Milhauds im „Querschnitt“ publizierte Aufsätze „Die Entwicklung der Jazz-Band und die Musik der Neger Nordamerikas“ beziehungsweise „Apropos Jazz“ von besonderer Bedeutung sein. Immerhin zählte Milhaud zu den wenigen europäischen Komponisten, die den Jazz gleichsam aus erster Hand kennen gelernt hatten, und zwar indem er die einschlägigen Etablissements in New York-Harlem besuchte. So kam es, dass Milhaud zwischen dem kommerziellen, dem weißen, Jazz nach Art von Paul Whiteman und dem ursprünglichen, dem schwarzen, Jazz klar zu unterscheiden wusste – eine Differenzierung, die vielen Kollegen unbekannt war, mochten sie Ernst Krenek oder Kurt Weill heißen. In seinem Aufsatz „Apropos Jazz“, erschienen 1926, im sechsten Jahrgang des „Querschnitt“, führte Milhaud aus:

**Sprecher 1:** 1923 während meines letzten Aufenthalts in New York hatte ich die Gelegenheit, in aller Ausführlichkeit die Technik des Jazz zu studieren, zu seinen Quellen hinabzusteigen und den beiden Strömungen nachzugehen, in die er sich gespalten hat. Es gibt in der Tat zwei Arten Jazz. Die technischen Mittel sind bei beiden Arten die gleichen, aber wie verschieden sind sie empfunden! Der Ursprung des Jazz ist bei den Negern zu suchen: tiefgehender Einfluss afrikanischer Rhythmen und der Klagegesänge der Neger: Plantagenlieder, die während der Arbeit gesungen werden, religiöse Rezitative eines Volkes im Exil, das seine verlorene Freiheit beklagt. In dem Neger-Jazz bewahrt die Musik diese erschütternde Aufgeregtheit, diesen erregten Lyrismus, diese Angst, die an tragische Größe grenzt. [...] Die andere Art des Jazz ist die der Weißen Amerikas. Die Elemente sind ähnliche, aber die innere Bewegtheit, die uns dort erschüttert, ist hier verschwunden. Hier haben wir es mit einer unbestreitbaren technischen Vollendung, der Präzision

eines Uhrwerks, einer Sauberkeit in der Orchestrierung, wie bei einer chirurgischen Operation zu tun. [...] Welche Konzession an die oberflächliche, stupide, mondäne Welt, die eine der Hauptabnehmerinnen dieser sportlichen und herzlosen Jazzmusik ist. So verhält es sich mit dem Whiteman-Orchester, das in den Champs Elysées und den „Ambassadeurs“ kürzlich Furore gemacht hat, und das ich verabscheue.<sup>6</sup>

**Sprecherin:** Inspiriert von seinen musikalischen Feldforschungen in New York-Harlem arbeitete Milhaud seit 1923 an der Partitur für ein Ballett, das den anspruchsvollen Titel „La Création du monde“ („Die Erschaffung der Welt“) trug. Als Urheber der getanzten Schöpfungsgeschichte zeichnete der produktive Dichter Blaise Cendrars verantwortlich: ein Abenteurer, der unter anderem als Imker, Fremdenlegionär und Schausteller gearbeitet hatte, wenn er nicht gerade die Welt bereiste. Das von ihm verfasste Szenario, das sich an der Sagenwelt des Schwarzen Kontinents orientierte, entsprach exakt jener Pariser Afrika-Mode, der auch Picasso in zahlreichen seiner Gemälde frönte. Im selben Kontext dürften auch die bejubelten Revuen der farbigen Tänzerin und Sängerin Janet Baker zu sehen sein. Dem „Querschnitt“ aber blieb es vorbehalten, und dies noch vor der Uraufführung des Balletts, die Figurinen zu präsentieren, die der Kubist Fernand Léger für „La Création du monde“ entworfen hatte, unter Rückgriff auf Elemente afrikanischer Dekorationskunst. Die Bildsprache Légers, die Fabel von Cendrars und die vom Harlemer Jazz inspirierte Musik Milhauds – ein Novum der Ballettgeschichte, über das die „Querschnitt“-Leser überraschend frühzeitig informiert waren.

