



Johan Zonneveld mit seiner Kopie der Erich Kästner-Büste von Theodor Fraider im Arbeitszimmer seiner Wohnung in Den Haag

Erich Kästner – so noch nicht gesehen Impulse und Perspektiven

Internationales Kolloquium aus Anlass des
Erscheinens der Bibliographie Erich Kästner
von Johan Zonneveld

Tagungsband

Herausgegeben von
Sebastian Schmidler

Tectum Verlag

Sebastian Schmideler (Hrsg.)

Erich Kästner – so noch nicht gesehen

Impulse und Perspektiven

Internationales Kolloquium aus Anlass des Erscheinens
der Bibliographie Erich Kästner von Johan Zonneveld

Tagungsband

Erich Kästner-Studien Band 1

Wissenschaftlicher Beirat:

Silke Becker (Deutsches Literaturarchiv Marbach); Sven Hanuschek (Ludwig-
Maximilians-Universität München); Helga Karrenbrock (Universität Duisburg-
Essen); Stefan Neuhaus (Universität Innsbruck)

ISBN: 978-3-8288-3057-8

© Tectum Verlag Marburg, 2012

Umschlaggestaltung und Satz: F. Hieronimi

Besuchen Sie uns im Internet

www.tectum-verlag.de



Bibliografische Informationen der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Thomas Kästner gewidmet

Inhalt

Zur Reihe „Erich Kästner-Studien“	11
Einleitung in den Tagungsband	15

I.

Eröffnungsreden und Grußworte zum Internationalen Erich Kästner-Kolloquium

Eröffnungsreden

<i>Prof. Dr. Ulla Fix</i> Institut für Germanistik der Universität Leipzig Eröffnungsrede zum Internationalen Erich Kästner-Kolloquium, Leipzig 2011	35
<i>Dr. Sebastian Schmideler</i> Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig Arbeitsstelle Felix Mendelssohn Bartholdy-Briefausgabe Eröffnungsrede zum Internationalen Erich Kästner-Kolloquium, Leipzig 2011	43

Grußworte

<i>Prof. Dr. Wolfgang Lörcher</i> Dekan der Philologischen Fakultät der Universität Leipzig Grußwort zum Internationalen Erich Kästner-Kolloquium, Leipzig 2011	53
<i>Prof. Dr. Dirk Oschmann</i> Institut für Germanistik der Universität Leipzig Grußwort zum Internationalen Erich Kästner-Kolloquium, Leipzig 2011	57
<i>Silke Weitendorf</i> Verlagsgruppe Oetinger, Dressler Verlag, Atrium Verlag, Hamburg Grußwort zum Internationalen Erich Kästner-Kolloquium, Leipzig 2011	61

Prof. Dr. Detlev Kopp

Aisthesis Verlag, Bielefeld

Grußwort zum Internationalen Erich Kästner-Kolloquium,
Leipzig 2011

71

II. In eigener Sache

Johan Zonneveld (s-Gravenhage)

Seit 40 Jahren – Ein Leben mit Erich Kästner

77

III. Neue Perspektiven I – Erich Kästner, literaturanalytisch

Kästner für Erwachsene

Sven Hanuschek (München)„Wie läßt sich Geist in Tat verwandeln?“ –
Zu Erich Kästners Politikbegriff

87

*Stefan Neuhaus (Innsbruck)*Das lachende und das weinende Auge –
Komik als Kippspiel bei Erich Kästner

101

*Inge Schleier (Münster)*Erich Kästner und das figurative Wissen –
Auf Spurensuche zu seinen philologischen Fundamenten

119

Sebastian Schmideler (Leipzig/Bielefeld)„Auch ein Bruderzwist kann sich sehen lassen“ –
Das Bild der Familie Augustin in Erich Kästners Kindheitsautobiografie
Als ich ein kleiner Junge war

135

Kästner für Kinder

Helga Karrenbrock (Osnabrück)„Schreiben wie Film“ –
Zu Erich Kästners Modernisierung der Weimarer Kinderliteratur

175

*Stefanie Çetin (London)*Die Welt in die Angeln heben –
Erich Kästners Humor für Kinder

189

Sebastian Schmideler (Leipzig/Bielefeld)„Vom Zweibeiner bis zum Tausendfüßler“ –
Tierdarstellungen im Werk Erich Kästners. Ein Bestiarium

205

IV. Neue Perspektiven II – Spurensuche in Kästners Nachlass

Silke Becker (Marbach am Neckar)„Bevor man stirbt, hat man gelebt...“ –
Der Nachlass Erich Kästners im Deutschen Literaturarchiv Marbach

247

Johan Zonneveld (s-Gravenhage)

Neues von Kästner – Ein Nachlass mit Überraschungen

259

V. Neue Perspektiven III – Kästner, musikalisch

*Kadja Grönke (Leipzig/Oldenburg/Bremen)*Violeta Dinescus Kinderoper *Der 35. Mai* (1986)

303

Lucian Schiwietz (Bonn / Leipzig)

Edmund Nicks Kästner-Vertonungen

319

*Ulrich Schütte (Köln)*Die Vertonung des Gedichtzyklus *Die 13 Monate* durch
Edmund Nick und ihre Wiederentdeckung – Ein persönlicher Bericht

331

VI. Neue Perspektiven IV – Aktuelle Forschungen zu Erich Kästner in Leipzig

*Fabian Beer (Bonn)*Neues aus der „Anstalt für schwachsinnige Kinder“ –
Die Alma mater lipsiensis im Zerrspiegel von Erich Kästners *Fabian*

335

Johan Zonneveld ('s-Gravenhage)

Auf Erich Kästners Spuren in Leipzig – Ein literarischer Spaziergang
mit unbekanntem Quellen und Dokumenten

355

Anhang

Zu den Autorinnen und Autoren

389

Abbildungsnachweis

393

Tagungsprogramm des Internationalen Erich Kästner-Kolloquiums

395

Liste der Teilnehmerinnen und Teilnehmer

399

Sponsorentafel

403

Zur Reihe „Erich Kästner-Studien“

Erich Kästner (1899–1974) gehört nach wie vor zu den international bekanntesten deutschsprachigen Schriftstellern des 20. Jahrhunderts. Sein überaus vielfältiges und vielgestaltiges literarisches Œuvre umfasst ein breites Spektrum: Kästner war und ist ein vielgelesener Kinder- und Jugendschriftsteller, aber auch ein bedeutender Autor für Erwachsene. Er war Romancier, Theater-, Drehbuch- und Kabarettautor, Publizist und Journalist ebenso wie ein vielbeachteter Lyriker. Er ist überdies ein Grenzgänger zwischen den Medien seiner Zeit gewesen und war ein sozial engagierter Demokrat in politisch schwierigen Phasen.

