

JAZZ EROTIK

UND

PROVOKATION

JAZZ, EROTIK UND PROVOKATION

DIE ZEITOPERN DER WEIMARER REPUBLIK

DOROTHEA REDEPENNING

Inspiziert vom neuen Medium Film und dem neuartigen Sound des Jazz hielt in den 1920er-Jahren die moderne Großstadt als Sujet Einzug in der Opernwelt. In einem frechen Mix aus Tempo, Slapstick und Urbanität spiegelten die sogenannten Zeitopern das großstädtische Lebensgefühl wider und setzten die Errungenschaften des Großstadtlebens genussvoll in Szene. Exemplarisch stellte Ernst Kreneks weltweit erfolgreiche Zeitoper „Jonny spielt auf“ das Landleben mit Natur und moralischer Integrität der modernen Großstadt mit Maschinen, Technik und moralischem Verfall gegenüber.

W

Während der Weimarer Republik etablierte sich ein neuer, kurzlebiger Operntypus, der seine Sujets der unmittelbaren Gegenwart entnahm. Diese sogenannten Zeitopern greifen alltägliche Geschichten auf und orientieren sich an den neuen Formen der Unterhaltungsindustrie: dem Film, insbesondere dem Slapstick, und der Musikrevue. Schauplatz ist in der Regel eine Großstadt mit allen Insignien, die eine moderne Metropole ausmachen. Das verbindet diese Opern, gleichsam ganz natürlich, mit Stoffen aus der Tages- und Klatschpresse, mit dem neuen Sound des Jazz und mit schwarzen Protagonisten, die als Jazzmusiker oder als Hotelboys auftreten. Die Komponisten und ihre Textdichter waren jung, einige – Arnold Schönberg und Paul Hindemith –

hatten aktiv am Ersten Weltkrieg teilgenommen, andere – Ernst Krenek und Kurt Weill – waren so jung, dass sie nicht hatten kämpfen müssen. Künstlerisch kamen die älteren von ihnen aus dem spätromantischen Pathos der Jahrhundertwende, alle waren mit Expressionismus und freier Atonalität vertraut. Sie kannten die provozierenden Thesen der Futuristen und die exzentrischen Soireen der Dadaisten; sie griffen die Unterhaltungsmusik auf, die nach Ende des Krieges aus den USA nach Europa kam. Aus diesem bei jedem Künstler individuell anders ausgerichteten Konglomerat entwickelte sich die Zeitoper, die in den 1920er-Jahren die deutschen Bühnen beherrschte und das Lebensgefühl der modernen Großstadt widerspiegelte.

Ambiente Großstadt

Der expressionistische Film hatte die Metropole als bedrohlichen, verstörenden Schauplatz ins Zentrum gerückt. In Filmen wie „Das Cabinet des Dr. Caligari“ (1920, Robert Wiene), „Dr. Mabuse“ (1922, Fritz Lang) oder „Der Golem, wie er in die Welt kam“ (1920, Paul Wegener) wird die Stadt als Stätte des Grauens inszeniert. Die Futuristen dagegen verherrlichten die Großstadt als Raum lärmender Maschinen, die sie wie moderne Allegorien verehrten. In Filippo Tommaso

„Die Zeitopern greifen alltägliche Geschichten auf und orientieren sich an den neuen Formen der Unterhaltungsindustrie.“

Marinettis 1909 veröffentlichtem „Futuristischen Manifest“, das den Anbruch der Moderne verkündete und die gleichnamige Bewegung begründete, heißt es:

„Wir werden die großen Menschenmengen besingen, die die Arbeit, das Vergnügen oder der Aufruhr erregt; besingen werden wir die vielfarbige, vielstimmige Flut der Revolutionen in den modernen Hauptstädten; besingen werden wir die nächtliche, vibrierende Glut der Arsenale und Werften, die von grellen elektrischen Monden erleuchtet werden; die gefräßigen Bahnhöfe, die rauchende Schlangen verzehren; die Fabriken, die mit ihren sich hochwindenden Rauchfäden an den Wolken hängen; die Brücken, die wie gigantische Athleten Flüsse überspannen, die in der Sonne wie Messer aufblitzen; die abenteuersuchenden Dampfer, die den Horizont wittern; die breitbrüstigen Lokomotiven, die auf den Schienen wie riesige, mit Rohren gezäumte Stahlosse einherstampfen, und den gleitenden Flug der Flugzeuge, deren Propeller wie eine Fahne im Winde knattert und Beifall zu klatschen scheint wie eine begeisterte Menge.“

