

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck (†)

Klang und Musik bei Walter Benjamin

Tobias Robert Klein
in Verbindung mit Asmus Trautsch

Wilhelm Fink

Die dieser Publikation zugrundeliegende Tagung wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG0712 gefördert.
Die Verantwortung für den Inhalt liegt bei den Autoren.

Umschlag:

Nach dem Plakatentwurf von Carolyn Steinbeck · Gestaltung, Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Redaktion und Lektorat: Bettina Moll, Berlin
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5343-3

SABINE SCHILLER-LERG

Ernst Schoen vertont sechs Gedichte von Christoph Friedrich Heinele

In der Benjaminforschung hat der Name Ernst Schoen einen guten, wenn auch nur einen marginalen Klang. Schoen, der zwei Jahre jüngere Schulfreund Walter Benjamins, der distanzierte Beobachter in jugendbewegter Zeit, Mitspieler in der erotisch aufgeladenen Atmosphäre wechselnder Freundschaften und später der wichtige Mann beim Rundfunk – damit ist auch schon die Rolle, die er in diesem Forschungszusammenhang bisher spielte, umrissen. Dass er Komponist und Schriftsteller war, wird seinem Namen zwar gern erklärend hinzugefügt, aber selten hat jemand etwas von ihm gelesen, geschweige denn eine Komposition gehört. Noch weniger bekannt ist, dass er am Ende verletzt und resigniert zu jenen Heimkehrten gehörte, deren Remigration als gescheitert angesehen werden muss.¹

Er sei einer der ersten Ebenbürtigen gewesen, die Benjamin kennengelernt habe, hatte Theodor Adorno von ihm gesagt, und dass er es liebte »ohne Resentiment zurückzutreten [...] bis zur Selbstauslöschung« (GB I, 19). Diese Charakterisierung Ernst Schoens in der ersten Ausgabe der Benjaminbriefe kann wie ein verspäteter Nachruf auf den sechs Jahre zuvor gestorbenen Schoen gelesen werden. Sie dürfte sich sogar nicht nur auf das Verhältnis zwischen Walter Benjamin und Ernst Schoen bezogen haben, sondern durchaus auch auf Adornos eigene frühe Erfahrung mit dem älteren Ernst Schoen.

Wer immer Ernst Schoen beschrieben hat, erinnerte sich zuerst daran, dass er bescheiden war, vornehm in seiner inneren Haltung, »seines eigenen We-

¹ Sabine Schiller-Lerg: »Ein Freund überlebt. Erste biographische Einblicke in seinen Nachlass«, in: Klaus Garber/Ludger Rehm (Hg.): *global Benjamin*, München (Fink) 1999, S. 982 sowie Sabine Schiller-Lerg/August Soppe: »Ernst Schoen (1894–1960). Eine biographische Skizze und die Geschichte seines Nachlasses«, in: *Mittelungen Studienkreis Rundfunk und Geschichte* 20 (1994) 2/3, S. 79.

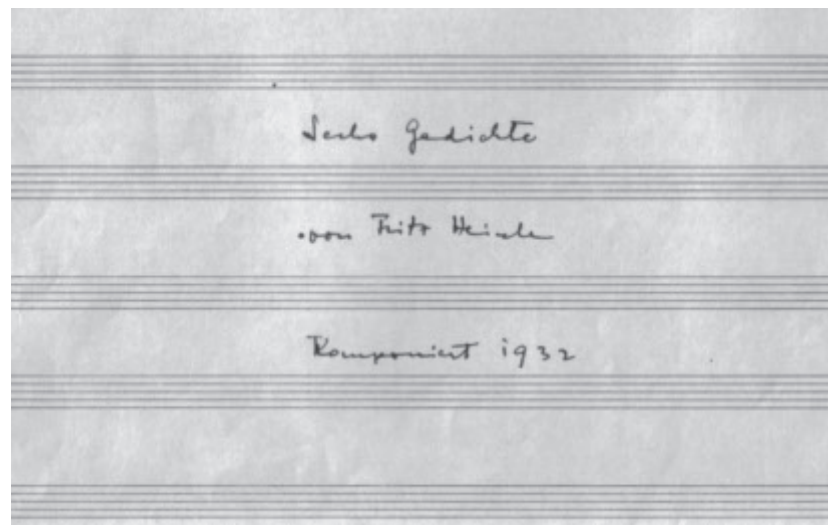


Abb. 1: Titelblatt der Kompositionen von Ernst Schoen.

sens sicher« (GB I, 19), wie Adorno die unantastbare Integrität Schoens auslegte, dabei ungemain gebildet, aber unaufdringlich. Er sprach mehrere Sprachen, war charmant und höflich, besonders Frauen gegenüber, humorvoll, mit großem Sprachwitz begabt, sensibel und einfühlsam, und er spielte hervorragend Klavier, Bach ebenso gut wie Jazz. Sein nervöses, durch Erfahrungen im Ersten Weltkrieg verstärktes, Sprachleiden, das einem Stottern ähnelte, konnte er – sogar später am Mikrofon – mit einem eigenen Sprechrhythmus überspielen. Es hinderte ihn aber, sich spontan in Gespräche einzubringen, was den Eindruck einer Reserviertheit noch verstärkte. Seine Ironie und sein oft überpointierter Sarkasmus werden in seinen Kritiken, Briefen und Tagebüchern und vor allem in seinen späten Gedichten erkennbar.² Schoens literarische und poetische Produktion blieb zumeist ungedruckt. Seine musik-

² Ernst Schoen: *Nachlass*, Bundesarchiv Koblenz, N 1403.

medienkritischen Artikel allerdings waren vor dem Krieg in der Fachpresse gern gesehen. Vorlagen dieser Artikel ebenso wie Typoskripte eigener Sendungen aus der Frankfurter Rundfunkzeit sind mit wenigen Ausnahmen nicht erhalten. Seine Aufträge für die BBC während und nach dem Krieg dagegen sind im Nachlass gut dokumentiert. Die intensiven und vielfältigen Bemühungen Ernst Schoens um die Musik, vor allem auch um ihre neuen Strömungen, blieben bislang unbeachtet.

Zu Schoens musikalischer Sozialisation findet sich bei Walter Benjamin ein Hinweis, denn er verfolgte einführend, mit einer klanglich-akustischen Affinität, wie sein Freund, immer wieder an sich zweifelnd, mit seiner musikalischen Begabung gerungen hat. Die Kontinuität und ungebrochene Vertraulichkeit dieser Freundschaft, aus der Jugendzeit über die spätere Frankfurter Zusammenarbeit bis in die Jahre des Exils, zeigen eine gegenseitige Anteilnahme sowohl an der jeweiligen Lebenssituation als auch an den einzelnen Schaffensprozessen. Diese ist letztlich eingegangen in Ernst Schoens Vertonung der sechs Gedichte von Fritz Heinle.