**Musik 4: Darius Milhaud: La création du monde, 2. Teil**  
Orchestre National de France  
Leitung: Leonard Bernstein  
EMI CLASSICS 0946 3 45808 2 3

**Sprecher 2:** Darius Milhaud, „La Création du monde“. Von Léger, der für die Ausstattung des Balletts gesorgt hatte, führt eine direkte Linie zu einem weiteren Komponisten und „Querschnitt“-Autor. Gemeint ist Georges Antheil, der in einem 1923 begonnenen Gemeinschaftsprojekt mit Léger den ersten abstrakten Film kreieren wollte. Die Kooperation scheiterte zwar, weil sich Bild und Ton seinerzeit noch nicht in gewünschtem Maß synchronisieren ließen. Doch ist ihr die Entstehung des „Ballet mécanique“ zu danken, des zweifelsfrei berühmtesten Werks von Antheil.

**Sprecherin:** Dass der frankophile Wedderkop ausgerechnet ihn, einen amerikanischen Komponisten, zur Mitarbeit einlud, vermag nur auf den ersten Blick zu überraschen. Denn Antheil verkörperte die sprichwörtliche Achse Paris-Berlin wie kaum ein Zweiter seiner Kollegen. Vor seinem Exodus an die Seine hatte er hier, an der Spree, im Umfeld der Novembergruppe agiert – eines links orientierten Verbunds von Künstlern vieler Sparten und Nationen. Komponisten wie Hanns Eisler, Kurt Weill oder Stefan Wolpe gehörten ihm an, „Bauhäusler“ wie der Designer Marcel Breuer oder der Maler-Fotograf Lyonel Feininger, aber auch Persönlichkeiten wie der Filmemacher Walter Ruttmann oder der Lyriker Joachim Ringelnatz. Dank dieses imposanten Netzwerkes ergab sich Antheils Mitarbeit am „Querschnitt“ wie von selbst.

**Sprecher 2:** 1922, kaum in Berlin angekommen, schrieb der Amerikaner einen „Jazz“ betitelten Kurzaufsatz für Wedderkop – ein schneller Start, kann man nur sagen, der erstmals die cleveren Selbstvermarktungsstrategien des Komponisten belegt. Wenig später ließ Antheil sein Pamphlet „The Musical Ethic of the Future – Musical Neofism“ folgen, in dem er Igor Strawinsky kurzerhand als gestrig erklärte. Sich selbst aber stilisierte er zum Futuristen, zu einem „Geräuschemacher“, um das bekannte Wort von Joseph Goebbels auszuhebeln. Bereits ein Jahr löste später Antheil sein Versprechen ein, mit dem 1924 in Paris uraufgeführten „Ballet mécanique“, um es noch im selben Jahr „Querschnitt“-mäßig zu feiern:

**Sprecher 1:** My Ballet Mécanique: What it Means

**Sprecherin:** Antheils Ausführungen präsentierte der „Querschnitt“ in der englischen Originalsprache – eine redaktionelle Entscheidung, die auch vor dem Hintergrund jener Emphase zu sehen ist, die man seinerzeit dem Begriff und dem Phänomen der Internationalität entgegenbrachte. Allerdings schwingt in dieser Entscheidung erneut etwas von dem typischen Snobismus der Herausgeber mit, die von ihrer Kundschaft einfach eine gewisse Weltläufigkeit erwarteten. So gesehen fügt sich Antheils marktschreierische Besprechung des „Ballet mécanique“, des eigenen Werkes, bestens ins Bild – eine Eigenschaft, der die deutsche Übersetzung kaum Abbruch tut:

**Sprecher 1:** Mein Ballet mécanique ist die neue, die vierte Dimension der Musik. Mein Ballet mécanique ist das erste Musikstück der Welt, das *ohne* und *für* Maschinen komponiert wurde. [...] Mein Ballet mécanique ist die erste Realisierung einer Form, die nicht tonal ist. [...] Mein Ballet mécanique ist die erste Zeitform der Welt. [...] In meinem Ballet mécanique biete ich Ihnen erstmals eine Musik, die hart und schön wie ein Diamant ist.