Solche martialischen Vorstellungen verblassten nach dem Ersten Weltkrieg und nachdem sich das Leben mit der Einführung der Rentenmark langsam wieder normalisierte. Man begann, sich im urbanistischen Milieu heimisch zu fühlen und seine Annehmlichkeiten zu schätzen. Was einst Angst einflößte oder zu Männlichkeitsfantasien beflügelte,

wird nun betrachtet als ein Raum, der Sachlichkeit und Modernität ausstrahlt. Davon zeugt die Bauhaus-Ästhetik ebenso wie der in allen Künsten aufblühende Diskurs über die Neue Sachlichkeit (der Terminus geht auf Gustav Friedrich Hartlaub zurück, der 1923 in Mannheim eine viel beachtete Ausstellung unter diesem Titel herausbrachte). Der Architekt Adolf Loos hatte schon 1910 das provozierende Schlagwort von „Ornament und Verbrechen“ verkündet. Der Wolkenkratzer als Wohnraum, schmucklose Fassaden und schmuckloses Interieur, auch Coco Chanel's geradlinige Damenmode und der sprichwörtliche Bob beziehungsweise Bubikopf sind Ausdruck von Urbanität im Lebensalltag. Die Zeitopern partizipieren an solchen Ideen in der Wahl der Schauplätze und der Ausstattung, indem sie Telefone und Telegrafen, Automobile, Lifts, auch Züge und Flugzeuge auf die Bühne bringen. Charakteristisch ist zudem ein schnelles Grundtempo: Die Szenen wechseln in kurzen Abständen gleich Filmeinstellungen und stehen einer Ästhetik der Geschwindigkeit nahe, wie sie in Walther Ruttmann's experimentellem Film „Berlin – Die Sinfonie einer Großstadt“ (1927) zum Ausdruck kommt und auch, gepaart mit utopischen und expressionistischen Elementen, in Fritz Lang's erst später berühmt gewordenem Monumentalfilm „Metropolis“ (1927) vorherrschend ist.

Der freche Mix aus Tempo, Slapstick und Urbanität wird exemplarisch greifbar in Eugène d'Albert's Oper „Die schwarze Orchidee“ (Leipzig 1928), die in New York zur Zeit der Prohibition spielt und in der der Gangster und Orchideenzüchter Percy bei seinen Einbrüchen eine schwarze Orchidee als Visitenkarte liegen lässt. George Antheil's Oper „Transatlantic“ (Frankfurt 1930) bringt einen amerikanischen, mit Bestechungsgeldern geführten Wahlkampf mit dem gesamten technischen Arsenal der Zeit (Telefon, Mikrofone, Leinwand, Film, Leuchtreklame) auf die Bühne. Arnold Schönberg thematisierte das Problem ehelicher Treue in einer Zeitoper mit dem Titel „Von heute auf morgen“ (Frankfurt 1930). Besonders anschaulich wird urbanes Lebensgefühl in Paul Hindemith's „Neues vom Tage“, einer „lustigen Oper in drei Teilen“ (Berlin 1929). Hier beschließt ein Ehepaar – Laura und Eduard – sich scheiden zu lassen und mietet den dazu erforderlichen Scheidungsgrund im Büro des „schönen Herrn Hermann“. Dass eine solche Agentur, mitsamt dort beschäftigten Tippfräulein, die ihren Chef anhimmeln, imaginiert wird, belegt, in welchem Maße die Ehe als bürgerliche Institution ausgedient hat. Provozierender Höhepunkt in Hindemith's Scheidungsgeschichte ist eine Szene in einem Hotelzimmer, wo Laura, den „schönen Herrn Hermann“ erwartend, ein Bad nimmt und ein pseudosentimentales Arioso auf die Vorzüge der modernen Warmwasserversorgung singt. Am Ende verträgt sich das Paar wieder und sechs Manager führen Eduard vor Augen, wie viel Geld mit der Vermarktung der Scheidungsgeschichte gewonnen werden kann. Am Schluss spielt das wieder verheiratete Paar im Variété

„Alkazar“ allabendlich die eigene Geschichte, die in ein schwungvolles Duett mit Chor über die Freuden der Promiskuität von alten Zeiten bis in die Gegenwart mündet.