Im Freundeskreis Benjamins war Schoen, lange bevor Theodor Adorno mit Benjamin über Musik sprach, der Einzige, der sich ernsthaft mit diesem Gebiet befasste – ein Gebiet, das Benjamin eher fern lag, wie er bekannte (GB V, 211). Auch aus seiner Unbeholfenheit, sich zu musikalischen Sujets zu artikulieren, machte Benjamin keinen Hehl (566). Immerhin gab es in Haubinda den Musikwissenschaftler August Halm (1869–1929), der die Gesetze der Musik in einen lebensphilosophischen Zusammenhang stellte und der auf den jungen Benjamin einen nachhaltigen Eindruck gemacht hatte. In der Rundfunksendung *Das dämonische Berlin* setzte er 1930 diesem Musiklehrer, der ein Jahr zuvor gestorben war, ein kleines literarisches Denkmal (GS VII, 86).³ August Halms Theorien über den Zusammenhang von Musik und Literatur waren für Ernst Schoen und für Benjamin eine eingehende Lektüre wert. Als 1913 Halms Buch *Von zwei Kulturen der Musik* erschien, »Dem Schöpfer der Freien Schulgemeinde Dr. Gustav Wyneken« gewidmet, hatte Ernst Schoen es sogleich erstanden und fachgerecht durchgearbeitet.⁴ Die

zwei Kulturen der Musik sind die zwei Ideale des Komponierens: Form und Stil. Schoen setzte sich mit Halms Thesen auseinander und scheint die Lektüre am Klavier nachvollzogen zu haben. »Musikalische Formen sind Lebensgesetze der Tonkunst, produktive Kräfte, um welche diese von den anderen Künsten wohl beneidet werden darf.«⁵ Solche Stellen im Text wurden von ihm mit Nachdruck unterstrichen, während ein kritisches Fragezeichen kommentiert, das Sonett sei keine Form, sondern nur »eine Technik, eine bestimmte Zahl und Ordnung der Verse und des Reims«.⁶ Es war die Zeit, in der das Ringen um Form und Sprachausdruck im Gedicht einen nicht unwesentlichen Teil der Kommunikation zwischen den Freunden Benjamin und Schoen ausmachte. Ein Jahr später, 1914, hatte Benjamin dann versucht sich mit »hinreißenden Terzen und Oktaven« auf die Lektüre des Halm-Buches praktisch vorzubereiten (GB I, 222). Allerdings dürfte diese Absicht weniger einem aufrichtigen Interesse an der Musik geschuldet gewesen sein, als einer Frau, die sich bestens auf das Klavierspiel verstand. »Ich habe jetzt die glückliche Gelegenheit«, schrieb Benjamin an Schoen, »es mit einem befreundeten Ehepaar durcharbeiten zu können, zu welchem Zwecke ich Noten und alles andere lerne, außer Klavierspiel, da ich dazu noch nicht die Zeit habe« (231). Gemeint waren Max und Dora Pollock, für die Benjamin bereits zu dieser Zeit ein lebhaftes Interesse zeigte. Ernst Schoens musikalische Ambitionen und seine Kontakte zur Musikerszene waren für Dora äußerst reizvoll. Beide verband, auch nach Doras Eheschließung mit Walter Benjamin, mehr als die Musik. Später im Londoner Exil, wo sie sich noch einmal trafen, war von der einstigen Leidenschaft nichts geblieben. Nach ihrem Wiedersehen »ein halbes Leben später« begrub Ernst Schoen sie in einem Sonett.⁷

Während des Ersten Weltkriegs, als Benjamin sich in der Schweiz aufhielt, wusste er um die gravierende Unsicherheit Ernst Schoens, der sich während der Kriegsjahre in einer schwerwiegenden Sinnkrise befand. Sollte er das Studium der Philosophie, Geschichte und Kunstgeschichte fortsetzen oder sich

5 Ebd., S. 28.

6 Ebd., S. 29.

7 Momme Broderson: *Spinne im Netz. Walter Benjamin Leben und Werk*, Bühl-Moos (Elster) 1990, S.140 sowie Ernst Schoen: »Dort schwang sich still im Mondeslicht ...« (1945) [auf Dora Benjamin], in: Garber/Rehm (Hg.): *global Benjamin* (Anm. 1), S. 988.

3 Vgl. auch Sabine Schiller-Lerg: *Walter Benjamin und der Rundfunk. Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis*, München (Saur) 1984, S. 104 ff.

4 August Halm: *Von zwei Kulturen der Musik*, München (Georg Müller) 1913.

gänzlich der Musik widmen? Nicht nur der ewige Selbstzweifel über die Tragfähigkeit seines musikalischen Talents stand einer klaren Entscheidung im Weg, es war auch das Risiko einer künstlerischen Existenz, dem er sich nicht gewachsen sah. 1917 brachte Benjamin es in einem Brief auf den Punkt, Schoen habe das Gefühl, seinen »Bedingungen der bloßen Beschäftigung mit der Musik noch nicht gewachsen zu sein« (386). Benjamin wusste, dass dem Freund die Eitelkeit fehlte, und ein hoch angelegter Maßstab seine Zweifel verstärkte. Damit hatte er Grundsätzliches in Schoens Persönlichkeit berührt. »Ihr Rückgrat wird«, schrieb Benjamin weiter, »weil Sie verzichten können und *keinesfalls niemals* [Hvh. i. O.] falsche Fülle behaupten werden gerade bleiben.« Dabei bezog sich das Bild des Rückgrats auf eine Begegnung Benjamins mit einem jungen Musiker, den er Jahre zuvor als »stillen Knaben, den schon damals die Musik allein beschäftigte«, in Haubinda getroffen hatte.

Aber lassen Sie es mich aussprechen: er hatte einen Buckel bekommen. [...] Es schien mir dieser Buckel plötzlich eine Eigentümlichkeit der meisten modernen Menschen die sich der Musik widmen. Sie sind innerlich verwachsen; als trügen sie etwas Schweres auf etwas Leeren. Dieser »Buckel« und was damit zusammenhängt ist eine besondere Form der mir verhassten Sokratik, der modernen, der »Schönhässlichkeit«. (Ebd.)

Bei diesem jungen Musiker handelte es sich um den vier Jahre jüngeren, körperlich labilen, vom frühen Klavierspiel gekrümmten Musiker Werner Richard Heymann, der wenig später der erfolgreichste Schlager- und Filmkomponist der Weimarer Zeit werden sollte.⁸ Benjamin schien nicht zu wissen, dass seine Auslegung einen Komponisten betraf, der sich, wie Schoen, zunächst ganz der klassischen Musik gewidmet hatte und in Berlin auch in den Schülerkreis jener Komponisten gehörte, die an der Gründung der deutschen Sektion der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* beteiligt waren. 1922 hatte Edgar Varèse sie initiiert und dafür auch Paul Juon gewonnen, den Lehrer Heymanns. Paul Hindemith, Ferruccio Busoni, Hermann Scherchen, Arnold Schönberg, Hermann Springer, der Lebensgefährte von Schoens Mutter, und viele andere sahen in der Gründung dieses deutschen Ablegers der *Inter-*

⁸ Werner Richard Heymann: *Liebling, mein Herz lässt dich grüßen*, hg. v. Hubert Ortkemper, Berlin (Henschel) 2001.