**Musik 5:     George Antheil: Ballet mécanique**  
Rex Lawson, Pianola  
The New Palais Royale Orchestra and Percussion Ensemble,  
Mitglieder  
Leitung: Maurice Peress  
MusicMasters 01612-67094-2 (BMG Music Service)

**Sprecher 2:** Spricht man über George Antheil und seine Beziehung zum „Querschnitt“, liegt es nahe, eine weitere Besonderheit zu erwähnen: den subtilen und sehr speziellen Umgang des Magazins mit dem verwendeten Bildmaterial, seien es Abdrucke von Gemälden oder Zeichnungen, seien es Fotografien. Und wie im Fall der in mehreren Sprachen verfassten Textbeiträge verlangte Wedderkop seiner Kundschaft auch hier einiges ab.

**Sprecherin:** Nehmen wir ein eher einfaches Beispiel. In Antheils Artikel über das „Ballet mécanique“ findet sich - neben der plakativen Eigenwerbung – kaum Konkretes. Weder erwähnt Antheil, dass in seiner Musik Flugzeugpropeller oder Türklingeln zum Einsatz kommen. Noch nennt er Fernand Léger als ursprünglichen Mitstreiter. Indirekt betritt der französische Maler aber doch die „Querschnitt“-Bühne. Denn über Antheils Artikel ist ein Gemälde Légers platziert, in dessen Zentrum eine Dame mit Blumenstrauß sitzt, flankiert von einer Dame links und einem Herrn rechts – das Ganze in kubistischer Auflösung. Das Gemälde, die kunstinteressierten „Querschnitt“-Leser werden es gewusst haben, könnte aus dem damaligen Besitz von Alfred Flechtheim stammen. Jedenfalls hatte der Galerist 1923 eine Sammelausstellung organisiert, in deren Rahmen Werke von Léger zu sehen waren.

**Sprecher 2:** Im übrigen verlangte der „Querschnitt“ von seinen Konsumenten die Spürnase eines Detektivs. Denn die erwähnte Reproduktion von Légers Gemälde stand zwar in räumlicher Beziehung zu Antheils Aufsatz. Aber sie enthielt außer dem Namen des Malers keinen weiteren Hinweis. Die „Querschnitt“-Redaktion führte nicht

einmal den Titel des Originals an, geschweige denn dessen aktuellen Standort oder das Jahr seiner Entstehung. Und schon gar nicht sahen sich Wedderkop und Co. bemüßigt, zwischen Léger und Antheil eine gedankliche Brücke zu bauen, indem sie ihre Leser über die Zusammenarbeit der beiden informierten.

**Sprecherin:** Diese informelle Sparsamkeit war allerdings nichts weniger als redaktionelle Schlampigkeit. Vielmehr entsprach sie dem von Anfang an gepflegten Konzept des Auslassens, des Verzichtes und der Schlichtheit (abermals lässt Cocteau grüßen). Derart gewährte man den Lesern Freiräume für eigene Assoziationen, müllte sie nicht mit vermeintlich Wichtigem zu, ja lud sie zu einer vergnüglichen Entdeckungsfahrt ein. In einer Besprechung, die das Bibliophilen-Magazin „Zwiebelfisch“ 1922 veröffentlichte, hieß es denn auch:

**Sprecher 1:** [Der Querschnitt] ist die witzigste Zeitschrift seit Ewigkeiten. Wundervolle Mischung aus Scherz und Ernst, Kunst und Boxkampf, Autobiographie und Anpflaumerei, Film, Kitsch, Tanz, Reklame. Man blättert stundenlang und hat sogar etwas davon. [...] Sofort bestellen. Bester Cognac gegen Steuer-Mitteilungen.<sup>7</sup>

