

Friedrich Geiger: Amerika im Musiktheater — Musiktheater in Amerika. Das Beispiel Richard Mohaupt, in: *Musiktheater im Exil der NS-Zeit*, hrsg. von Peter Petersen und Claudia Maurer Zenck, Hamburg 2007, S. 191-206.

Musik im „Dritten Reich“ und im Exil

Schriftenreihe
Herausgegeben von
Peter Petersen

Band 12

Musiktheater im Exil der NS-Zeit

Bericht über die internationale Konferenz am
Musikwissenschaftlichen Institut
der Universität Hamburg
3. bis 5. Februar 2005

Herausgegeben von
Peter Petersen und Claudia Maurer Zenck

von Bockel Verlag
Hamburg 2007

Die Deutsche Bibliothek

verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar

Die Drucklegung des vorliegenden Bands
erfolgt mit freundlicher Förderung durch die
Herbert und Elsbeth Weichmann Stiftung

Das Copyright der Einzelbeiträge
liegt bei den Autorinnen und Autoren,
am Gesamtwerk beim *von Bockel Verlag*
König Heinrich Weg 268 – 22455 Hamburg
Druck und Bindung: Sächsische Druck- und Verlagshaus AG, Dresden
Alle Rechte vorbehalten. Auch die fotomechanische Vervielfältigung der Schrift
bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages.
Printed in Germany

ISBN 978-3-932696-68-8

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Amerika im Musiktheater – Musiktheater in Amerika. Das Beispiel Richard Mohaupt

von FRIEDRICH GEIGER

In dem mit diesem Band anvisierten Zusammenhang von Musiktheater und Exil der NS-Zeit spielen die Vereinigten Staaten von Amerika in zweifacher Hinsicht eine bedeutende Rolle. Zum einen waren sie, schon wegen der sicheren Entfernung vom deutschen Herrschaftsbereich, das wichtigste Exilland, das über ein Viertel der Flüchtlinge aufnahm.¹ Zum anderen hatte der Mythos Amerika schon zuvor, während der Weimarer Republik, die Ästhetik des modernen deutschsprachigen Musiktheaters tief geprägt. Im Rückblick erscheinen viele seiner Werke als Teile jenes überaus populären europäischen Diskurses, der unter dem Schlagwort „Amerikanismus“ die einschneidenden Modernisierungsprozesse und -phänomene der Zwischenkriegszeit bündelte. In einer vielzitierten Analyse von 1925 nannte der Journalist Rudolf Kayser den Amerikanismus „eine Methode des Konkreten und der Energie und völlig eingestellt auf geistige und materielle Realität.“ Wesentliches Kennzeichen sei die „deutliche Abwendung vom Abstrakten und vom Sentimentalen“, weshalb der Amerikanismus „sehr stark im Körperlichen sich ausprägt“, etwa im Sport oder in einer gewandelten Einstellung zur Sexualität. Amerikanismus, so Kayser, sei „Schwärmerei für das Leben, für seine Diesseitigkeit und seine heutigen Formen.“ Damit trete er „als stärkster Gegner jeder Romantik auf, die ja die Diesseitigkeit zu fliehen sucht“, als der „natürliche Feind aller Abkehr von der Gegenwart“.²

Solcher Amerikanismus wurde im deutschsprachigen Musiktheater der zwanziger und frühen dreißiger Jahre vor allem dadurch wirksam, dass Komponisten wie Max Brand, Wilhelm Grosz, Paul Hindemith, Ernst Krenek, Karol Rathaus, Ernst Toch, Kurt Weill oder Stefan Wolpe in hohem Maß Musik, die für sie die USA symbolisierte, in ihre Opern und Ballette integrierten: also Foxtrots, Shimmies, Blues, Ragtimes, Bostons und ähnliche Tanzidiome mehr, die seinerzeit

¹ Vgl. Claus-Dieter Krohn, Vereinigte Staaten von Amerika, in: ders. et al. (Hg.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Darmstadt 1998, S. 446-466, hier S. 446.

² Rudolf Kayser, Amerikanismus, in: *Vossische Zeitung* vom 27. September 1925, zit. n. Peter Longerich (Hg.), *Die Erste Republik. Dokumente zur Geschichte des Weimarer Staates*, München 1992, S. 369-373, Zitat S. 370.

unter der schiefen Sammelbezeichnung 'Jazz' firmierten.³ Damit handelten sich diese Komponisten scharfe Kritik aus dem rechten Lager ein, das diesen 'Jazz' als musikalisches Emblem einer ganzen Lebenseinstellung – eben des Amerikanismus – verstand, die sich gegen seine tradierten Werte richtete. In einer sozialpsychologischen Untersuchung von 1929 hielt Erich Fromm Ergebnisse einer Befragung fest, die dieses Urteilmuster deutlich zeigen:

Die weitgestreute Kritik am Jazz umfaßte im allgemeinen Kommentare wie „seelenlos“, „undiszipliniert“, „unmoralisch“, „fremdartig“, „Negermusik“, „dekadent“ und „undeutsch“. Bei Vertretern einer strengen Sexualmoral mußten vor allem auch die erotisch-stimulierenden Elemente der Jazzmusik auf scharfe Ablehnung stoßen; die Ablehnung wurde zum Teil noch dadurch gesteigert, daß viele sich trotz ihres offenkundigen Abscheus unbewußt vom Jazz angezogen fühlten. Liebhaber einer sentimental und romantischen Musik attackierten den Jazz wegen seines fremdartigen Charakters und seiner scharfen Synkopen, welche ihre musikalische Empfindung verletzten.⁴