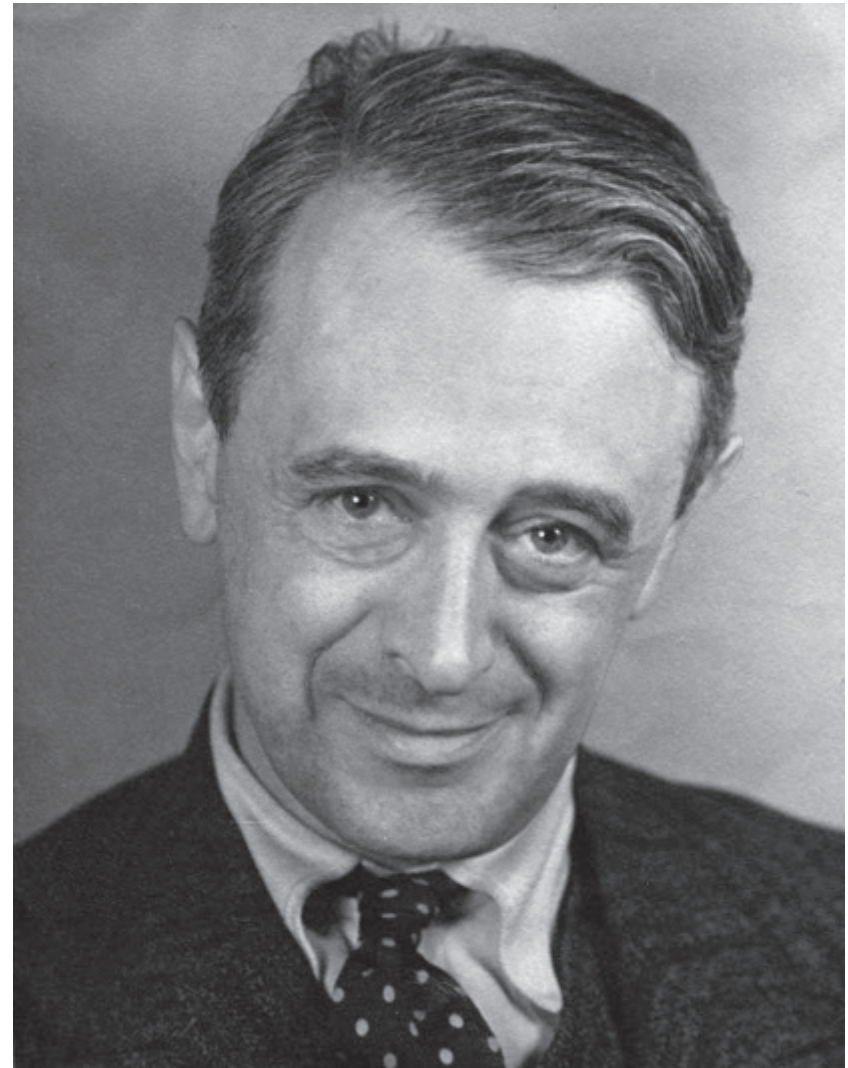


Abb. 2: Ernst Schoen um 1932.

national Composers' Guild ihre Ideen gebündelt. Die traditionelle Form hatte hier ebenso ihren Raum wie alle Grenzüberschreitungen. Der kreative Stimulus einer Werkstatt, aus der immer wieder gemeinsame Konzerte hervorgingen, wollte die übliche Schulbildung unterlaufen.⁹

Ernst Schoens frühe Kontakte in diese Kompositions-Avantgarde, die sich ihm bereits in der Schulzeit durch seinen Schulfreund Benvenuto Busoni boten, waren später für ihn das Entree als Mitarbeiter in diese neugegründete *Internationale Gesellschaft für Neue Musik* und kurz darauf auch in den Frankfurter Rundfunk. 1924 waren in Frankfurt beim neuen Medium Rundfunk sein Sachverstand und seine Vielseitigkeit als Programmverantwortlicher ebenso sehr gefragt wie seine weitgestreuten, prominenten Verbindungen in alle künstlerischen und publizistischen Bereiche. Es steht außer Frage, dass seine Verdienste als kluger Förderer mit einer gezielten Programmpolitik, die ihm auch im Ausland Anerkennung brachte, bedeutender waren als seine Kompositionen, literarischen Arbeiten oder Übersetzungen, mit denen er kaum nachhaltig in Erscheinung trat.¹⁰

Die bisher in der Forschung unbeachtet gebliebene musikpublizistische Arbeit Ernst Schoens begann mit seiner Beschäftigung beim Rundfunk intensiver zu werden. Viele seiner Artikel in den Fachzeitschriften befassen sich mit *Musik und Rundfunk*. Dass die Probleme, die in dieser Kombination entstanden, nicht nur musikalisch zu behandeln seien, sondern soziologisch angegangen werden müssten, der wirtschaftliche, pädagogische und besonders auch der technische Zusammenhang ebenso Berücksichtigung zu finden hätte, mit solchen Positionen hat sich Ernst Schoen frühzeitig zu Wort gemeldet und profiliert.

Dabei war sein Bekenntnis zur Neuen Musik entschieden und eindeutig, immer unterfüttert mit einer kenntnisreichen Argumentation entlang ihrer Traditionslinien. Die Gestaltung eines Musikprogramms im Weimarer Rundfunk, das jedem etwas bieten musste, aber auch, so Schoen im Gespräch mit Walter Benjamin, »noch ein bisschen mehr (nämlich von dem, was wir wol-

len)«, war eine Gratwanderung (GS IV, 549). Die Durchlüftung des Programms in eine Aktualität versuchte er konsequent im Wort- wie im Musikprogramm umzusetzen. »Wenn er auch immer wieder auf die Bedeutung der neuen Musik hinwies, so kann sich sicher niemand beklagen, dass die historisch bedeutenden Namen dadurch zu kurz gekommen seien, denn er hat sich unablässig bemüht, stets erneut die großen Entwicklungslinien aufzuzeigen, die das Heutige einem populären Verständnis umso eher nah bringen«,¹¹ so wurden die ersten fünf Frankfurter Jahre Schoens in der Rundfunkpresse zusammengefasst und er als Nachfolger des ersten Intendanten Hans Flesch, einem Schwager Paul Hindemiths, begrüßt. Mit Schoens Einsatz für die moderne Richtung der Musik und ihrer Vertreter, entwickelte sich der Frankfurter Rundfunk zu einem eigenen viel beachteten Aufführungsort. Die »systematische[n] Pflege moderner Musik«, die hier betrieben wurde, erfüllte damit, wie es anerkennend in den Mitteilungen der deutschen Sektion der IGNM hieß, »einen wichtigen Teil ihrer kulturellen Mission«.¹²

Das allerdings bedeutete, Strategie auf dem Gebiet der Musik zu sein. Schoens Berichte über die internationalen Musikfeste, kamen gut an, z. B. 1925 aus Venedig, wo er Stravinsky wiedertraf, für dessen »Les Noces« er die deutsche Nachdichtung übernommen hatte.¹³ Viel gelobt wurden auch seine Programmansagen und Einführungsvorträge, die den Zugang zu den musikalischen Beiträgen erleichtern sollten. Schoen selbst hielt viele dieser Vorträge, vergab sie aber auch an andere, etwa an Adorno oder an die Komponisten oder Dirigenten der jeweiligen Aufführung oder auch an Musikkritiker.

Große Beachtung fand etwa Arnold Schönbergs begleitender Vortrag zu seinen *Variationen für Orchester op 31* mit dem Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt unter der Leitung von Hans Rosbaud am 23.3.1931.¹⁴ Rosbaud

9 Heinz Thiessen: »Eduard Erdmann in seiner Zeit«, in: Christoph Bitter/Manfred Schlösser (Hg.): *Begegnungen mit Eduard Erdmann in seiner Zeit*, Darmstadt (Erato) 1968, S. 45.

10 August Soppe: *Rundfunk in Frankfurt am Main 1923–1926*, München u. a. (Saur) 1993.

11 Conrad: »Ernst Schoen, künstlerischer Leiter des Frankfurter Senders«, in: *Südwestdeutsche Rundfunkzeitung* vom 19.5.1929, S. 4.