Kästners Werke entstanden in einer historisch brisanten Epoche zwischen den „roaring twenties“ der Weimarer Republik und der Bundesrepublik der sechziger Jahre. Die extremen politischen Brüche und kulturellen Spannungen des 20. Jahrhunderts haben in seinen Texten auffällige Spuren hinterlassen. Sie geben bei genauerer Betrachtung klar zu erkennen, dass der Verfasser ein „poeta doctus“ gewesen ist. Trotz der großen Popularität des Autors hat Kästner in der Literatur- und Kulturwissenschaft noch nicht die ihm gebührende Würdigung und Wertschätzung erfahren. Große Teile insbesondere des Frühwerks sind noch immer nicht erschlossen.

In der 2011 erschienenen dreibändigen *Bibliographie Erich Kästner* weist der niederländische Germanist Johan Zonneveld nach, dass bislang erst rund 54,7 % des Gesamtwerkes von Erich Kästner in den bisher publizierten Ausgaben, Anthologien und Sammelbänden der literarisch interessierten Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden sind – von den ungelösten Fragen in Kästners Nachlass und in Bezug auf das rezeptionsgeschichtliche Material ganz zu schweigen. Deshalb ist es nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet: Die wissenschaftliche und archivalische Aufarbeitung von Kästners Werk, die Erschließung und Interpretation seiner literarischen und medienhistorisch aufschlussreichen Hinterlassenschaft hat erst begonnen.

Um diese wissenschaftlichen Ziele zu fördern, wurde am 3. Dezember 2011 im Anschluss an die Tagung *Erich Kästner – so noch nicht gesehen* im Institut für Germanistik der Universität Leipzig der *Arbeitskreis Erich Kästner-Forschung* ins Leben gerufen. An der Gründungsversammlung nahmen teil (in alphabetischer Reihenfolge):

Dipl.-Bibl. Silke Becker (Marbach a. N.); Fabian Beer, M.A. (Bonn); RA Peter Beisler (München); Dr. Patricia Brons (Heidelberg); Dr. Stefanie Çetin (London); Prof. Dr. Ulla Fix (Leipzig); Prof. Dr. Sven Hanuschek (München); Dr. Helga Karrenbrock (Osnabrück); Sylvia List (München); Prof. Dr. h. c. Stefan Neuhäus (Innsbruck); Dr. Inge Schleier (Münster); Dr. Sebastian Schmideler (Leipzig); Dr. Johan Zonneveld ('s-Gravenhage).

Kadja Grönke (Leipzig/Oldenburg/Bremen)

Violeta Dinescus Kinderoper *Der 35. Mai* (1986)

Sonntag, der 8. Februar 2004, in Hamburgs Kulturfabrik Kampnagel.¹ Wo sonst Freunde experimenteller Theater-, Tanz- und Performance-Veranstaltungen zusammentreffen, wuseln an diesem Tag Kinder zwischen drei und dreizehn Jahren aufgeregt durchs Foyer. Die meisten haben ein Buch dabei und halten es wie einen Talisman: Es ist Erich Kästners Roman *Der 35. Mai oder Konrad reitet in die Südsee*.

In ihrer Mitte, eng umdrängt, steht eine Frau mit lachenden Augen, die selbst zwar keine Kinder hat, aber seit Jahren engagiert zeitgenössische Musik und ein junges Publikum zusammenbringt – sei es im Rahmen der Response-Projekte, bei denen sie mit Schülern komponiert, sei es mit ihren Klavierstücken für die wirklich allerjüngsten Anfänger am Fortepiano, sei es durch ihre Kinderoper *Der 35. Mai* nach Erich Kästner, komponiert „für Erwachsene ab 10 Jahren“, wie es im Programmheft der Uraufführung heißt.

Für eine ambitionierte zeitgenössische Komponistin ist das Schreiben von Stücken für Kinder eigentlich ein undankbares Geschäft, denn die aktuelle Neue-Musik-Szene schaut nur allzu gern auf Werke für diese Zielgruppe herab und betrachtet sie als Musik zweiter Klasse. Wer dann auch noch mit diesen Partituren Erfolg hat, wird mit seinen anderen Arbeiten oft nicht mehr ernst genommen. Auf die rumänische Komponistin Violeta Dinescu trifft das glücklicherweise nicht zu. Seit sie 1982 aus Bukarest nach Deutschland gekommen ist, um eigentlich Musikwissenschaft zu studieren, glücklicherweise aber in Heidelberg auf Prof. Dr. Ludwig Finscher traf, der ihr riet, doch lieber konsequent ihrer schöpferischen Begabung zu folgen, zählt Violeta Dinescu zu den Respektierten im hart umkämpften Bereich der zeitgenössischen Musik. Ihre Vertonung von Friedrich Wilhelm Murnaus Stummfilm *Tabu* (1988), die Oper *Eréndira* nach Gabriel García Márquez (München 1992), ein *Pfingstoratorium* (1993), zahllose Kammermusikwerke in wechselnden Besetzungen oder freie Zwischenformen, die sich keiner Gattung ganz zuordnen lassen, erwachsen sowohl aus gezielten Kompositionsaufträgen als auch aus innerem Antrieb heraus; sie entstehen für befreundete Interpreten und mit ihnen oder sind eine kreative Flaschenpost im freien Raum der Fantasie. Regelmäßig werden Violeta Dinescus Werke mit Kompositionspreisen

¹ Aufführung der Staatsoper Hamburg, Kulturfabrik Kampnagel: Alexa Lüddecke (Regie), Carsten Wiese (Bühne), Hedda Gröger (Kostüme), Matthias Flor (Onkel Ringelhut), Adam Horton (Konrad), Sven Olaf Gerdes (Negro Kaballo), Studentenorchester Hamburg, Cornelius Meister (musikalische Leitung). Premiere am 8. Februar 2004. Die Partitur des Werks erschien 1990 im Verlag G. Ricordi & Co., München.

ausgezeichnet, sind auf Tonträgern gut dokumentiert und im Konzertbetrieb mit erfreulicher Regelmäßigkeit live zu erleben.

Mit ihrer Kinderoper *Der 35. Mai* hat es freilich eine besondere Bewandnis. Violeta Dinescu komponierte sie 1986 als erstes größeres Werk nach ihrem Umzug von Rumänien nach Deutschland. Die Meisterschülerin und Assistentin von Myriam Marbe, der Grande Dame der rumänischen Musik, hatte ihren kompositorischen Weg bereits gefunden. Was fehlte, war ein Werk, das ihr in der neuen deutschen Heimat Aufmerksamkeit sicherte und, salopp gesagt, einen Fuß in die Tür brachte. Denn während in Rumänien – wie überhaupt im Ostblock – komponierende Frauen nichts Ungewöhnliches darstellen und dieselbe harte und hochprofessionelle Konservatoriumsausbildung durchlaufen können und müssen wie Männer (und Violeta Dinescu war Stipendiatin, musste also besonders hart arbeiten), schwang und schwingt in Westeuropa noch immer das Vorurteil mit, Frauen könnten künstlerisch nicht produktiv sein – ein Relikt des bürgerlichen und ach so christlichen 19. Jahrhunderts, das die Frau im Allgemeinen nur zu gern an Haus und Herd verwiesen hätte.