Jazz als urbanes Lebensgefühl

Jazz – gemeint ist in erster Linie amerikanische Tanzmusik, gesungen und gespielt von amerikanischen Ensembles aus schwarzen und schwarz geschminkten weißen Musikern – eroberte nach dem Ersten Weltkrieg die europäischen Bühnen und Tanzlokale. Ab 1925 gastierten in Berlin und anderen Metropolen sogenannte „Negro Productions“, die Revuen unter Labels wie „Chocolate Kiddies“, „Revue Nègre“ und „Black People“ darboten. Der neue Sound gewann eine solche Präsenz im Alltagsleben, dass die bürgerliche Musikzeitschrift „Musikblätter des Anbruch“ im April 1925 eine Sondernummer zum Phänomen Jazz herausbrachte. Paul Stefan, ein damals 50-jähriger als Mahler-Forscher ausgewiesener Musikwissenschaftler, betonte in der Einführung, man sei sich einig, dass „dieses böse Etwas, der Jazz, der Anfang einer Revolution sein kann“. Im Namen des Blattes erklärt er,

„dass uns ein wilder Jazz, in irgendeiner Bar gespielt, ja meinetwegen selbst nur von der Schallplatte her bekannt, wichtiger erscheint als ein Dutzend Dutzend-abende im Konzertsaal. [...]. Jazz ist uns Europäern eine Sache der Ferne und der Zukunft, lockend wie alles, was hinter den Bergen liegt und gar hinter dem Meer ... Für uns bedeutet er zunächst – der Amerikaner, Kenner primitiver Kunst, sagt dann Genaueres – aber für uns bedeutet er: Auflehnung dumpfer Völkerinstinkte gegen eine Musik ohne Rhythmus. Abbild der Zeit: Chaos, Maschine, Lärm, höchste Steigerung der Extensität – Triumph des Geistes, der durch eine neue Melodie, neue Farbe spricht. Sieg der Ironie, der Unfeierlichkeit, Ingrim der Höchstgüterwahrer. Überwindung biedermeierischer Verlogenheit, die noch allzu gerne mit Romantik verwechselt wird; Befreiung also von der ‚Gemütlichkeit‘, Reichtum, Glück, Ahnung lichter Musik.“

Es ging dem Verfasser nicht um einen Stil, sondern um ein neues, als ursprünglich wahrgenommenes Lebensgefühl. Jazz ist anti-romantisch und erotisch, er steht für Modernität, Urbanität und bedeutet Widerstand gegen die Generation der Väter. Wie eng Jazzbands mit dem Lebensalltag der Weimarer Republik verknüpft waren, hat Otto Dix in dem 1927/28 entstandenen Triptychon „Großstadt“ festgehalten, das auf eine Art unreligiöse Religiosität anspielt und ins Zentrum eine Jazzband und ein Shimmy tanzendes Paar darstellt, während die Seitenflügel Kriegsversehrt und leichte Frauen zeigen.

Revuen, Operetten, Opern setzen Jazz in Szene, auch die Instrumentalmusik partizipiert an der Jazzbegeisterung,

„Nach dem Ersten Weltkrieg begann man, sich im urbanistischen Milieu heimisch zu fühlen und seine Annehmlichkeiten zu schätzen.“

**PROF. DR. DOROTHEA****REDEPENNING ist seit 1997**

Professorin am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg. Nach einem Musikstudium mit Hauptfach Querflöte studierte sie an der Universität Hamburg Musikwissenschaft, Germanistik und Romanistik. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen vor allem in den Bereichen der Musik Osteuropas, besonders Russlands, der Sowjetunion und der postsowjetischen Zeit, der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts und der Geschichte der Symphonie und der Oper. Zur Musik der 1920er-Jahre hat sie mehrfach publiziert, aktuell entsteht in Verbindung mit dem an der Universität Saarbrücken angesiedelten Graduiertenkolleg „Europäische Traumkulturen“, an dem Dorothea Redepenning assoziiert ist, eine Studie zur Traumthematik in Wolfgang Korngolds Oper „Die tote Stadt“ (1920).