12 Heinrich Strobel: »Neue Musik in dieser Spielzeit«, in: *Mitteilungen der Sektion Deutschland e. V.*, 1931, hg. v. der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, 4 (1931) 3, S. 3–6; Akademie der Künste, Berlin, Heinz-Tiessen-Archiv, Nr. 2109.

13 Igor Strawinsky. *Die Hochzeit (Les Noces)*. *Russische Tanzszenen mit Gesang und Musik*, dtsh. Nachdichtung v. Ernst Schoen, Textbuch, Mainz (Schott) 1922.

14 Joachim-Felix Leonhard: *Programmggeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*, München (Saur) 1997, S. 867.

war als Schüler von Bernhard Sekles mit der Zweiten Wiener Schule bestens vertraut. Schoen verfolgte damals fast missionarisch die Idee, der Neuen Musik im Rundfunk eine Bühne zu bieten, fand dafür allerdings nicht uneingeschränkt Unterstützung, auch nicht durch Rosbaud. Er kritisierte in der Programmauswahl immer wieder die Bevorzugung von Hindemith und Krenek und den Umstand, dass auch Kompositionen von Schoen selber gesendet wurden.¹⁵ »Wem es überhaupt gestattet war«, schrieb Ernst Schoen rückblickend 1933 bereits in England, »die Musik um Schönberg zu propagieren, der tat dies in einer Art Kulturkampf gegen die von Stravinsky, Hindemith oder Weill, und umgekehrt. Die Vertreter der neuen Musik standen in Front gegen die Verteidiger der Konvention, die eines neuen Musikstils gegen die von Konzert und Oper. Kunstanschauung war Weltanschauung«.¹⁶

Kaum ein Artikel Schoens in der Fach- und Rundfunkpresse zu musikalischen Themen versäumte es, auf die modernen Komponisten und ihre Werke zu verweisen. Für das neue Medium allerdings propagierte er die »kleine Form«, durchaus im Einklang mit den zeitgenössischen Komponisten. Die Rundfunkmusik habe Rücksicht zu nehmen auf die Wirkungsminderung durch die noch unzulängliche Übertragung (550). Es war Schoens Anspruch, auf das Medienpublikum zu reagieren, das »Kürze, Einfachheit und Verständlichkeit fordere«.¹⁷ Hiermit wird nur sehr verkürzt sein medientheoretisches Konzept angedeutet, das in der besonderen Wirkung der ausschließlich akustischen Wahrnehmung des Hörfunks die große Möglichkeit eines politischen Ansatzes sah. Mit der populären, pädagogischen Aufbereitung von Stoffen wendete sich Schoen entschieden gegen eine dozierende Attitüde. Davon hatte er auch Walter Benjamin überzeugen können, der diese »neue Volkstümlichkeit« in seiner Rundfunkarbeit umsetzte und reflektierte.¹⁸ Brechts Lehrstücke, die Schoen gesendet hatte, waren ebenfalls ein Beispiel für das Machbare, das konkrete Angebot einer reinen Hörsituation. Schoen selber

reagierte im Musikprogramm mit Bearbeitungen musikalischer Werke und mit einer eigenen Rundfunkkantate *Der Tag des Herrn Karl*, die am 30.5.1932 gemeinsam mit Hanns Eislers *Tempo der Zeit* in Zusammenarbeit mit dem Landestheater Darmstadt aufgeführt und gleichzeitig im Südwestdeutschen Rundfunk, Frankfurt übertragen wurde.

Die Bühne für diese Aufführung war geteilt, auf der einen Seite für das anwesende Publikum ein Bühnenbild mit Lichtbildprojektionen und getanzer Handlung, auf der anderen Seite für die Hörer an den Lautsprechern das Orchester und die Sänger. Für den Zuschauer war folglich auch die Sendesituation erkennbar.¹⁹ *Der Tag des Herrn Karl* ist als Textvorlage im Nachlass erhalten, auch die Instrumentierung, die Noten aber leider nicht. Von der Kritik wurden der Komposition Schoens ihre Kompromisse vorgehalten, zwischen Hindemith und Benatzky, modern, zuweilen atonal, manchmal operettenhaft beschwingt mit Jazzelementen; aber er wurde auch gelobt: »Während Schoen ohne weltanschauliche Gebärde spottet, erhebt Hanns Eisler [...] den moralischen Zeigefinger.«²⁰ Immerhin wurde dieses Experiment als eigenständige Rundfunkmusik auch in England wahrgenommen. Schon ein Jahr später war er in London auf dieses Renommee angewiesen. 1933 musste Ernst Schoen nach zweimaliger Inhaftierung Deutschland verlassen.

Bei der BBC hatte Edward Clark, ein Schüler und Mitarbeiter Schönbergs in Berlin und ebenfalls in der IGFM engagiert, seit 1924 eine vergleichbare Position wie zuvor Ernst Schoen in Frankfurt. Beide waren eng miteinander befreundet und die Besonderheit einer Rundfunkmusik war ihr gemeinsames Interesse, außerdem verband sie eine große Passion für die Neue Musik.²¹ Auch Hanns Eisler kannte Clark aus Berlin und hatte bereits Ende der Zwanzigerjahre einige Aufführungen beim englischen Sender.²² Als Emigranten

15 August Soppe: *Rundfunk in Frankfurt am Main 1923–1926*, München (Saur) 1993.

16 Ernst Schoen: »England: Blick auf den Rundfunk«, in: *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik* 15 (1933) 9–10, S. 157 f.

17 Ders.: »Aufgaben und Grenzen des Rundfunk-Programms«, in: *Südwestdeutsche Rundfunkzeitung (SRZ)* vom 25.5.1930, S. 21–25.

18 Sabine Schiller-Lerg: »Die Rundfunkarbeiten«, in: Burkhardt Lindner (Hg): *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart (Metzler) 2006, S. 406–420, hier S. 406.

19 Heiner Boehncke/Michael Crone/Hans Sarkowicz: *FunkBilder, Fotos und Texte zur Geschichte des Rundfunks in Hessen*, Frankfurt a. M (Eichborn) 1990.

20 A. H.: »Hessisches Landestheater«, in: *Frankfurter Generalanzeiger* 57 (1932) 125, Ausgabe vom 31.5.1932, S. 3 sowie v. H.: »Hessisches Landestheater Kleines Haus – Montag, den 30. Mai 1932 Kammeroper-Abend«, in: *Darmstädter Tagblatt* 195 (1932) 125, Ausgabe vom 31.5.1932, S. 2 f.