**Sprecher 2:** Das Leichtfüßige des „Querschnitt“ (eine Pirouette genügte, um Stimmung oder Haltung zu wechseln) spiegelt auch die Mitte der 1920er Jahre eingeführte Kolumne „Schallplatten-Querschnitt“ wider. Sie bot den Lesern des Magazins vier oder fünf kurze Rubriken. Eine fasste die Tanzplatten zusammen, die zweite kammermusikalische Veröffentlichungen, eine dritte Orchestereinspielungen, eine vierte Orgelwerke oder ähnlich. Interessant ist, dass hier, im „Schallplatten-Querschnitt“, kaum auf französische Musik eingegangen wird. Dies läuft der sonstigen Ausrichtung des Magazins zwar deutlich zuwider, belegt aber ein weiteres Mal die lockere Fügung des „Querschnitt“ und seine Strategie, alles Ideologisieren tunlichst zu vermeiden.

**Sprecherin:** Kulturhistorisch aufschlussreich wäre aber vor allem eine Sichtung und Bewertung der Kurzkommentare im „Schallplatten-Querschnitt“, deren Staccato im Vorkriegsdeutschland undenkbar gewesen wäre.

**Sprecher 1:** Weckerrasseln, Gähnen, Schnaufen, Sirenenheulen, Signale, mit populären Wendungen kombiniert.

**Sprecherin:** ... so der „Schallplatten-Querschnitt“ in einem Heft des Jahrgangs 1926, mit Blick auf eine bei Columbia publizierte Schallplatte von Harry Reser. Heute vor allem noch als virtuoser Ukulele-Spieler bekannt, trat Reser damals als Leiter der nach ihm benannten „Syncopators“ in Erscheinung. Auf deren Programm: Foxtrots wie „Fire“ und „I Wonder How I look When I’m Asleep“.

**Sprecher 1:** Musikalische Solidität, marschfeste Lustigkeit ...

**Sprecherin:** ... bescheinigte der „Schallplatten-Querschnitt“ einer bei „Grammphon“ erschienenen Platte mit Charlestons. Und dem blendend aufgestellten Tanzorchester „The Sylvians“ machte er Komplimente, deren Berechtigung man in unseren Tagen auf „You tube“ nachprüfen kann:

**Sprecher 1:** Halb seriös, halb einschmeichelnd, auch Tanzfeinde überzeugend.

**Sprecher 2:** Dem heutigen Leser mag aber auch jene Rubrik ein Schmunzeln zu entlocken, mit der das „Querschnitt-Magazin“ Anfang der 1930er Jahre aufwartete. Sie trug die Überschrift „Sport auf Schallplatten“. Unter diesem Dach stellte Hans Reimann, einer der erfolgreichsten Humoristen und Kabarettisten der Weimarer Republik, entsprechende Tonträger vor – allen voran natürlich Shooting-Star Max Schmeling ...

**Sprecher 1:** Das Herz eines Boxers kennt nur eine Liebe: / Das Herz eines Boxers kennt nur eine Sorge: / Im Ring stets der Erste zu sein. / [...] Das Herz eines Boxers muss alles vergessen, / sonst schlägt ihn der nächste knock out.

**Sprecherin:** Mit dem Hinweis auf das „Boxer-Lied“, das Max Schmeling gemeinsam mit den Schauspielern Hugo Fischer-Köppe und Kurt Gerron auf „Electrola“ eingesungen hatte, reagierte Hans Reimann, der „Querschnitt“-Kolumnist, auf den sensationellen Sieg des deutschen Sportlers. Immerhin hatte Schmeling im Juni 1930 den Weltmeistertitel im Schwergewicht geholt, so geschehen im New Yorker

Yankee Stadion, gegen Jack Sharkey. Andererseits ist Reimanns Blick auf Schmeling dem Box-Kult der 1920er Jahre geschuldet, dem gerade die Intellektuellen frönten. Man denke nur an Bertolt Brecht, dessen Songspiel „Mahagonny“ 1927 in den Kulissen eines Boxrings uraufgeführt wurde, oder an den 1926 publizierten Aufsatz „Dichter sollten boxen“ des Erfolgsschriftstellers Frank Thiess.