Bei Violeta Dinescu gab es solche Vorbehalte nicht. Ihre Eltern liebten ihre einzige, 1953 geborene Tochter und förderten ihre mathematischen, sprachlichen und musischen Begabungen, wo immer das im totalitären Rumänien möglich war. Das altmodische Klavier und die Wände voller Bücher in der Bukarester Altbauwohnung prägten das Kind. Rumänische Musik, komponiert vom Stammvater George Enescu oder von den Zeitgenossen Ștefan Niculescu, Aurel Stroe und Anatol Vieru, Weltliteratur von Eugène Ionesco bis hin zu Erich Kästner, bildende Kunst von Constatin Brâncuși und anderen – das heißt Zeitgenössisches, Modernes, Avantgardistisches, das meilenweit vom staatlich eingeforderten Sozialistischen Realismus entfernt war –, bot jene Nischen, in denen man sich Kraft holte für den harten Alltag in dem bitterarmen Land. Konzerte der Bukarester Sinfoniker, Inszenierungen der Bukarester Nationaloper, Gastspiele ausländischer Künstler oder großer rumänischer Interpreten wie Sergiu Celibidache und Dinu Lipati – alles wurde aufgesogen, adaptiert und mit eigenen Ausdrucksformen amalgamiert. Der Geist war frei, und er wählte den Gegenstand seiner Beschäftigung selbst.

Als Violeta Dinescu mir Mitte der 1990er Jahre zum ersten Mal ihre Partitur zu *Der 35. Mai* zeigte, wollte sie sie gar nicht aus der Hand geben. Sie hielt den aufgeschlagenen Band im Arm und strich mit einer ebenso beschützenden wie liebevollen Geste über die Seiten – ein besonderes Verhalten, das ich nie wieder bei ihr gesehen habe. Die typischen Pergamente, mit Spezialtinte beschrieben, die mit dem Messer notfalls rückstandslos abgekratzt werden kann, knisterten leise. „Es war mein Vater, der mir kurz vor seinem Tod noch geholfen hat, die Reinschrift zu erstellen ...“ So verbindet sich mit dem Werk Herzblut, und folgerichtig ist es „meinen Eltern gewidmet“.

Dinescu hatte den Plan zu diesem Werk bereits gefasst, als sie vom Nationaltheater Mannheim den Kompositionsauftrag für eine Kinderoper bekam. Dass Kästners Nachlassverwalter auf die Anfrage nach Rechten an dem Roman nicht sofort antwortete, beunruhigte sie nicht. Als die Oper dann zur Hälfte fertiggestellt war, kam schließlich der niederschmetternde Brief: In München hatte man offenbar Bedenken, ein so prominentes Stück Literatur der musikalischen Fantasie einer Frau zu überlassen – noch dazu einer Frau aus dem politisch suspekten Ostblock. Ein vernünftiger, Aufwand, Nutzen und Gewinn gegeneinander abwägender Tonsetzer hätte jetzt das Projekt aufgegeben. Nicht so Violeta Dinescu – zu sehr hatte das Werk bereits von ihr Besitz ergriffen. Sie beendete die Partitur – und hoffte. Und wie so manches Mal in ihrem Leben halfen eine Verkettung glücklicher Umstände und der Einsatz von Freunden und Menschen, die daraufhin ihre Freunde wurden: Der Intendant des Nationaltheaters Mannheim sprach immer wieder bei dem Nachlassverwalter vor, die richtigen Menschen wurden zur richtigen Zeit neugierig auf die Musik der jungen Künstlerin, es gab eine private Vor-Aufführung eines Bildes, ein Geldgeber für das Ausschreiben der Stimmen wurde gefunden, am 30. November 1986 erlebte das Werk in Mannheim seine Uraufführung ... und Violeta Dinescu erhielt (nach eigener Aussage) den größten Blumenstrauß ihres Lebens – als Zeichen dafür, dass die Musik und die Begeisterungsfähigkeit der jungen Komponistin die Kästner-Erben überzeugt hatten. Seitdem hat sich die Oper im engen und heiß umkämpften Raum des Kinder-Musiktheaters ihren festen Platz erobert. Bislang (2012) erlebte sie neun Inszenierungen an zwölf Bühnen – unter anderem in Dresden, München, Wien, Luxemburg und eben auch in Hamburgs Kampnagel-Fabrik. Und allüberall der gleiche Anblick: Kinder, die sich freudig erregt im Foyer drängen, Kinder, die sich mit leuchtenden Augen um die Komponistin scharen, Kinder, die aufgeregt hinter der Bühne auf ihren Auftritt warten ... Kinder über Kinder, und fast alle mit einem Buch in der Hand.

Die Idee zu einer Oper für Kinder war für Violeta Dinescu von Anfang an auch die Idee zu einer Oper mit kindlichen Darstellern. Lediglich die Rollen des einzigen Erwachsenen, Onkel Ringelhut², und des Zirkushengstes Negro Kablo erfordern professionell ausgebildete Stimmen; schon die Partie des Jungen Konrad wird zwar meist von einer jungen Sopranistin oder einem Tenor übernommen, kann aber auch von einem geschulten Kind gesungen werden, ebenso wie die diversen kurzen Nebenrollen. Denn vieles wird gesprochen, in Sprechgesang deklamiert oder lautmalerisch umgesetzt. Der Kinderchor ist vor allem in fantasievollen Bühnenaktionen präsent; die wenigen gesungenen Chorpässagen sind durch ihre reine Dreistimmigkeit, den begrenzten Stimmumfang und durchgehend homorhythmische Strukturen flexibel an die Möglichkeiten kindlicher

² Bei Kästner: Ringelhuth.

Laiendarsteller angepasst und auch für sehr junge Mitwirkende zu bewältigen. Die jüngste Mitspielerin bislang war fünf (und vertraute der Komponistin eifrig an: „Ich soll aber sagen, dass ich schon sechs bin, sonst darf ich nicht mitmachen!“ – eine Konsequenz der deutschen Bühnenregelungen gegen Kinderarbeit). Trotz dieser in der zeitgenössischen Musik ungewöhnlich deutlichen Orientierung am Können der jungen Mitwirkenden und ungeachtet des Appells an die Fantasie von Spielern und Publikum biedert sich die Partitur nicht an. Die Musik ist komplex und anspruchsvoll. Gleichzeitig bietet Violeta Dinescu den Opernhäusern die Freiheit, eine jeweils eigene Fassung der Partitur zu arrangieren, indem sie eine Maximalfassung (mit Pause nach der »Burg ›Zur großen Vergangenheit«) oder eine verkürzte, ohne Pause durchgespielte Version anbietet, in der je nach Belieben ein oder zwei der mittleren Bilder gestrichen werden können. Da die Bilder durch instrumentale Zwischenspiele verbunden sind, in denen die Hauptfiguren ihren Weg in die Südsee fortsetzen, während die notwendigen Bühnenumbauten vorgenommen werden, ergibt sich dann ein einziger, ungebrochener Spannungsbogen.