21 Ernst Schoen: »England« (Anm. 16), S. 157 f.

22 Albrecht Dümling: »Brückenbauer und Wegbereiter. Edward Clark, Eislers Freund und Förderer«, in: *Eisler-Mitteilungen* 17 (2010) 49, S. 9 f.

trafen sich nun Hanns Eisler und Ernst Schoen in London wieder und setzten ihre Zusammenarbeit fort. Für den Film *Abdul the Damned*, zu dem Eisler die Musik schrieb, steuerte Schoen den Text des inzwischen berühmten *Freedom-Songs* bei. In der Forschung allerdings wird diese Zusammenarbeit nicht beachtet.²³ Eisler schätzte Schoen sehr, wusste zumindest Walter Benjamin zu berichten, und Schoen hatte vorübergehend die Hoffnung durch Eisler in Moskau eine Anstellung zu bekommen (GB V, 147). Auch wollte Eisler noch in London zu Schoens Hörspiel *Gullivers Reise* die Musik schreiben, ein Vorhaben, das offenbar nicht ausgeführt wurde oder verschollen ist.²⁴ Zweifellos fühlte sich Ernst Schoen dem Kompositionsstil Hanns Eislers am nächsten. Sein *Antihitler-Lied* und das *Heimkehrerlied* lassen in ihrem stakkatohaften Sprechgesang und ihrer starken Rhythmik den Gleichklang eines Stils erkennen.²⁵

Schoen wusste noch aus seiner Frankfurter Zeit, welches Interesse bei der BBC, die keine eigene Opernabteilung hatte, für die Rundfunkoper bestand. Mit seinem Projekt einer Opera-Group nahm Schoen nun eine alte Idee wieder auf. Seine musikalische Rundfunkpräsentation, begleitet von Einführungsvorträgen, war seiner Zeit weit voraus. Moderationen, wie sie heute üblich sind, waren für ihn der Weg, ein Hörpublikum überhaupt an die Musik heranzuführen oder ihm neue Klangformen zu erschließen. Für Schoen gab es kein Massenmedium, sondern vielmehr ein auf einzelne Hörerinteressen zugeschnittenes Programm, dessen Aufgabe es allerdings auch war, ein Interesse zu generieren. Diesen programmatischen Ansatz griff Schoen nun bei der BBC wieder auf. Es bot sich die Gelegenheit, zusammen mit Georg Knepler als Dirigent und Begleiter eine Kammeroperngroupe mit ausgebildeten und halbprofessionellen Musikern und Sängern zu gründen.

Für Produktionen dieser Gruppe, die die »kleine Form« mit Bearbeitungen wieder aufnahmen, etwa *Mother Reynard* von Igor Stravinsky oder *Dido and Aeneas* von Henry Purcell, zuvor schon in Darmstadt aufgeführt und gesendet, bemühte sich Schoen unentwegt um neue Aufführungsmöglichkeiten. Sie

boten geringe Verdienste, erlaubten zugleich die Betätigung im vertrauten Bereich von Rundfunk und Musik. Auch die geplante Bearbeitung einer Monteverdi-Oper mit Edward Clark gehörte dazu.²⁶ Den zwölf Jahre jüngeren österreichischen Musiker Knepler, der zwei Jahre später als Ernst Schoen nach England gekommen war und bis dahin keinen Kontakt zur BBC gehabt hatte, lobte Schoen in seiner Korrespondenz als ausgezeichneten Musiker und famosen Menschen. Als Schoen jedoch 1952 nach Deutschland zurückkehrte, war das Verhalten Georg Kneplers und auch Ernst Hermann Meyers, der ebenfalls von Schoens BBC-Kontakten profitiert hatte, eine große Enttäuschung.²⁷

Die kleinen Operaufführungen für die BBC oder Vorträge blieben besondere Einzelfälle im Programm. Absagen und nicht realisierbare Vorhaben waren der Alltag. Bemühungen, etwa gleich nach seiner Ankunft in London 1933 dem Wunsch Arnold Schönbergs nachzukommen, dessen Vorträge mit Musikbeispielen, wie sie zuvor schon im Frankfurter Rundfunk von Schoen gesendet worden waren, auch bei der BBC unterzubringen, schlugen fehl.²⁸ Ebenso wenig gelang es, Walter Benjamins *Berliner Kindheit*, die von Paris nach London geschickt wurde, in einzelnen Stücken im Rundfunk zu senden oder besser noch einen Verlag dafür zu finden. Schoen bot Benjamin wie auch Schönberg an, die Übersetzung zu übernehmen.²⁹

Im exklusiven *BBC Yearbook 1934* konnte Ernst Schoen, »formerly Programme Manager of Frankfurt Broadcasting Station«, immerhin einen Beitrag über die Rundfunkoper in Deutschland platzieren, und auch im darauffolgenden Jahr war er mit einem Aufsatz im *B.B.C. Annual* vertreten: »Music for Broadcasting. Should it be Specially Arranged?«.³⁰ Im *Anbruch* berichtete er

23 Peter Schweinhard: »Better Don't Joke! Eislers britische Filmarbeiten«, in: *Eisler-Mitteilungen* 17 (2010) 49, S. 16 f.

24 »Ernst Schoen an Benjamin, 20.7.1935«, Walter Benjamin Archiv Berlin, Bestand II 105.

25 Ernst Schoen: *Kompositionen Nachlass*, Bundesarchiv Koblenz, N 1403.

26 »Ernst Schoen an Benjamin, 28.4.1933«, Walter Benjamin Archiv Berlin. Bestand II 105.

27 »Ernst Schoen an Ernst Meyer und Georg Knepler, 7.8.1950«, Korrespondenz, Bundesarchiv Koblenz, N 1403.

28 »Arnold Schönberg an Ernst Schoen, 25.9.1933; 3.10.1933; 14.10.1933«, Arnold Schönberg Center Wien.

29 »Ernst Schoen an Benjamin, 28.4.1933; 27.8.1933; 24.10.1933; 14.1.1933«, Walter Benjamin Archiv Berlin, Bestand II 105.

30 Ernst Schoen: »Broadcast Opera in Germany«, in: *The BBC Year-Book 1934*, London (The British Broadcasting House) o. J., S. 67 u. ders.: »Music for Broadcasting. (2) Should it be Specially arranged?«, in: *B.B.C. Annual 1935*, London (The British Broadcasting Corporation Broadcasting House, WI) o. J., S. 171.

über die konzertante Aufführung von Alban Bergs *Wozzeck* im Londoner Rundfunk unter Adrian Boult.³¹ Während des Krieges weitete sich Schoens Tätigkeit mit Beiträgen für die deutsche Stunde der BBC erheblich aus. Auch nach dem Krieg, zumindest bis zu seiner Rückkehr nach Deutschland, blieb er neben literarischen Themen seinem ureigenen Sujet treu: *The Social Task of Music* war am 29.4.1948 über die BBC zu hören. Wieder waren es der *Wozzeck* Alban Bergs und seine *Lyrische Suite*, Schoenbergs frühe Streichquartette, Bartòks Concerto für Orchester und Kompositionen von Janacek, die Schoen durch ihre »Gebundenheit an eine Grundtonart« als das Beste hervorhob, das die »Nachfahren der romantischen Musik« schufen.³²

Schoens Engagement für die Neue Musik kam nicht von ungefähr. Seine erste musikalische Bildung hatte er Ferruccio Busoni zu verdanken, und in Edgar Varèse fand er einen Lehrer, der ihn weiterführte und ihm neue Perspektiven in der Musik eröffnete.