Kontakt: dorothea.redepenning@zegk.uni-heidelberg.de

wie etwa Igor Strawinskys „Piano-Rag-Music“ (1919), Paul Hindemiths „Klaviersuite 1922“ mit den Sätzen „Shimmy“, „Boston“ und „Ragtime“. Arthur Honeggers „Prélude et Blues“ (1925) oder Erwin Schulhoffs „Cinq Etudes de Jazz“ (1927) zeigen. Die Zeitopern integrieren Jazz üblicherweise in die Handlung, exemplarisch in der „Schwarzen Orchidee“, wo Juweliendieb Percy auf das Dach eines Wolkenkratzers in seine besonders ausgeleuchtete „Mount-Everest-Bar“ einlädt. Einen extravaganten Akzent setzt Percys schwarzer Diener Jimmy, der als weiß geschminkter Erzengel auftritt und den neuen Tanz als „Eros-Foxtrott“ ankündigt. Bessie, die Percys Raubzüge als Stubenmädchen vorbereitet, fungiert als Tanzlehrerin, und die Gäste eilen zur „Tanzlektion“, was gereimt wird mit „Saxophon, holder Ton! / Wahrzeichen der Moderne! Wie hört man dich so gerne!“ und „Alles Gute kommt aus Amerika!“ Das mündet in den Refrain: „Ja, der neue Gott heißt Eros-Foxtrott!“

Erotik, Provokation und schwarze Protagonisten

Jazz als Sound der Metropolen wird üblicherweise assoziiert mit einer Lebenswelt, die nach bürgerlichen Kriterien verwerflich ist. Ernst Kreneks Komische Oper „Der Sprung über den Schatten“ (Frankfurt 1924) beginnt als Detektivgeschichte. Der Privatdetektiv Marcus wird per Telefon von Fürst Kuno engagiert, dessen Frau zu beschatten. An Marcus' Stelle übernimmt sein Freund, der Hypnotiseur Dr. Berg, den Auftrag – ein Mann, den Krenek Goethes „Faust“ parodieren lässt („Habe nun ach! tausend Seelen verführt, / Seltsamen Weibern den Mann suggeriert“) und der als heimlicher Liebhaber der Fürstinnen Leonore zum sprichwörtlichen Bock als Gärtner wird. Das Stück entwickelt sich zu einer Slapstick-Komödie, in der am Ende keiner mehr weiß, wer zu wem gehört, und der von zwei eifersüchtigen Frauen geliebte Poet Laurenz Goldhaar als „Telepath Doktor Berg“ verhaftet wird, bevor der echte Dr. Berg alles aufklärt und Goldhaar mit der Prinzessin durchbrennt. „Sprung über den Schatten“ meint das Hinwegsetzen über verbindliche Beziehungen und eheliche Treue. Diese Lektion wird gleich in der vierten Szene während eines Maskenballs gelernt. „Heißer Rhythmus, zucke wieder! Jazzband, spiele tolle Lieder! Auf zum Foxtrott, auf“, ruft die Menge. Dann folgen Chorstrophen mit Vorsängerin. Sie erzählen die Geschichte vom steppenden „Niggerboy“ und der „schönen Maximie“, die mit jedem einen Stepp tanzt, bis die beiden zueinanderfinden, was Krenek mit der für ihn typischen Selbstironie so in Verse bringt, dass auch der Refrain zur Pointe gerät:

„Doch als der Nigger sie geseh'n, da tat er
einen Sprung,
Das war ein Freud- und Schattensprung,
Er tanzte ihren Stepp mit Schwung
Und hielt's natürlich aus.
So ward die schwarze Schmach vom Graus