Die begrenzte Spieldauer – zwischen 60 und 120 Minuten, je nach Fassung –, die klare Textverständlichkeit, der Rekurs auf eine wohlbekanntere Romanvorlage und die fesselnde, lustige und der Lebenswelt der Kinder nahestehende Geschichte machen es dem jugendlichen Publikum leicht, der Oper mit Spannung und Aufmerksamkeit zu folgen. Jede Aufführung zeigt aufs Neue, wie sehr Violeta Dinescu, die selbst immerzu auf Klänge neugierig ist, die Neugier ihrer Hörerinnen und Hörer in den Dienst nimmt und die Fähigkeit von Kindern nutzt, sich vorbehaltlos einer Sache hinzugeben und sich uneingeschränkt fesseln zu lassen.

Der Inhalt der Oper entspricht im Wesentlichen dem Roman von Erich Kästner, wird aber im Sinne einer stringenten und spielorientierten Bühnenaktion leicht gestrafft. Die Auslassungen betreffen vor allem Episoden mit reduzierter äußerer Aktion sowie Dialoge von geringer Handlungsrelevanz und damit überwiegend solche Passagen, die die Personen charakterisieren, während die Kernstationen der äußeren Handlung nahezu unangetastet bleiben. Das kindliche Interesse am Fortgang der Geschichte wird zu keiner Zeit gebremst.

Erich Kästner und Violeta Dinescu:
Der 35. Mai oder Konrad reitet in die Südsee
Aufbau – Szenenplan

Roman (1932) | Oper (1986)

1. Kapitel	1. Bild	Die Wohnung von Otto Ringelhut	
2. Kapitel	2. Bild	Das Schlaraffenland	
4. Kapitel	3. Bild	Die verkehrte Welt	
3. Kapitel	4. Bild	»Die Burg Zur großen Vergangenheit«	
5. Kapitel	5. Bild	Elektropolis	
6. Kapitel	6. Bild	Die Südsee	
(Teil des 6. Kapitels)	7. Bild	Die Wohnung von Otto Ringelhut	
(7. Kapitel: Wohnung von Konrads Eltern)			

Nur zwei Eingriffe haben grundsätzlichen Charakter; sie betreffen die Rahmehandlung sowie eine Vertauschung der Episoden »Die Burg ›Zur großen Vergangenheit« und »Die Verkehrte Welt«. Indem Violeta Dinescu am Schluss der Oper auf die Szene in Konrads Elternhaus verzichtet, beginnt und endet ihr Bühnenwerk in der Wohnung von Onkel Ringelhut, wo Konrad einen Aufsatz über die Südsee schreiben muss und darüber einschläft. Dadurch bleibt offen, ob er seine fantasievolle Reise in die Südsee mit seinem skurrilen Onkel Ringelhut und dem

ehemaligen Zirkushengst Negro Kaballo tatsächlich erlebt oder nur träumt. Auf diese Weise gewinnt Kästners Satz „Wir sind alle zur gleichen Zeit hier und zu Hause“ aus der »Verkehrten Welt« eine grundsätzliche Bedeutung, die über die vordergründige Bühnenhandlung hinaus ins Umfassende der Fantasie verweist. Zugleich wird der rahmende Charakter der ersten und letzten Szene besonders klar herausgestellt.

Auch die Vertauschung des dritten und vierten Romankapitels erfolgt im Sinne einer präziseren formalen Struktur des Bühnenwerks. Denn indem Violeta Dinescu ihre Reisenden nach dem »Schlaraffenland« zunächst in die »Verkehrte Welt« und erst anschließend in die »Burg ›Zur großen Vergangenheit« führt, rückt die »Burg ›Zur großen Vergangenheit« ins Zentrum der Partitur. Dieses Bild wird gewissermaßen zur Spiegelachse, von der aus in die beiden Hälften der Oper vor und zurück geblickt werden kann, und diese beiden Hälften sind gleichartig konzipiert: Die zwei Bilder in Onkel Ringelhuts Wohnung korrespondieren im Sinne einer Rahmenhandlung, das Schlaraffenland und die Südsee rücken in eine distinkte Beziehung, und die verkehrte Welt und Elektropolis stehen einander ebenfalls gegenüber. Dass die Reise in zwei gebrochen-idealen Phantasiewelten beginnt und endet, den Weg durch zwei Zerrbilder möglicher Realitäten führt und ihren Angelpunkt in der Begegnung mit den banalisierten Helden der Vergangenheit hat, erscheint nicht nur aus operndramaturgischer Sicht überzeugend, sondern trägt auch dazu bei, die im Kinderbuch verborgene Gesellschaftskritik auf der Opernbühne zu bewahren.

Mit den sieben Bildern »Die Wohnung von Onkel Ringelhut«, »Das Schlaraffenland«, »Die verkehrte Welt«, »Die Burg ›Zur großen Vergangenheit«, »Elektropolis« (die elektrische Stadt), »Die Südsee« und erneut »Die Wohnung von Onkel Ringelhut« sind alle wesentlichen Stationen des Romans (mit Ausnahme von Konrads Elternhaus) in knappe musikalisch-szenische Bilder umgeformt. Die Librettisten, Florian Zwipf und Ulrike Went (Dramaturgen des Nationaltheaters Mannheim), halten sich eng an die Wortwahl der Romanvorlage. Kästners Dialoge werden überwiegend beibehalten, aber bei Bedarf gestrafft. Lediglich das erste Bild in der Wohnung von Onkel Ringelhut ist fast vollständig in Musik gesetzt – einerseits damit das Publikum die Hauptfiguren kennenlernt, andererseits um den Wort- und Spielwitz der Vorlage zu einem Zeitpunkt ausführlich zur Geltung kommen zu lassen, zu dem die Aufmerksamkeit der kindlichen Zuschauer noch voll und ganz gegeben ist. Hinzu kommt, dass angesichts der Bekanntheit der Romanvorlage zu große Kürzungen gleich zu Beginn vielleicht enttäuschen würden und die Bereitwilligkeit mindern könnten, mit der die Kinder dem Bühnenspiel folgen.