Der frühe Unterricht bei Busoni, wahrscheinlich ab 1907, dürfte den 13-jährigen Schoen nachhaltig geprägt haben, weniger im kompositorischen Stil als vielmehr im Umgang mit Musik überhaupt. Busoni forderte von seinen Schülern das intensive Studium alter Meister. In ausführlichen Gesprächen erwartete er eine Belesenheit auf jedem Gebiet und verlangte nicht nur Bekenntnis sondern auch Gesinnung. »Einfall ist gleich Begabung. Gesinnung ist Sache des Charakters, Richtung ist Merkmal der Zeit; die Form erhebt den Einfall, Gesinnung und Richtung zum Rang des Kunstwerks.«³³ Als Klavier- und Kompositionslehrer war Busoni offenbar daran gelegen, die jungen Musiker an eine erkennbare Eigenständigkeit heranzuführen und, wie er selber, aus den »Grenzen der traditionellen Instrumentaltechniken, der traditionellen Tonskalen, der traditionellen Musikformen« herauszustreben und sich dazu zu bekennen.³⁴ Auch zeitgenössische Gesprächspartner Busonis zitierten den Komponisten in diesem Sinn: »...immer arbeiten, immer üben, immer den-

ken, damit die in euch lebende Idee die erschaffene Form finde. [...] Absicht ist unzulänglich, Können unentbehrlich; Phantasie und Empfindung sind angeboren, aber nur die Gestaltung macht sie zur Kunst.«³⁵ Seine ironischen Kommentare waren bei Busonis Schülern einerseits gefürchtet, andererseits wurden seine kulturelle Universalität und Offenheit für alles Neue bewundert, wie er überhaupt als »genialer Klaviervirtuose« und Komponist von der nachfolgenden Pianistengeneration überaus verehrt wurde.³⁶ Kurt Weill sagte später in einem Interview, er selber und auch Eisler stünden zweifellos in der Tradition Busonis.³⁷ Darüber hinaus scheint Busonis Forderung nach einer gradlinigen, persönlichen, der bedingungslosen Offenheit verpflichteten Haltung den jungen Schoen im Kern berührt zu haben. Das Laute und Eitle war seine Sache nicht, aber die Gradlinigkeit und Universalität wurden ihm zum Maßstab.

Schoen wurde ungefähr zur gleichen Zeit von Busoni als Schüler angenommen, wie der elf Jahre ältere Edgar Varèse, der seit 1908 in Berlin lebte, bereits arriviert war und seine Kompositionsstudien bei Busoni fortsetzen wollte. Schoen wechselte schon bald als erster Kompositionsschüler zu Varèse, mit dem er lebenslang befreundet blieb. Er machte auch Walter Benjamin mit ihm bekannt.³⁸ Beide Lehrer, Busoni und Varèse bestimmten seinen Anspruch an sich selber entscheidend mit, immer zweifelnd, ob er ihm je gerecht werden könnte.

Mehr als dreißig Jahre später, 1948, wieder eine Zeit der existentiellen Suche und Neuausrichtung, wurde ihm diese tiefe Verunsicherung in einem Traum noch einmal vor Augen geführt. Inzwischen jedoch war sein Urteil als Kritiker radikaler und unnachgiebig geschärft, gänzlich unabhängig von einer Unzulänglichkeit eigener kompositorischer Bemühungen. In seinem Traumtagebuch hielt er folgenden Traum fest: Er ging nach langen Jahren wieder zu Busoni auf einen Empfang mit dem Gefühl unwillkommen zu sein. Aufgeta-

31 Ders. »London: Alban Berg »Wozzeck«, in: *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik* 16 (1934) 3, S. 52.

32 Ders.: »The Social Task of Music. German Talk, 29.4.1948«, Bundesarchiv, N 1403.

33 Ferruccio Busoni, zit. nach: *Ein Testament mitgeteilt von Vladimir Vogel*, in: Ernst Schoen Nachlass N 1403.

34 Hans Tiessen: »Ferruccio Busoni. Zum Tode des Künstlers«, in: *Darmstädter Tageblatt* vom 30.7.1924.

35 Gisella Selden-Goth: *Ferruccio Busoni. Der Versuch eines Porträts*, Leipzig (Tal) 1922.

36 Tiessen: »Ferruccio Busoni« (Anm. 34).

37 Ralph Winett: »Interview mit Kurt Weill. Der Komponist der Stunde«, in: *Kurt Weill: Musik und Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*, hg. v. Stephen Hinton/Jürgen Schebera, Berlin (Henschel) 1990, S. 324.

38 »Ernst Schoen an Benjamin, 24.10.1933«, Walter Benjamin Archiv Berlin, Bestand II 105.

kelte Damen, auch Frau Busoni darunter, und eine mondäne Menge kamen ihm entgegen. Er glaubte zu hören: »[N]anu, ist der auch mal wieder da? Wahrscheinlich um Varèse zu sehen«. Varèse erschien, überraschend jung, aber höflich und kühl. Er ging durch einen großen Prachtsaal, der ihm von früher bekannt war, wo ein Orchester probte und er nur dachte, oje, wieder keine eigene Musik und so unbedeutend. Weiter innen im Haus, fand er dann Benni Busoni, seinen Schulfreund, aber auch der, umgeben von Bewunderern, eher abweisend. Dann gab er jemandem, der mit ihm gekommen war und der abseits saß, vielleicht Knepler, wie Schoen selber beim Notieren des Traums vermutete, einen Wink und sie gingen.³⁹

Ein Meisterschüler war Ernst Schoen weder bei Busoni noch bei Varèse. Als seine beiden Lehrer nach dem Ersten Weltkrieg wieder in Berlin waren und mit Musikern ihrer Meisterklassen die IGNM als deutschen Zweig der *International Composers' Guild* gründeten, gehörte auch Ernst Schoen wieder zu diesem Kreis. Er traf Schönberg das erste Mal, begegnete Ernst Krenek, Hans Tiessen, Eduard Erdmann, Kurt Weill, Stefan Wolpe, Wladimir Vogel. Musiker der letzten Meisterklasse von Busoni waren zum Teil auch Mitglieder der sogenannten *Novembergruppe*, bei deren Konzerten später auch Kompositionen von Ernst Schoen gespielt wurden, am 14.12.1927 beispielsweise in Berlin, ein Konzert, auf das Walter Benjamin Grete Radt zwei Tage zuvor aufmerksam machte (GB III, 313). Ob Benjamin selber dieses Konzert auch besuchte, wissen wir nicht. Dann aber trat Schoen, wie so oft in seinem Leben, in die zweite Reihe, er diente der IGNM als Sekretär, war – wie auch später beim Rundfunk – der Organisator, Multiplikator und kritische Begleiter. Für eine eigene kompositorische Entwicklung seines Talents blieb keine Zeit oder sein Anspruch und seine Bescheidenheit erlaubten ihm keine eindeutige Entscheidung.

Einige dieser Musiker blieben Freunde, wie Wladimir Vogel oder Edgar Varèse, andere schrieb er mit einem Sonett in die Erinnerung, wieder andere versanken, nicht eines Wortes wert in Vergessenheit. Walter Benjamin und Bert Brecht blieben in diesem Geflecht von Freunden, Kollegen und Genossen stets eine Ausnahme. In einem Sonett aus dem Jahr 1946 auf Varèse, dem »Ingenieur der Harmonie«, wie er dort genannt wird, das zugleich auch ande-

ren vergangenen Freunden zgedacht zu sein scheint, klingt zum ersten Mal bittere Erfahrung mit Weggefährten durch, um ihnen jedoch sogleich wieder die führende Rolle zu überlassen:

Hab ich euch kluge Freunde überschätzt
Ihr Schöpfer deren Ziel so hoch gesetzt
Ich durfte nur für euer Wirken werben
Doch traure ich bis an mein Ende jetzt
Dass euer Hochflug schmählich sollte sterben
Als Todeshauch auf einem Spiegelscherben

Das Sonett und das erzählende Prosagedicht »das Schema in das wir unsern Lebensgang einzeichnen«, wie Benjamin es in früheren Jahren formuliert hatte, wurde nach dessen Tod eine kontinuierliche, fast therapeutische Ausdrucksform für Ernst Schoen (GB I, 329). Es scheint, als habe Schoen im Exil die poetische Sprache wiedergefunden, mit der die Freunde einst versuchten, Erfahrung und Erkenntnis zu bannen, inzwischen allerdings durchzogen von bitterer Dissonanz, von Resignation und Trauer. Auch Fritz Heinles wird mit zwei Sonetten gedacht.⁴⁰ Diese späten Gedichte Ernst Schoens auf *Menschen*, die ihm nahe waren, zusammengefasst in einem *Alphabet der Erinnerung*, sind Miniaturen verlorener Lebenszeit.