**Sprecher 2:** „Sport auf Schallplatte“ – das bedeutete nicht nur singende Boxer oder Lieder über den Sport. Vielmehr war damals, im ersten Medial Turn des Jahrhunderts, auch Dokumentarisches von Interesse, wie Hans Reimanns kurze Ausführungen im „Querschnitt“ bezeugen:

**Sprecher 1:** Auf „Columbia 4256“ werden wir eines Fußballmatches teilhaftig; vierzehntausend Menschen applaudieren, johlen und singen: Wochenschau ohne Bild im eignen Heim. „Parlophon B 12 447“ enthält „Flugzeug“, „Eisenbahnzug“ und „Auto“, und man kann damit die Großmama zu Staunen bringen.

**Sprecherin:** Mit seiner Mischkalkulation aus Intellektualität wie Unterhaltung hatte der „Querschnitt“ unter der Leitung von Wedderkops eine Erfolgsgeschichte schreiben können. Angebunden an das Haus Ullstein, einen der großen Publikumsverlage Deutschlands, war es gelungen, die Auflagenzahlen ständig in die Höhe zu schrauben – bis auf zwanzig Tausend Exemplare, die aber eine wesentliche größere Leserschaft gefunden haben, deren Umfang im sechsstelligen Bereich liegen dürfte.

**Sprecher 2:** Dann aber explodierte in den USA, der Wirtschaftsmacht Nummer 1, eine Börsenbombe – in New York, am 29. Oktober 1928, dem „Schwarzen Donnerstag“, den man wegen der Zeitversetzung in Deutschland den „Schwarzen Freitag“ zu nennen pflegt. Sie entfaltete ihr zerstörerisches Potential nicht nur punktuell, bei ihrem Aufprall, sondern ebenso auf der Fläche wie nachhaltig.

**Sprecherin:** Für Deutschland brachte es der „Schwarze Freitag“ mit sich, dass die industrielle Produktion binnen kürzester Zeit um mehr als vierzig Prozent zurückging. Gleichzeitig schnellten die Arbeitslosenzahlen rasant in die Höhe, um auf dem Zenit der Krise bei über zwanzig Prozent zu liegen. Diese desaströsen



Rahmenbedingungen beschleunigten das Ende der Weimarer Republik – ein Zerfallsprozess, den die Nationalsozialisten bekanntermaßen für sich zu nutzen wussten.

**Sprecher 2:** Der „Schwarze Freitag“ läutete auch das Ende des „Querschnitt“ ein. Die Zahl der Abonnenten dezimierte sich drastisch. Und Hermann von Wedderkop, der dem Magazin das charakteristische Profil verliehen hatte, musste als Redaktionsleiter dem aus Rumänien stammenden Dichter Victor Wittner weichen. Doch auch der hatte keinen leichten Stand, zumal er Jude war – und sich die politische Lage in Deutschland mehr und mehr zuspitzte. Nachdem Wittner 1933 aus Deutschland hatte fliehen müssen, er emigrierte zunächst nach Wien, dann, 1938, in die USA, übernahmen andere das Ruder, Totengräber, die den „Querschnitt“ 1936 beerdigten.

**Sprecherin:** Im April 1930 legte die Redaktion indes noch einmal ein Magazin vor, das es in sich hatte: ein Themenheft „Musik“, das anscheinend gegen den Negativtrend opponieren wollte. Jedenfalls bot es eine beeindruckende Reihe prominenter Mitarbeiter auf, die sich zu aktuellen Themen äußerten.

**Sprecher 2:** Der Pianist Walter Giesecking demonstrierte in seinem Artikel „Die Neue Sachlichkeit und das Klavierspiel“ auch sprachliche Souveränität. In einer beinahe soziologischen Studie sprach Arnold Schönberg über „sein Publikum“. Der ihm verbundene Kritiker Hans Heinz Stuckenschmidt erhob in seiner Invektive „Gegen das 19. Jahrhundert“ die Forderung, der zeitgenössische Komponist müsse wie ein Ingenieur arbeiten, mit klarem Kopf; während der Wiener Caféhaus-Literat Anton Kuh in der Betrachtung „Angst vor dem Radio“ davor warnte, dass der Rundfunk keine tönende Zeitung werden dürfe. Und Hans Flesch, seines Zeichens der damalige Leiter der Berliner Funkstunde, stieß in ein ähnliches Horn, indem er verlangte, jede Sendung müsse ein „Eigenkunstwerk“ sein.