Wie der Roman nutzt auch die Oper die Möglichkeit, Personen über ihre Wortwahl und Redeweise zu charakterisieren. Die individuellen Intonationen des Sprechens und Singens und die diversen Zwischenformen von Sprechgesang und

Deklamation sind stabil genug, um die Hauptfiguren die gesamte Oper hindurch als Individuen von einander abzusetzen, bleiben aber so flexibel, dass sie auch die wechselnden Emotionen und die unterschiedlichen Situationen, in die die Hauptfiguren geraten, in Klang umsetzen.

Ein nachdrückliches Beispiel bietet der erste Auftritt des Zirkuspferds Negro Kaballo, das von Konrad und Onkel Ringelhut erstaunt in Ringelhuts Wohnung begrüßt wird. Die Rolle des ebenso eiteln wie warmherzigen Hengsts ist eindeutig für einen Opernbass komponiert, der mit voller Stimme singt, spielt und spricht, zugleich aber lautmalerisch die Pferdenatur imitiert, indem er wiehert und schnaubt. Der etwas exaltierte Onkel Ringelhut wird als Spieltenor konzipiert, dessen Singweise auf Verständlichkeit und situative Flexibilität ausgerichtet ist, und der Knabe Konrad (Kinder- oder hohe Erwachsenenstimme) hat eine kindlich hohe, ausdrucksvoll intonierende Partie mit weitem Ambitus und lebhaften Melodiebögen.

Der Text der Szene entspricht Erich Kästners Roman: „Und dann klingelte es doch! Der Junge rannte hinaus, öffnete und kam blaß zurück. ‚Das große schwarze Pferd steht draußen‘, flüsterte er. ‚Herein damit!‘ befahl Onkel Ringelhut. Und der Neffe ließ das Tier eintreten. Es zog den Strohhut und fragte: ‚Stör‘ ich?‘“³ Zusätzlich darf und muss Negro Kaballo pferdespezifisch wiehern und kennzeichnender Weise auch singen, denn als Zirkuspferd hat er sowohl eine animalische als auch eine künstlerische Seite. Sein Auftritt beginnt mit den „Worten“: „Wiehehehehaha Wiehe [...] njihaha Djambala njihaha djambala“.

The image shows three staves of musical notation for the vocal part of Negro Kaballo. The first staff is marked 'Vivo' and contains the lyrics 'Wie he he he ... njihaha Djambala njihaha djambala'. The second staff continues the melody with lyrics 'f ben nufonso e son crupelo' and 'Wie he he he njihaha njihaha Djambala njihaha djambala'. The third staff shows the end of the phrase 'Djambala Wie he he'. The score includes various musical markings such as 'f', 'ff', 'f marcato', and '2' (second ending), along with measure numbers 465, 470, 475, and 480.

Partitur S. 63, T. 468, bis S. 65, T. 480, Singstimme Negro Kaballo

³ Erich Kästner: Der 35. Mai oder Konrad reitet in die Südsee (1933), hier zitiert nach der 25. Auflage, Berlin 1970, S. 12.

Das Singen und der Übergang vom Wiehern zum Sprechen und wieder zurück prägt auch Negro Kaballos letzten Auftritt. Als er in der Südsee ein Schimmelfräulein kennen und lieben lernt, beschließt er, nicht in die Zivilisation zurückzukehren und daher konsequenterweise auch kein menschliches Wort mehr zu sprechen. Die beiden Pferde singen ein Liebesduett, und nachdem Negro Kaballo seine Zukunftspläne erläutert hat, verstummt er für immer.

Das Liebesduett ist als dreifache Anspielung zu verstehen: zum ersten als Anspielung auf die Gattung Oper, in der das simultane Singen im Duett eine typische Form darstellt, zum zweiten als Anspielung auf die Musikgeschichte, denn die Melodie des Liebesduetts ist nichts anderes als die von zwei Stimmen gesungene Melodie der »Habanera« aus Bizets Oper *Carmen* und zum dritten als Anspielung auf die Literaturgeschichte, denn der Text des Liebesduetts besteht aus dem schönen mittelalterlichen (wenn auch in heutigem Deutsch gesungenen) Liebesgedicht „Du bist mein, und ich bin dein, des sollst du gewisse sein“. In diesen drei Anspielungen lernen wir Negro Kaballo und sein Schimmelfräulein erstens als traditionsverhaftete Tiere kennen (sie wollen heiraten und eine Familie gründen), deren Liebe zweitens auf erotischer Anziehungskraft basiert (daher die Habanera), aber – drittens – ebenso auf gegenseitiger emotionaler Übereinstimmung fußt (daher die Textwahl). An die Stelle einer umständlichen sprachlichen Beschreibung oder szenischen Darstellung dieser drei Aspekte tritt die Musik, die in der Simultanität ihrer drei Ebenen die drei unterschiedlichen Facetten von Liebe prägnant zum Ausdruck bringt.

426

S. 111
S. 116

Negro

427

Schimmelfräulein

Negro

428

510

S. 111

Negro

515

Partitur S. 426, T. 497, bis S. 428, T. 516, Gesangsstimmen
Negro Kaballo und Schimmelfräulein

Die gesamte Oper hindurch bleiben die Hauptfiguren durch ihre individuellen Sing- und Sprech-Intonationen klar charakterisiert. Vor dieser Konstante wirken die einzelnen Stationen der Reise wie unterschiedliche Kulissen, vor denen sich Konrad, Onkel Ringelhut und Negro Kaballo voranbewegen. So wie jede Gestalt ihre eigene vokale Ausdrucksweise hat, besitzt auch jedes Bild seine eigene musikalische Sphäre und seine eigene Klanglichkeit, und diese wird vorrangig vom Orchester geprägt.

Obwohl Violeta Dinescu alle wesentlichen Instrumente eines Sinfonieorchesters zum Einsatz bringt, ist das Instrumentalensemble bewusst klein gehalten und wird jeweils nur in Teilen eingesetzt. Auswahl und Verwendung der Instrumente tragen wesentlich zur Kennzeichnung von Atmosphäre bei, dienen aber ebenso auch zur Definition der Sujets und wirken dadurch ebenso markant wie die unterschiedlichen Formen des Singens, Deklamierens und Sprechens.

Die Streicher werden solistisch besetzt und kommen insgesamt deutlich weniger zum Einsatz, als das in herkömmlichen Opern der Fall ist. Wichtiger und charakteristischer sind die – ebenfalls einfach besetzten – Holz- und Blechbläser, die den Klang farblich differenzieren und – z. B. in der »Burg« »Zur großen Vergangenheit« – assoziativ Elemente der Musikgeschichte einbringen. Dass solche Reminiszenzen sich vor allem in diesem zentralen Bild der Oper häufen, hat natürlich seinen Grund: Auf diese Weise kommt die Sphäre des Historischen akustisch deutlich zum Tragen, denn das historische Kolorit ist hier ein Klangkolorit – freilich ein künstlerisch verfremdetes. Entsprechend der Handlung erklingen zwar immer wieder Blechbläser-Fanfaren, zum Beispiel beim Aufruf zu den Olympischen Spielen, aber an Stelle der musikgeschichtlich „richtigen“ Trompeten schmettert bei Violeta Dinescu ein Ensemble von Hörnern, Trompeten und Posaunen, und statt des Appells der rufenden Quarte pendelt im Horn ein Terzintervall, während die Posaunen einen befremdlichen Tritonus beisteuern. Die Musik wirkt wie ein Bild, dass man durch ein mattes Glas betrachtet: Es ist zwar erkennbar, was gemeint ist, aber die Konturen bleiben unscharf.