In einem *Deutschlandtagebuch* von 1947 begegnete er seinem Land wieder, besuchte Operaufführungen in Düsseldorf und Berlin, fahndete nach einem vertrauten kulturellen Erbe, das irgendwie unbeschadet über die dunkle Zeit gekommen sein könnte, ohne wirklich fündig zu werden. Im Unterschied zu seiner lyrischen Produktion hat Ernst Schoen nach seiner endgültigen Rückkehr nach Deutschland, 1952, konsequent nicht mehr komponiert. Für seine tiefe, unsäglich Verletzttheit und Bitternis fand er offenbar keine eigene musikalische Sprache, oder – was eher zu vermuten ist – er wollte gerade sie davon freihalten.

Die Musik war für ihn nur mehr Rückzug in eine ihm vertraute Welt, die am wenigsten beschädigt war. Auf einem kleinen Stutzflügel spielte er in sei-

39 Ernst Schoen: *Ewig Berufne Auserwählte nie ...* (1946) [auf Edgar Varèse], Bundesarchiv, N 1403.

40 Ders.: »Friede mit Dir ...« (1945) u. »Williger Jünger unbotsamer Sohn ...« (1945) [beide auf Fritz Heinle], in: Garber/Rehm (Hg.): *global Benjamin* (Anm. 1), S. 986 f.

ner letzten Wohnung in der Ravensberger Straße in Berlin am liebsten Bach und näherte sich hierin seinem ersten Lehrer Busoni wieder an.

Im Unterschied zu seinem musikpublizistischen Wirken geben die Quellen nicht viel her, um über Ernst Schoen als Komponist ernsthaft urteilen zu können. Nur wenige seiner eigenen Kompositionen sind überliefert, einige aus seiner Frankfurter Rundfunkzeit und einige aus der Zeit des Exils in England. Immerhin zeigen sie ein kompositorisches Spektrum von der Kammermusik bis zum politischen Lied.

Dass ausgerechnet die Vertonungen der sechs Gedichte von Fritz Heinle aus dem Jahr 1932 erhalten geblieben sind, ist nicht verwunderlich. Sie dürften ihm aus verschiedenen Gründen besonders wertvoll gewesen sein.

Warum aber holte Schoen ausgerechnet im Jahr 1932, 18 Jahre nach Heinles Selbstmord dessen Gedichte für eine Vertonung wieder hervor? Was Ernst Schoen und Walter Benjamin verband, ist bekannt, wie aber gehörte Fritz Heinle in diese Beziehung? Heinle hatte offenbar in seinen Gedichten einen Ton gefunden, in dem die Unbefangenheit der Jugend sich mit einer vorausgeahnten, nie erlebten Erfahrungstiefe des Alters verschränkte. Es war diese Engführung, die Ernst Schoen, der traumatisiert aus dem Ersten Weltkrieg zurückgekehrt war, in seinen Zweifeln, Entscheidungen und Depressionen nie mehr losließ. Für Benjamin erwuchs aus der Kongruenz von Heinles Leben und Werk und seinem selbstgewählten Ende, ein bleibender von keiner Kritik zerstörbarer Zauber. Aber jenseits von der Verklärung und Stilisierung eines jungen Dichters und einem einstigen Überschwang der Bewertung, verband sich jetzt 1932 in den Gedichten Heinles für Benjamin und Schoen Erinnerung und Erfahrung – wie schon einmal – mit der spürbaren Ahnung von Verlust, gar Untergang.⁴¹

Im ersten Viertel des Jahres 1932 sahen sich Benjamin und Schoen noch mehrfach in Frankfurt. Im Januar stand Benjamin selbst vor dem Mikrofon in einer Sendung mit Publikum. Im März ging sein *Radau um Kasperl* mit anschließender Diskussion zwischen Autor und Hörern mit großem Erfolg über den Frankfurter Sender. Im Mai war Benjamins und Schoens gemeinsames Hörspiel *Das kalte Herz* zu hören, zu dem Schoen die Musik geschrieben hatte

⁴¹ Erdmut Wizisla: »Fritz Heinle war Dichter. Walter Benjamin und sein Jugendfreund«, in: Lorenz Jäger/Thomas Regehly (Hg.): »Was nie geschrieben wurde, lesen«, Bielefeld (Aisthesis) 1992, S. 115.



Abb. 3: Notenblattausschnitt: »Entronnen aller Gnade«, Sonett I.

und ebenfalls im Mai hatte auch noch die Aufführung von Schoens Rundfunkkantate Erfolg, aber der Druck auf ihn wurde größer und die Vorzeichen einer Ausgrenzung waren unverkennbar.

1932 war nun auch das Jahr, in dem Walter Benjamin seinen Selbstmord im Juli in Nizza mit einiger Akribie vorbereitete und auch Ernst Schoen mit letzten Zeilen bedachte: »Lieber Ernst, ich weiß, du wirst freundlich und nicht ganz selten an mich zurückdenken. Dafür danke ich Dir. Dein Walter.« (GB IV, 117)

Sein Selbstmordplan im Juli wurde nicht ausgeführt, blieb jedoch eine latente Option für Benjamin. Er reiste von Frankreich nach Italien und kehrte erst im November 1932 nach Deutschland zurück. In Frankfurt bei Ernst Schoen machte er Station, bei eben dem Freund, der ihm einfühlsam und sensibel verbunden war. Ihm dürfte die große Krise Benjamins nicht verborgen geblieben sein, umso mehr, als in der *Berliner Chronik*, die Benjamin aus

Italien mitbrachte, Fritz Heinle seinen ganz eigenen Erinnerungsraum erhielt. Wahrscheinlich las Benjamin dem Freund, der die hier erinnerte Zeit aus nächster Nähe miterlebt hatte, erste Stücke vor, nicht zuletzt auf ihre mögliche Rundfunktauglichkeit hin. Schoen kannte und besaß Gedichte von Fritz Heinle und es ist denkbar, dass er, mehr noch als Benjamin, von der Klangstärke dieser Lyrik angesprochen war.

1932, die eigene ungewisse Zukunft bereits vor Augen, erlebte Schoen nun den Freund Benjamin in einer existenziellen Krisenstimmung. Im gemeinsamen Durchschreiten eines Erinnerungs panoramas, wird die Leichtigkeit der Heidelberger Jahre ebenso wie der Selbstmord Heinles wachgerufen. Das war der gegebene Anlass, für Heinles Gedichte endlich eine Notensprache zu finden. So gesehen hat Ernst Schoen den innig geliebten Freund Walter Benjamin in seine Musik mit aufgenommen. Ebenso wie die frühen Briefe Benjamins, die Schoen wie einen Schatz über die wechselvollen Stationen seines Exils rettete, hütete er auch die Notenvorlage dieser Komposition.