**Sprecher 1:** Ich habe bisher noch nichts [...] gehört, was diese Bezeichnung rechtfertigt, weder musikalisch noch literarisch, obwohl ich mich bemühe, alles in dieser Richtung, jede Andeutung, jeden Versuch vor das Mikrophon zu bringen. Hindemiths Orgelkonzert, das Berliner Requiem von Brecht und Weill, [...], der

„Lindbergh-Flug“ [...] sind Stücke unterschiedlicher künstlerischen Qualität, die sich zweifelsohne für Rundfunk sehr gut eignen und sich seinen Möglichkeiten anpassen. Niemand kann aber behaupten, dass sie ausschließlich und nur durch Rundfunk zu Wirkung kommen können. Der im Auftrag der Berliner Funkstunde fertiggestellte rein akustische Film „Weekend“ von Walter Ruttmann ist vielleicht der kühnste, einzigartigste und weitestgehende Versuch, den es bisher gibt.

**Sprecherin:** Die von Hans Flesch verwendete Bezeichnung „akustischer Film“ mag befremden, weil man Ruttmanns Werk heute als Klangmontage bezeichnen würde. Aber dass Flesch Ruttmanns Hörspiel „Weekend“ wenige Wochen nach dessen Vollendung als wegweisend hervorhebt, und dies nicht in einer Fachzeitschrift, sondern in dem zur Unterhaltung neigenden „Querschnitt“, zeugt einmal mehr von der Offenheit und Progressivität des Magazins. Immerhin legte Ruttmann Spuren, die bis heute verfolgt werden, die auch im Zeitalter der DJs und des Remix noch Aktualität besitzen:

**Sprecher 1:** Alles Hörbare der ganzen Welt wird Material. Dieses unendliche Material ist nun zu neuem Sinn gestaltbar nach den Gesetzen der Zeit und des Raums. Denn nicht nur Rhythmus und Dynamik werden dem Gestaltungswillen dieser neuen Hörkunst dienen, sondern auch der Raum mit der ganzen Skala der durch ihn bedingten Klangverschiedenheiten. Damit ist der Weg offen für eine vollkommen neue akustische Kunst – neu nach ihren Mitteln und nach ihrer Wirkung.

**Sprecher 2:** Hans Flesch und Walter Ruttmann: Begegnungen im „Querschnitt“, im April-Heft des Jahres 1930. Aufhorchen lässt in dieser Nummer aber nicht nur das Futuristische, sondern auch der Versuch, in einer Situation, die man als Zeitenwende empfand, eine Art musikalischer Bestandsaufnahme zu liefern. Darius Milhaud bilanzierte das Geschehen in Frankreich, der schottische Musikschriftsteller Cecil Gray jenes in England, während sich der amerikanische Komponist Marc Blitzstein der Lage in den USA widmete. Den Anfang aber machte Klaus Pringsheim mit einer Betrachtung, in der er den „Zustand neuer Musik“ reflektierte.

**Sprecherin:** Für eine solche Expertise war Pringsheim in mehrfacher Hinsicht geeignet. So hatte er, der 1883 in Feldafing geborene Schwager von Thomas Mann, seine dirigentischen Weihen noch bei Gustav Mahler erhalten. Wenig später erregte

er mit der Uraufführung seines programmatischen Orchesterwerks „Das Meer“ Aufmerksamkeit. Nach Anstellungen in Genf und Prag übernahm er 1918 die musikalische Leitung der Berliner Reinhardt-Bühnen. In der Reichshauptstadt schrieb Pringsheim zudem ein Kapitel Interpretationsgeschichte, als er in den Jahren 1923/24 die erste Gesamtaufführung der Mahler-Sinfonien in Deutschland dirigierte. Schließlich bewährte sich Pringsheim auch als Musikschriftsteller, der in der renommierten „Weltbühne“ oder im sozialdemokratischen „Vorwärts“ ein gefragter Gastkommentator war.