3. Szene

GIUSTO ED ENERGICO Die drei kommen in den Burghof. Man hört schmetternde Fanfaren. Auf den Tribünen des Stadions sitzen knorrige Ritter und Ritterfräulein mit Öperngläsern und Kavaliere mit großen Allongerücken und Damen mit bestickten Reifröcken.

2^o lontano

co. in Fa. *mf*

trba.

tbne.

tamb. *mp ben marcato*

254

255

ancora mp marcato

260

265

co. in Fa.

trba.

tbne.

tamb. *mp* *molto*

Partitur S. 303, T. 343–357

Besonders umfangreich ist in der Oper das Schlagwerk ausgestattet. Trotz der großen Zahl an unterschiedlichen Perkussionsinstrumenten werden diese jedoch sehr luzide und durchdacht eingesetzt, so dass sie nicht nur die Klangfarben-Palette bereichern, sondern auch dramaturgische Funktionen übernehmen können. So treten in der »Burg Zur großen Vergangenheit« zu den militärischen Signalen der Blechbläser Kleine Trommeln hinzu, deren Trommelwirbel das Militärische und Martialische unterstützen. In der Südsee werden dagegen vornehmlich Tom-Tom, Bongo und Pauken genutzt sowie die Idiophone Guiro (eine Art Ratsche) und Maracas (Rasseln), d. h. in diesem Bild herrscht das perkussive rhythmische Element in einer eher warmen Klangfarbe vor. So entsteht eine kennzeichnende Mischung aus Südsee-Exotismus und archaischer Wildheit, die in ihrer idealisierenden Vorstellung der Südsee als Sehnsuchts-Ort und kolonialisierbarer besserer Welt typisiert und ironisiert, ohne die musikalisch erzählte Geschichte zu stören. Für die Vielfalt des Klangspektrums insgesamt sind Metall-Instrumente verantwortlich, nämlich Xylophon, Röhrenglocken, Vibraphon, Marimbaphon, auf denen auch Melodien gespielt werden können, sowie Triangel, Becken (hoch und medium) und Tam-Tam (medium und grave), die nicht in der Tonhöhe, dafür aber in der Klangfarbe differieren. Außerdem enthält die Originalpartitur auch Passagen für Klavier, Harfe, Cembalo und Orgel – aber da Violeta Dinescu die Interpreten autorisiert, Eingriffe vorzunehmen und die Realisierung der Oper den jeweiligen Gegebenheiten anzupassen, hängt es ganz von der jeweiligen künstlerischen Entscheidung ab, ob diese Instrumente auch tatsächlich verwendet werden.

Trotz der Vielfalt der Orchesterinstrumente komponiert Violeta Dinescu so, dass weder die Sänger überdeckt noch die Textverständlichkeit eingeschränkt werden. Außerdem legt sie Wert auf ein abwechslungsreiches, gut durchhörbares und bewegliches Klangbild und schult damit ganz nebenbei die Fähigkeit der kindlichen Mitwirkenden, bewusst aufeinander zu hören, sowie die Bereitschaft des Publikums, musikalische Strukturen horchend wahrzunehmen. Musik bzw. Instrumentalspiel ist für sie kein Klangrausch, keine Tonmalerei, keine Geräuschunterlegung und auf keinen Fall etwas Zweitrangiges, sondern fordert eine ebensolche Aufmerksamkeit wie der Text, die Handlung, der Gesang, das Bühnenspiel.

Anhand eines Ausschnitts aus der »Verkehrten Welt«, in der die Umerziehung von Otilie Überbein vorgeführt wird, soll im Folgenden gezeigt werden, wie Violeta Dinescu unterschiedliche Gestaltungsformen so kombiniert, dass Personen und Situationen musikalisch präzise charakterisiert werden. Die Szene spielt – wie in

Kästners Roman auch – in einer Schulklasse, in der allerdings die Kinder als Lehrer, die Erwachsenen dagegen als ungezogene Schüler fungieren. Auf Aufruf des kindlichen Lehrers erhebt sich „eine dünne Dame [...]“. Sie trägt ein kurzes Hängerkleid und fingert dauernd an ihrer Frisur herum“, so die Szenenanweisung der Partitur.⁴ Der Lehrer spricht frei: „Sie zwingen Ihre Tochter Paula zum Lügen. Das Kind muß auf Ihren Befehl den Vater und die Großeltern beschwindeln. Denn niemand darf wissen, was Sie mit dem Haushaltsgeld machen und daß Sie Paula stundenlang alleine in der Konditorei Kiemle sitzen lassen. Inzwischen verspielen Sie im Bridgclub [sic] das Geld.“⁵ Im auffälligen Kontrast zu diesem gesprochenen Text singt die Darstellerin der Otilie Überbein, und zwar in der emphatischen Intonation einer hochdramatischen Sopranistin: „Das geht euch gar nichts an! Ich kann tun, was ich will!“⁶

266

490
schuppig
Überb.
Das geht euch gar nichts an! Ich kann tun, was ich will!
arpa.
org.
cp.
xyl.
p

Jak. *frei gesprochen*
SIE ZWINGEN IHRE TOCHTER PAULA ZUM LÜGEN. DAS KIND MUß AUF IHREN BEFEHL DEN VATER UND DIE GROSSELTERN BESCHWINDELN. DENN NIEMAND DARF WISSEN, WAS SIE MIT DEM HAUSHALTSGELD MACHEN UND DASS SIE PAULA STUNDENLANG ALLEINE IN DER KONDITOREI KIEMLE SITZEN LASSEN. HEUTEABEND VERSPIELN SIE IM BRIDGCLUB DAS GELD.

cemb.
org.
p.a.
t-tam g

⁴ Violeta Dinescu: Der 35. Mai oder Konrad reitet in die Südsee. Kinderoper in sieben Bildern nach dem gleichnamigen Roman von Erich Kästner. Libretto von Florian Zwipf und Ulrike Wendt. Partitur aus dem Besitz der Komponistin. Rechte (seit 1990): München, Verlag G. Ricordi & Co., S. 265, T. 488.

⁵ Ebenda, S. 266, T. 489.

⁶ Ebenda, S. 266, T. 490.