Erlöst durch Weibesliebe ohne Schuld –
Die deutsche Oper bringt ihn raus.
Er trägt es mit Geduld.
Man sah die beiden Gatten
Und beide ohne Schatten,
Doch diese Melodie,
Ewig weiter sing man sie:

Rund im Kreise

Drehen, stampfen, wilder Tanz!
O lass mich in dir untergeh'n,
Ich bleibe nie mehr im Leben steh'n.
Tolles Schwanken, Wanken,
Schranken
Kennen nicht mehr die Gedanken –
Das ist die Tanzmaschine unserer Zeit,
Zu Trott und Stepp sind alle allbereit.
Dreht euch in wildem Wirbeltanz,
Ihr werdet leicht und frei sein.“

In Kreneks „Jonny spielt auf“ (Leipzig 1927) ist die Konstellation aus Promiskuität, Provokation und Jazz noch weiter ausgearbeitet – hier wird auch das Großstadtleben mit Maschinen, Technik und moralischem Verfall dem Landleben mit Natur und moralischer Integrität gegenübergestellt. Die Titelfigur ist ein schwarzer Jazzgeiger, der die Handlung prägt und beherrscht. Sein Gegenspieler, der Komponist Max, der auch als ironisiertes Alter Ego Kreneks verstanden werden kann, lebt zurückgezogen in den Bergen, nahe einem Gletscher, der ihm Zuflucht und Inspirationsquelle ist. Max' Geliebte, die Sängerin Anita, tritt in einer seiner Opern in Paris auf. Statt nach dem Auftritt nach Hause zu fahren, lässt sie sich mit dem ebenso charmanten wie hohlen Stargeiger Daniello ein. Dazu hört man im Hintergrund Jonnys Jazz-Band, die zum Moment des Liebesakts einen Tango intoniert. Jonny belauscht die Liebesszene, stiehlt die Geige und versteckt sie in Anitas Banjo-Kasten, um sie am Morgen unbemerkt abzuholen. So gelangt er mit seiner Freundin Yvonne, die inzwischen Anitas Dienerin geworden ist, in Max' Gletscherlandschaft. Dass das großstädtische Leben auch hier Einzug erhalten hat, verdeutlicht Krenek mit einem Berghotel, das auf seiner Terrasse Lautsprecher installiert hat. In einer Radiübertragung erklingt eine Arie von Max, gesungen von Anita. „Göttlich schön“ finden die Gäste ihre Stimme und kommentieren: „Schade, dass sie so gerne moderne Musik singt! Und doch, wie sie's singt, meint man fast, es wäre Musik.“ Dann wechselt das Programm zu Jazz: „Gott sei Dank!“, rufen die Gäste und erkennen, während sie zu tanzen beginnen: „Das ist Jonnys Jazzband!“ Die Ironie der Szene besteht darin, dass Max, der inzwischen von Anitas Untreue erfahren hat, im Gletscher den Tod suchte, aber vom Gletscher abgewiesen wird, so dass Anitas Stimme, die aus dem Radio herüberhallt, fungieren kann als Parodie des Auferstehungschors im „Faust“ – eine Assoziation, die

Krenek mit den Worten „Welche Stimme? Welches Lied? Ist das der Wahnsinn?“ ausdrücklich nahelegt.

Zeittypischer Rassismus

Die Bedeutung des Jonny ist vor dem Hintergrund anderer schwarzer Protagonisten zu sehen. Jimmy, die Dienerfigur in der „Schwarzen Orchidee“, spricht eine korruptierte Sprache und wird, bevor er überhaupt etwas sagt, diskriminiert: Als er die Kleider seines Herrn am Morgen zurechtlegt, lacht er „ganz unbegründet sein Negerlachen. Da tönt aus dem Schlafzimmer Percys Stimme, vor der er ganz sklavisch erschrickt. So oft er allein oder mit andern, ist er frech, sowie aber sein Herr da ist, ist er ganz ausgewechselt, und zwar nicht aus Falschheit, sondern aus ganz ehrlicher, fast abergläubischer Furcht und bewundernder Ergebenheit“. Unterwürfigkeit und Verschlagenheit sind Jimmy als Verhaltensweisen zugeordnet. Ein zeittypischer, sich seiner selbst nicht bewusster Rassismus kennzeichnet auch die Jonny-Figur; Krenek hat sie aber entscheidend umgewertet: Jonny spricht eine Mixtur aus Englisch und falschem Deutsch, weil er aus Amerika kommt, nicht weil er schwarz ist. Er definiert sich über seine Männlichkeit. Dass er bei Anita keinen Erfolg hat, liegt weniger an ihr als an Daniello, der sie ihm abspenstig macht mit den Worten:

„Welch ein schönes Weib in den Händen dieser Bestie!
Welche Sinnlichkeit in ihr! Die jag' ich ihm ab! (Packt Jonny am Kragen) Ote toi, négrillon!“

Die folgende Regieanweisung lässt durchaus eine Ambivalenz zwischen den Kontrahenten erkennen:

„Wie er [Jonny] Daniello erkennt, duckt er sich scheu. Dieser reicht ihm stumm einen Tausend-Francis-Schein. Jonnys tierisch-sinnlich-wütende Fratze verwandelt sich in ein breites Grinsen, er nimmt das Geld und betrachtet es fasziniert.“

Später machen Text und Musik deutlich, dass die Geige eigentlich Jonny, dem Künstler der neuen Zeit, zusteht und dass ihm das bewusst ist. In Anitas Zimmer, im Hause des Komponisten Max, nimmt Jonny die Geige aus dem Banjo-Kasten und setzt seinen Hut auf: „Triumphierende Zirkus-Attitüde ad specatores“ lautet die Regieanweisung, dann entspinnt sich folgender Dialog:

Jonny (sehr feierlich bewegt. Er hat den großen Moment, die Vision seiner Bestimmung, Im Ton eines Neger-Spirituals): Jetzt ist die Geige mein, und ich will darauf spielen, wie old David einst die Harfe schlug (Hut ab. Yvonne richtet sich in knieende Stellung auf) und preisen Jehova, der die Menschen schwarz erschuf. Yvonne: Ja, gehört sie denn dir?
Jonny: Mir gehört alles, was gut ist in der Welt. Die alte Welt hat es erzeugt, sie weiß damit nichts mehr zu tun.

„Jazz ist anti-romantisch und erotisch, er steht für Modernität, Urbanität und bedeutet Widerstand gegen die Generation der Väter.“

„Das Genre Zeitoper huldigt dem neuen Sound und setzt die Errungenschaften der modernen Großstadt genussvoll in Szene.“

Da kommt die neue Welt
Übers Meer gefahren mit Glanz.
Und erbt das alte
Europa durch den Tanz.

Diese vier Verse bilden auch den Schlussrefrain, den alle anstimmen, nachdem sie sich auf dem Bahnhof zur Abreise versammelt haben, der nichtswürdige Daniello unvorsichtigerweise unter den Zug geraten ist und auch Komponist Max begriffen hat: „Das Leben hat gesiegt über mich, [...] Ich muss den Zug erreichen, der ins Leben führt! Chauffeur, zurück zum Bahnhof!!!!“ Die große Bahnstuhlfahrt, auf der Johnny mit seiner Geige sitzt, verwandelt sich am Schluss in einen leuchtenden, rotierenden Globus.

Provozierende Botschaft

Das Genre Zeitoper, das dem neuen Sound huldigt und die Errungenschaften der modernen Großstadt genussvoll in Szene setzt, provozierte mit einer Botschaft, deren Fragwürdigkeit man sich nicht bewusst war: Der „Sprung über den Schatten“ zelebriert Promiskuität, „Neues vom Tage“ vermarktet Ehebruch und Scheidung als bunte Revue, die „Schwarze Orchidee“ verherrlicht mondänes Großstadtleben, in dem Juwelenraub als Handwerk durchgeht, und in „Jonny spielt auf“ ist der schwarze Jazzgeiger der Titelheld, ein neuer Idealtypus, der den Europäern zeigt, wo die Zukunft liegt. Krenek und Hindemith, die beiden erfolgreichsten Komponisten in dem Genre, sahen sich bereits Ende der 1920er-Jahre groben Anfeindungen durch die nationalistische Presse ausgesetzt. Nach 1933 wandten sie sich, wie viele andere Komponisten in Europa, zeitlosen Stoffen zu, mit denen ein humanistisches Ethos zum Ausdruck gebracht werden kann. ●