**Sprecher 2:** ... genügend Qualifikationen, um Pringsheim – 1930, im Themenheft „Musik“ - den einleitenden Artikel zu überantworten. Gewissermaßen aus der Vogelperspektive sollte hier den „Querschnitt“-Lesern eine Standortbestimmung ermöglicht werden, wie es denn um die zeitgenössische Musik bestellt sei.

**Sprecherin:** Grottenschlecht, so lautet die einhellige Antwort von Pringsheim. Das von den jungen Komponisten als modern Reklamierte sei alles schon längst da gewesen. Linearer Kontrapunkt? Lachhaft! Liege das Lineare doch in dessen Wesen. Das Saxophon? Habe schon Altmeister Richard Strauss verwendet. Und der Jazz? Völlig überschätzt. Vor allem aber, wütet Pringsheim, habe die Generation der um Dreißigjährigen sich ständig selbst verraten:

**Sprecher 1:** Schlechte Zeiten für Stuckenschmidts! Das Jahrzehnt Neue Musik ist ein fortwährendes Desavouieren ihrer eigenen Dogmen gewesen, ein erfrischend rücksichtsloses Brückieren und Blamieren ihrer eigenen Wegbereiter. Auch die Jungen fallen ab, einer nach dem anderen.

**Sprecherin:** Dieser angebliche Abfall von den Ideen der Moderne, um nicht zu sagen der Verrat an ihr, sei vor allem für die zeitgenössische Oper charakteristisch, erläutert Pringsheim im Folgenden. Attacke! ruft er, um sogleich Paul Hindemith anzufahren.

**Sprecher 1:** Hindemith [...] greift nach einer Hoffmann-Figur, die Marschner sich als Helden hat entgehen lassen, dieser Cardillac ist ein Prachtexemplar freudisch zu durchleuchtender Seelenfinsternis; aber [Hindemith] schert sich nicht um das

Kritikergeschwätz, das die [...] Abkehr von Romantik und Individualpsychologismus als Vorbedingung der Opernerneuerung fordert.

**Sprecher 2:** Besonders heftig drischt Pringsheim in seinem „Querschnitt“-Aufsatz auf Ernst Krenek ein, dem er angesichts seiner jüngsten Bühnenwerke ästhetischen Wankelmut, ja künstlerischen Opportunismus vorwirft.

**Sprecher 1:** Schon im aufspielenden „Johnny“, eben noch die Konjunktur der Aktualität Jazz nutzend, paktiert Krenek herzhaft-ungeniert mit allen reaktionären Mächten des Erfolgs, im „Heimlichen Königreich“ schlägt er Humperdinck-Töne an, und im „Leben des Orest“ macht er Große Meyerbeer-Oper - was zwar sozusagen modern ist, weil es vorwagnerisch ist, aber den Modernitätstrick und den Erfolg, den er sich davon verspricht, bezahlt er mit dem letzten Rest der revolutionären Musikgesinnung, mit der er einst auszog.

**Sprecherin:** Ohne hier der Frage nachgehen zu können, ob Pringsheims Kritik wirklich zutreffend ist, vermisst man in seiner „Bestandsaufnahme“ eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit der seinerseits geschmähten Polystilistik. Er diagnostiziert diese zwar, doch fragt er nicht nach ihren Ursachen.

**Sprecher 2:** Aber hatten Krenek, Hindemith und Co, nach dem Ende des Ersten Weltkriegs eben zwanzigjährig, nicht eine schwere Bürde zu tragen? Zunächst hieß es für sie, sich von den überkommenen Wertevorstellungen zu befreien, die ja mit zu der großen Katastrophe geführt hatten. Dieser notwendige Befreiungsakt ging bei den jungen Komponisten mit einer Skepsis gegenüber allen Zwängen einher, einem Misstrauen gegenüber geschlossenen Systemen. So ergab sich eine zweite Notwendigkeit. Die Stunde des Experiments war nun gekommen, der Maskenspiele - eines lustvollen Ausprobierens in alle Richtungen und einer Offenheit gegenüber dem aus bildungsbürgerlicher Sicht weniger Wichtigen, wie dem Jazz, dem Alltäglichen oder Sport.