490
schuppig
Überb.
Das geht euch gar nichts an! Ich kann tun, was ich will!
arpa.
org.
cp.
xyl.
p

Partitur »Verkehrte Welt« S. 266, T. 489–491

Dieses Aufeinanderprallen unterschiedlicher Ausdrucksformen setzt sich fort, wenn der Lehrer wieder frei spricht („Daß Sie selbst lügen, ist Ihre Sache. Aber daß Sie die Kleine Paula zum Lügen zwingen, geht uns sogar sehr viel an. Wir dulden das nicht länger. Paula schläft keine Nacht mehr und kriegt laufend Weinkrämpfe.“⁷) und Otilie Überbein als dramatischer Sopran singt („Du übertreibst, mein Kleiner!“⁸). Auf die Aufforderung des Lehrers „Ich übertreibe ganz und gar nicht! Das Kind weiß nicht mehr aus und ein. Wer weiß, was da noch passieren kann! Lassen Sie gefälligst Ihre blöde Frisur in Ruhe, wenn ich mit Ihnen rede!“ fällt die Entgegnung von Frau Überbein erstmals aus dem Rahmen: Ihr „Jawohl, Herr Lehrer!“⁹ greift jetzt ironisch das freie Sprechen ihres Gegenübers auf. Auf die Drohung „Sie bleiben noch eine Woche hier. Sollten Sie bis dahin noch immer nicht wissen, wie Sie sich Ihrer Tochter gegenüber zu benehmen haben, werden wir Gegenmaßnahmen ergreifen!“ erwidert Frau Überbein sodann in maniertem Sprechgesang: „Da bin ich aber äußerst gespannt!“¹⁰. Die Aussicht „Wenn Sie künftig Paula zu einer Lüge zwingen, wird Ihr Mann durch uns die Wahrheit erfahren!“¹¹ erzeugt einen hochdramatischen Aufschrei („Bloß nicht!“¹²) mit affektivem Glissando über anderthalb Oktaven.

⁷ Ebenda, S. 267, T. 492.

⁸ Ebenda, S. 267, T. 493.

⁹ Ebenda, S. 267, T. 495.

¹⁰ Ebenda, S. 267, T. 499.

¹¹ Ebenda, S. 267, T. 501.

¹² Ebenda, S. 267, T. 503.

Die Art des Sprechens bzw. Singens dient in dieser Szene also dazu, den grundsätzlichen Kontrast zwischen zwei Personen deutlich herauszustellen. Zugleich illustriert die vokale Gestaltung den jeweiligen Charakter der Personen: Der Lehrer artikuliert sich Wort für Wort verständlich und erscheint damit durchgehend als sachbezogener, dialogbereiter Mensch des Geistes und der Vernunft, während für Ottilie Überbein weniger die Wortaussage, als vielmehr des Gestus ihres Singens kennzeichnend ist. Sie tritt als ichbezogene, dramatische Heldin einer Schmierenködie auf; ihre Worte bedeuten nur austauschbare, beliebige Ausflüchte. Sollte das Publikum den gesungenen Text nicht exakt verstehen, begreift es anhand der abstrakten musikalischen Gestik trotzdem, dass es hier um die Darstellung eines charakterlich unangenehmen, ungefestigten und nicht dialogbereiten Menschen geht.

Bei dieser aussagestarken Wechselrede tritt das Orchester ganz zurück. Die Worte des Lehrers werden mit einer vibrierenden Klangfläche unterlegt, sein zunehmender, nur mühsam zurückgehaltener Ärger äußert sich in einem schillernden Schlagwerk-Gewebe; bei Ottilie Überbein geschieht noch weniger instrumentale Aktion, damit der Gestus des Singens um so klarer hervortritt.

Die Musikbeispiele zeigen, dass Violeta Dinescu ein fantasievolles Stück Musiktheater komponiert hat, das in besonderer Weise auf die Möglichkeiten eines kindlichen Publikums zugeschnitten ist und der Spielfreude und dem Einfallsreichtum von Regie und Bühnenbild ein dankbares Einsatzfeld bietet. Zugleich ist die Oper *Der 35. Mai* eine mehrdimensionale Partitur, die Personen und Handlungen auf vielerlei Ebenen musikalisch charakterisiert und präzise durchleuchtet. Dass kindliche Zuhörer Violeta Dinescus differenziertes Kompositionsverfahren vermutlich nicht bewusst dechiffrieren, ist kein Nachteil. Während der erwachsene Teil des Publikums die musikalischen Allusionen erkennt, sich über die klingenden Fingerzeige Richtung Musikgeschichte amüsiert, den Gestus des Singens als Verdeutlichung unterschiedlicher Charaktere versteht, nimmt das Kind zunächst nur grundsätzlich die Veränderung der Klangsprache wahr und erkennt, dass unterschiedliche musikalische Ausdrucksformen aufeinander prallen und damit kontrastierende Welten schaffen. Damit ist die Kennzeichnung von Menschen, Charakterbildern und Situationen über ihren individuellen musikalischen Gestus auch dann signifikant, wenn er nicht rationalisiert wird. Im glücklichsten Fall kann eine solche Rationalisierung später erfolgen, wenn das Kind mit zunehmender Musik-Erfahrung die Zuordnungen aus Violeta Dinescus Oper wiedererkennt und mit den entsprechenden Typen und Ausdruckswelten verbindet.

Zum Abschluss bleibt die Überlegung, ob Kästners Kritik an Zeit und Mensch, die der Autor in seinen Roman einbindet, auch in Violeta Dinescus Oper relevant ist. Für eine bejahende Antwort sprechen drei Dinge: erstens das Opernlibretto, zweitens der Handlungsaufbau und drittens die Art der Musik.

Zur Textgrundlage bleibt festzuhalten, dass Kästners Roman zu weiten Teilen aus Dialogen besteht, die nahezu wortgetreu in das Libretto übernommen werden. Onkel Ringelhuts Frage:¹³ „Haben Sie noch viel Platz in Schlaraffenland?“ [...] „Wir haben viele Leute bei uns, die haben nichts zu tun und nichts zu essen“¹⁴ (2. Bild), und die Antwort: „Verschonen Sie uns mit denen [...]. Die Kerle wollen ja arbeiten! So was“ können wir hier nicht brauchen“¹⁵ ist selbstverständlich auf die Sozialpolitik 1932, also auf die Zeit der Erstveröffentlichung des Romans gemünzt und bleibt in der Bühnenversion erhalten. Dass dieser Satz sowohl aus der historischen Perspektive brisant als auch aus heutiger Sicht aktuell ist, verleiht dem Roman – und damit auch dem Opernlibretto – eine besondere Tiefendimension. Aber vielen kindlichen Lesern dürfte die Bissigkeit solcher Formulierungen ebenso entgehen wie den kindlichen Opernzuschauern. Historischer Zeitbezug und Aktualisierbarkeit sind zwar sowohl im Roman als auch im Bühnenstück vorhanden, bleiben aber dem reflektierten Rezipienten vorbehalten.