Geschichte und Kultur Europas und der Neuen Welt

Das 2005 gegründete Zentrum für Europäische Geschichts- und Kulturwissenschaften (ZEGK) ist ein Zusammenschluss von fünf Heidelberger Instituten: dem Historischen Seminar, dem Institut für Fränkisch-Pfälzische Geschichte und Landeskunde, dem Institut für Europäische Kunstgeschichte, dem Institut für Religionswissenschaft sowie dem Musikwissenschaftlichen Seminar. Ziel der Wissenschaftler am Zentrum ist es, die Geschichte und die kulturellen Errungenschaften Europas und der Neuen Welt vom Frühmittelalter bis in die heutige Zeit zu erforschen. Durch die Allianz im ZEGK verstärken sie dabei ihre Kooperationen, nutzen Synergieeffekte und gewinnen in Lehre und Forschung an interdisziplinärer Kompetenz.

www.uni-heidelberg.de/fakultaeten/philosophie/zegk

JAZZ, EROTICISM AND PROVOCATION

THE “ZEITOPER” OF THE WEIMAR REPUBLIC

DOROTHEA REDEPENNING

During the Weimar Republic, a new, short-lived type of opera evolved: the “Zeitoper”, as it is also known in English, took up everyday stories and was based on the new forms of entertainment at the time: film, slapstick, and music revue. The scene was usually a major city, with all the insignia that make up a modern metropolis. This was combined with stories from the daily and gossip press, with the new sound of jazz and with black protagonists who were presented as jazz musicians or hotel boys.

The composers and their librettists were young; some – Arnold Schoenberg and Paul Hindemith – had fought in the First World War, others – Ernst Krenek and Kurt Weill – were too young to have seen active combat. Artistically, the older ones were shaped by the late Romantic pathos of the turn of the century; all were familiar with expressionism and free atonality. They were acquainted with the provocative theses of the Futurists and the eccentric soirees of the Dadaists; they took up the light music that came to Europe from the United States after the end of the war. It was from this conglomerate of influences that the Zeitoper was born, which dominated the German stages in the 1920s.

The Zeitoper provoked with a message about the easy and permissive life in the here and now. But it was unaware of its dubiousness. Krenek’s “Sprung über den Schatten” celebrates promiscuity, in Hindemith’s “Neues vom Tage” adultery and divorce are commercialised as a colourful revue, d’Albert’s “Die schwarze Orchidee” glorifies glamorous metropolitan life where jewel robbery is seen as a craft, and “Jonny spielt auf” revolves around a black jazz violinist, a new ideal type that showed Europeans the future. At the end of the 1920s, Krenek and Hindemith, the two most successful composers of the genre, saw themselves exposed to gross hostility from the nationalist press. After 1933 they, like many other composers in Europe, turned to transtemporal materials that express a humanist ethos. ●

PROF. DR DOROTHEA REDEPENNING has been a professor at Heidelberg University's Department of Musicology since 1997. After earning a degree in music with a major in transverse flute, she studied musicology, German studies and Romance studies at the University of Hamburg. She is particularly interested in the music of Eastern Europe, especially Russia, the Soviet Union and the post-Soviet era, the music of the 19th and 20th centuries and the history of symphony and opera. She has published several papers on the music of the 1920s and is currently involved in a study on the subject of dreams in Wolfgang Korngold's opera "Die tote Stadt" ("The dead city", 1920) in collaboration with the research training group "European Dream-Cultures", which is located at the University of Saarbrücken and of which Dorothea Redepenning is an associate member.

Contact: dorothea.redepenning@zegk.uni-heidelberg.de

“The genre of the Zeitoper is a homage to the new sound and a spirited celebration of the achievements of the modern metropolis.”