**Sprecherin:** Eine solche Haltung entsprach exakt dem „Querschnitt“, zu dessen Programm es von Beginn an gehört hatte, ideologiefrei zu sein und alles, was nach Kult roch, hinter sich zu lassen. Der damit eng zusammenhängende Pluralismus aber war Klaus Pringsheim völlig fremd, wie auch seine weitere Kritik an Ernst Krenek

zeigt. Sie gilt nun nicht mehr dessen Operschaffen, sondern seinem neoromantischen, 1929 als Echo auf das Schubert-Jahr entstandenen Liederzyklus „Reisebuch aus den österreichischen Alpen“:

**Sprecher 1:** Und nun gar, als Episode, dieses „Reisebuch [...]“, privateste Lyrik, ein schubertisch gemeinter Liederzyklus, es ist vollendeter Hochverrat.

**Sprecher 2:** Bezeichnend für den „Querschnitt“ und das Themenheft „Musik“ des Jahres 1930 ist, dass er dem „Hochverräter“ am gleichen Ort Gelegenheit gab, die eigene künstlerische Position zu umreißen. Krenek tat dies unter der Überschrift „Banalitäten“, ohne den Namen Pringsheim auch nur zu erwähnen, was die Vermutung nährt, er habe vor dem Erscheinen des „Querschnitt“-Heftes, also beim Schreiben seines Aufsatzes, noch nichts von Pringsheims Frontalangriff gewusst. Gleichwohl kann man Kreneks Ausführungen durchaus als Replik verstehen.

**Sprecher 1:** Was bei [Mozart und Schubert] an Alterationen, Vorhalten und anderen sogenannten Kühnheiten vorkommt, war durchaus bekannt und auch schon von anderen exploitiert. Auf derlei Dinge kommt es eben sehr wenig an. Wenn man sich wieder abgewöhnt haben wird, bei jedem neuen Werk sensationelle Entdeckungen einer musikalischen Nordpolfahrt zu erwarten, wird man auch nicht mehr banal finden, was nur die organische Fortführung wertbeständiger Gestaltungsmöglichkeiten sein will.

**Sprecherin:** Krenek versus Pringsheim, Polystilistisches gegen Prinzipielles – der offene Raum, den der „Querschnitt“ seiner Leserschaft bot, sein Blick über Zäune wie Grenzen und seine Negation des Geniekults. All das sorgte für eine beachtliche Anhängerschaft und einen Nachruhm, wie er nur wenigen Magazinen der Weimarer Republik zuteil wurde. Eben diese Qualitäten aber waren es, die auch seinen 1936 erfolgten Untergang bedingten.

**Musik 6:**     **Ernst Krenek: „Reisebuch aus d. österreichischen Alpen“**  
                  **Nr. 1 "Motiv"**  
                  Hans Jörg Mammel, Tenor  
                  Hans-Peter Müller, Klavier  
                  Organum classics LC: 02007 OGM 200066,

---

<sup>1</sup> Darius Milhaud, *Noten ohne Musik*, München 1962, S. 75

<sup>2</sup> Hermann von Wedderkop, *Querschnitt durch 1922*, Editorial

<sup>3</sup> Jean Cocteau, *Hahn und Harlekin. Aphorismen und Notate*, Leipzig und Weimar 1991, S. 19

<sup>4</sup> ebd., S. 57

<sup>5</sup> ebd., S. 25

<sup>6</sup> Darius Milhaud, *Apropos Jazz*, *Der Querschnitt*, VI. Jahrgang, Heft 7, S. 739-746, hier: S. 742-743

<sup>7</sup> Hans von Weber, in: *Zwiebelfisch*, 14/1922; zit. n. Kat. Flechtheim 1987: 139