Die Musik, am Klavier komponiert, verlangt der Singstimme viel ab. In ihrem atonalen Anklang besteht die Komposition auf ihrer Eigenständigkeit. Weniger der sprachstilisierte Text ist hier die Leitfigur, als vielmehr das aus der Erinnerung hervorbrechende Schicksal des Dichters, zu dem, schmerzlich gebrochen, 1932 eine Parallelität droht. Die stimmlichen Lagen verändern sich abrupt, die Tonabstände sind gewaltig, große Intervalle werden manchmal mit Zäsuren vorbereitet, springen dann aber wieder unvermittelt aus einer klanglichen Linie. Diese Komposition zeigt bestens, welche stilbildende Schule sich Schoen verbunden fühlte.

2009 wurden diese Vertonungen nach den überlieferten Noten vom Südwestdeutschen Rundfunk eingespielt und konnten zum ersten Mal in einem Hörfunkfeature »Ach..., dass ich mein Volk nicht mehr lieben darf ...« Die gescheiterte Rückkehr Ernst Schoens« aufgeführt werden. Die Sopranistin Kirsten Drope, aus dem Vokalensemble des SWR wurde am Klavier begleitet von der Pianistin Juliane Ruf.⁴²

42 Sabine Schiller-Lerg/Wolfgang Stenke: »Ach, dass ich mein Volk nicht mehr lieben darf ...« Die gescheiterte Rückkehr Ernst Schoens«, Hörfunkfeature DLR, WDR, RBB, Erstsendung SWR am 28.4.2009.



Abb. 4: Notenblattausschnitt: »Jubel wurde aus-ge-schenkt«, Sonett VI.

Die Anordnung der vertonten Gedichte ist in der Notenüberlieferung eigenständig. Drei dieser Gedichte sind in dem Zyklus *13 Gedichte* von Friedrich Heinle enthalten,⁴³ die anderen drei sind allein in der Vorlage von Ernst Schoen überliefert (vgl. GS VII, 572 f.). Bezeichnenderweise endet Ernst Schoen in seiner Zählung 1932 mit jenem Gedicht von Heinle, in dem die Ahnung des Krieges durchklingt.

43 Friedrich Heinle: »13 Gedichte«, in *Akzente Zeitschrift für Literatur* 3 (1984) 1, S. 3 ff.

VI
 Jubel wurde ausgeschenkt
 Die noch eben heiter
 Deine Stirne hingesenkt
 Trifft Getrapp der Reiter
 Überdenkend die im Bett
 Leere Lust zu büßen
 Jeder ehrliche Kadett
 Wird vom Pferde grüssen

Heinle, »der wie ein Seher sang«, und dessen Voraussicht auf den Erstem Weltkrieg nun in Schoens Komposition eine musikalische Evozierung erfuhr, blieb für ihn das Medium, in dem sich seine uneingeschränkte Freundschaft und Loyalität zu Benjamin manifestierte.⁴⁴ Die musikalische Version der Gedichte nimmt die Brüche vorweg, die beider Lebenswege, Benjamins und Schoens, in den folgenden Jahren bestimmen sollten. Ob Benjamin Schoens Vertonung je gehört hat, ob sie bereits bei seinem letzten Besuch in Frankfurt entstand, bleibt ungewiss. Diese sechs vertonten Gedichte Heinles sind jedoch ein Dokument für Schoens einfühlsame Fähigkeit als Komponist wie als Lyriker. In der Konstellation der Freunde, in der Heinle und Benjamin ihrem Leben selber ein Ende setzten, blieb Ernst Schoen derjenige, der am Überleben zugrunde ging, dem Erinnerung zum bleibenden, chronischen Schmerz wurde.

Nun denk ich täglich ferner Freund an dich
 Der ich von Krieg zu Kriege weiterlebte⁴⁵

⁴⁴ Schoen: »Williger Jünger ...« (Anm. 40).

⁴⁵ Ders.: »Friede mit Dir ...« (Anm. 40).

Abbildungsverzeichnis

UTA KORNMIEIER

Abb.1: Umberto Boccioni: *Der Lärm der Straße dringt in das Haus*, 1911, Öl auf Leinwand, Sprengel Museum Hannover (Quelle: Wikimedia Commons).

TOBIAS ROBERT KLEIN

Abb. 1a: Daniel François Esprit Auber: »Finale 3. Akt (No. 12)« (Klavierauszug), aus: ders.: *La muette de Portici*, Paris o. J., S. 192.

Abb. 1b: Hippolyte Le Comte: Kostümskizzen, aus: Daniel François Esprit Auber: *La muette de Portici. Kritische Ausgabe des Librettos und Dokumentation der ersten Inszenierung*, hg. v. Nicole Wild/Herbert Schneider, Tübingen 1993, o. S.

Abb. 2: Daniel François Esprit Auber: »Finale 3. Akt (No. 12)« (Auszug aus der Orchesterpartitur), aus: ders.: *La muette de Portici. Facsimile edition of the printed orchestral score*, New York 1980, Bd. 2, S. 463.

Abb. 3: Félicien César David: »Le lever du soleil / Sonnenaufgang« (Auszug aus der Orchesterpartitur), aus: ders.: *Le Désert. Ode-symphonie en 3 parties*, Mainz ca. 1846, S.92 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: N. Mus 5702).

Abb. 4: Félicien Cesar David: »Chant du Muezzim / Gesang des Muezzim« (Auszug aus der Orchesterpartitur), aus: ders.: *Le Désert. Ode-symphonie en 3 parties*, Mainz ca. 1846, S.95 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: N. Mus 5702).

Abb. 5a: Titelblatt der Partitur von *Le Désert* mit einer Lithographie von Célestin Nanteuil, aus: René Brancour: *Félicien David. Bibliographie critique*, Paris 1909, S. 41.

Abb. 5b: Zeitgenössische Gravur des Bühnenbilds zum 4. Akt der Oper *Herculaneum*, aus: René Brancour: *Félicien David. Bibliographie critique*, Paris 1909, S. 65.

SABINE SCHILLER-LERG

Abb.1: Ernst Schoen: Vertonung von sechs Gedichten von Fritz Heinle (komponiert 1932), 12 Blatt, abgebildet: Blatt 1, Nachlass: Ernst Schoen, Bundesarchiv Koblenz, Signatur: N1403 (3.2).

Abb. 2: Ernst Schoen, Foto: Johanna Schoen, Privatbesitz.

Abb. 3: Notenblatt »Entronnen aller Gnade«, Sonett I, abgebildet: Blatt 2 u. 3, Nachlass: Ernst Schoen, Bundesarchiv Koblenz, Signatur: N 1403 (3.2).

Abb. 4 Notenblatt »Jubel wurde ausgeschenkt«, Sonett VI, abgebildet: Blatt 11 u. 12, Nachlass: Ernst Schoen, Bundesarchiv Koblenz, Signatur: N 1403 (3.2).

(Die Rechte für Abb. 1–4 liegen bei: Dr. Sabine Schiller-Lerg, Münster.)

MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO

Abb. 1: Kunst im Verhältnis zur Lebenswelt.

Abb. 2: Luigi Nono: *Como una ola de fuerza y de luz* (1971/72). »Luciano! Luciano! Luciano!«: Die Ermordung (?) von Luciano Cruz bricht ins Werk ein und verändert dessen Konzept. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von MGB Hal Leonard (Italy).