Dasselbe gilt für die Besonderheiten der dramaturgischen Struktur. Der bereits erläuterte spiegelsymmetrische Aufbau der Oper, der durch Umstellung des dritten und vierten Bildes und durch die Zentralstellung der »Burg ›Zur großen Vergangenheit« entsteht, regt den analytischen Verstand zu einem Vergleich zwischen dem »Schlaraffenland« und der »Südsee« sowie der »Verkehrten Welt« und »Elektropolis« an. Während »Schlaraffenland« und »Südsee« Utopien darstellen, in denen der ewige Wunsch des Menschen nach einem angenehmeren, bequemeren Leben seinen Ausdruck findet, verweisen Kästners Vorlage und Dinescus Umsetzung auch auf kritische Aspekte dieser Fantasiewelten: Im Schlaraffenland sind ein eigener Wille und Aktivität nicht nur verpönt, sondern gänzlich ausgeschlossen; in der Südsee bedroht der beleidigte Walfisch die freche Prinzessin Petersilie, und das Essen erscheint sogar dem abgebrühten Onkel Ringelhut barbarisch – kleine Verweise nur, die aber nachdenklich stimmen und dazu anregen können, Wunschträume kritisch zu hinterfragen. »Verkehrte Welt« und »Elektropolis« zeigen dagegen von Anfang an negativ konnotierte Gesellschaftsutopien. Die Kinder, die den bösen Erwachsenen Gleiches mit Gleichem vergelten, und die vollautomatisierte Zukunftswelt, die sich am Ende nicht mehr kontrollieren lässt und explodiert, verdeutlichen beide auf ihre Art, wie das Gutgemeinte entgleitet und zur Gefahr wird. Spiegelsymmetrisch gruppiert um das mittlere Bild der »Burg

¹³ Alle folgenden Zitate: Dinescu (wie Anm. 4), S. 191–194, T. 500–513.

¹⁴ Bei Kästner: „Die nicht zu tun und nichts zu essen haben“.

¹⁵ Bei Kästner: „Sowas“.

¹⁶ Alle Zitate: Kästner (wie Anm. 3), S. 55.

›Zur großen Vergangenheit‹, entpuppt sich schließlich auch diese Spiegelachse selbst als heikle Vision, die den bildungsbürgerlichen Geschichts-Fetischismus der 1930er Jahre und den Militarismus der Weimarer Republik konterkariert und die Helden der Vergangenheit zu raufsüchtigen Rüpelbänalisierern.¹⁷ Die Kritik, die Kästner in den Stationen der Reise versteckt, wird in der Oper durch die veränderte Anordnung der Bilder sogar noch klarer herausgestellt.

Unabhängig vom Sprachkunstwerk des Romans besitzt Musik die Fähigkeit, Gestalten, Emotionen und Handlungen auf dem Wege klingender Chiffren, Topoi und Gesten zu kennzeichnen. Die analysierten Notenbeispiele mögen gezeigt haben, wie subtil Violeta Dinescu diese Verfahren nutzt, um ihrerseits der literarischen Vorlage etwas hinzuzufügen und bestimmte literarische Züge zu intensivieren. Damit rückt die Bühnenversion als eigenständige Kunstform und ernstzunehmende künstlerische Interpretation des Kinderbuchs Erich Kästners Roman gleichwertig zur Seite.



Violeta Dinescu im April 2010

¹⁷ Dass Kästner hier auch Kritik an den Traditionen des geschichtserzählenden Jugendbuchs des 19. Jahrhunderts und an völkischen Tendenzen der Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus übt, zeigt die textlich – und in der Oper auch musikalisch – überzogene Redeweise mancher Figuren.

Lucian Schiwietz (Bonn / Leipzig)

Edmund Nicks Kästner-Vertonungen

Und die Musik? Wer fragt schon bei einem Chanson nach dem Komponisten! Wenden Sie sich nicht an die Musikologen, denn die gehen nicht ins Kabarett, und heitere Musik ist ihnen seit jeher verdächtig.¹

Den Komponisten Edmund Nick und Erich Kästner verband seit Ende der 1920er Jahre eine dauerhafte Freundschaft mit mehreren Phasen engeren künstlerischen und beruflichen Austausches. Leben und Schaffen Erich Kästners sind im literaturwissenschaftlichen Kreis weitestgehend bekannt, der Name Edmund Nick dürfte hier nur wenigen etwas sagen. Deshalb seien der Betrachtung der ‚Gemeinschaftsprodukte‘ Kästners und Nicks einige Informationen zur Person des Komponisten vorangestellt.

Edmund Josef Nick wurde am 2. September 1891 in Reichenberg in Böhmen, heute Liberec, geboren. Zwischen 1910 und 1915 studierte er Musik, insbesondere Klavier und Komposition an der Musikakademie in Wien und am Konservatorium in Dresden sowie Jura an den Universitäten in Wien und Graz. 1918, nachdem er als Soldat im Ersten Weltkrieg in der österreichischen Armee gekämpft hatte, erlangte er die Promotion im Fach Jura. Nach zweimonatiger Tätigkeit am Kreisgericht in seiner Heimatstadt Reichenberg entschied er sich für den Musikerberuf. Zunächst arbeitete er freiberuflich als Pädagoge, Klavierbegleiter und Korrepetitor, dann, ab 1921, als Musikalischer Leiter und Hauskomponist am Lobe-Theater in Breslau (heute Wrocław). Dort gründete er 1923 den „Bund für Neue Musik“ mit und war Mitglied in dessen Vorstand. 1924 wurde er als Musikalischer Leiter der gerade erst installierten „Schlesischen Funkstunde“ engagiert, einer der frühesten Radiosender im Deutschen Reich. 1929 stieg er zum Stellvertretenden Intendanten dieser Anstalt auf. Die „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten im Jahr 1933 beendete diese Karriere. Nick wurde, wie der Erste Intendant des Breslauer Senders, Fritz Walter Bischoff (nach 1933: Friedrich Bischoff), seines Amtes enthoben. Nick ging daraufhin nach Berlin, schlug sich dort als Musikkritiker und vor allem – bis zur Schließung durch die Nazis im Jahr 1935 – als Musikalischer Leiter im Kabarett „Die Katakombe“ durch, für das auch Kästner arbeitete. Noch im selben Jahr fand er dann eine Anstellung als Musikalischer Leiter des

¹ Edmund Nick: Vom Chanson. [Vorwort zu:] Das Karussell. 20 Chansons nach Gedichten von R.M. Rilke, Klabund, Erich Kästner, Werner Finck, Kurt Tucholsky, H. v. Fortenbach, M. Kaléko, A. v. Pinelli, Rolf Sievers. Musik von Edmund Nick, Berlin 1964, S. 2–4, hier S. 3.