Dieses Verdikt gegen den Jazz bildete einen zentralen Strang im Geflecht des „Musikbolschewismus“, jener wirkungsmächtigen Denkfigur der zwanziger Jahre, die dann die NS-Musikpolitik abschöpfte, antisemitisch radikalisierte und in gewaltsames Handeln umsetzte.⁵

Von den Komponisten des Musiktheaters, die Nazideutschland verlassen mussten, suchten auffallend viele Asyl in den USA – unter anderem sämtliche eben genannten. Wie es scheint, lag in der kulturellen Affinität zu Amerika, die ihre Bühnenwerke hervorkehren, eine Prädisposition für gerade dieses Fluchtziel. Die USA umgab, obgleich die Exilanten vor ihrem Aufbruch in der Regel weder Land noch Leute persönlich kannten, der Schein des Vertrauten. Dabei beruhte die von Amerika ausgehende Faszination wesentlich auf Stereotypen wie „Ursprünglichkeit“ oder „Unverbildetheit“, weshalb sich die meisten deutschen Komponisten ihren Gastgebern kulturell überlegen dünkten. Gerade was die traditionsreiche Gattung der Oper anging, wiegte man sich gegenüber der 'Neuen Welt' in einem Gefühl der Superiorität. Dieses Vorurteil suggerierte amerikanischen Bedarf an europäischer Entwicklungshilfe in Sachen Oper und daher weit offene Türen für einwanderungswillige Bühnenkomponisten. Noch dazu begünstigte das Klischee vom 'Land der unbegrenzten Möglichkeiten' die

³ Vgl. neuerdings den Sammelband *Amerikanismus: Americanism. Weill: Die Suche nach kultureller Identität in der Moderne*, Hg. Hermann Danuser / Hermann Gottschewski, Schliengen 2003.

⁴ Erich Fromm, *Arbeiter und Angestellte am Vorabend des Dritten Reiches. Eine sozialpsychologische Untersuchung*, Hg. Wolfgang Boß, Stuttgart 1980, S. 106.

⁵ Vgl. Eckhard John, *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938*, Stuttgart / Weimar 1994.

Annahme, die organisatorischen und finanziellen Infrastrukturen für das Musiktheater müssten dort glänzend sein. Aufgrund dieser unrealistischen Einschätzung geriet die Konfrontation mit den spezifisch amerikanischen, privatwirtschaftlichen Produktionsbedingungen, die gegen den heimatischen Luxus subventionierter Staatstheater krass abstachen, in der Regel zu einer desillusionierenden Erfahrung.

Die hier skizzierte interkulturelle Konstellation, die das amerikanistische Musiktheater der Weimarer Republik und die USA verband, ist bisher nur für einzelne Komponisten eingehender erörtert worden.⁶ Eine breit angelegte Untersuchung auf der Grundlage möglichst vieler Fälle wäre gewiss ergiebig. Sie dürfte eindrucksvoll vor Augen führen, in welchem Maß der amerikanische Erfolg Kurt Weills die Ausnahme darstellte. Als kleinen Beitrag zu einer solchen Untersuchung, wie er in diesem Rahmen nur geleistet werden kann, möchte ich die angedeuteten Sachverhalte an einem Beispiel veranschaulichen, nämlich dem Komponisten Richard Mohaupt, der 1904 in Breslau geboren wurde, 1932 nach Berlin kam und 1939 nach New York flüchtete.⁷



Abb. 1: Richard Mohaupt

Ich habe dieses Beispiel aus vier Gründen gewählt. Erstens spielt Mohaupt bisher in der musikalischen Exilforschung keine Rolle, in den Registern der einschlägigen Publikationen fehlt sein Name zumeist. Zweitens lässt sich seine Vertreibung aus NS-Deutschland sowie zumindest das erste Jahr in den USA gut dokumentieren, da nicht nur seine Reichsmusikkammer-Akte im Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde erhalten ist, sondern überdies sein Nachlass, der auch den größten Teil des Œuvres enthält, vor kurzem von der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz in Berlin erworben wurde. Drittens war Mohaupt schon in den zwanziger Jahren ein ausgesprochener Freund amerikanischer Tanzmusik. Und viertens schließlich lag sein künstlerischer Schwerpunkt klar auf dem Musiktheater.

⁶ Z. B. Claudia Maurer Zenck, *Ernst Krenek – ein Komponist im Exil*, Wien 1980; Heinz Geuen, *Von der Zeitoper zur Broadway Opera – Kurt Weill und die Idee des musikalischen Theaters*, Schliengen 1997; die Beiträge von Claire Taylor-Jay und Nils Grosch in: *Von „Jonny“ zu „Jeremia“. Spuren der Vertreibung im Werk Ernst Kreneks*, Hg. Friedrich Geiger, Saarbrücken 2001, und Martin Schüssler, *Karol Rathaus*, Frankfurt am Main u.a. 2000.

⁷ Für die Daten zu Leben und Werk siehe neuerdings den Artikel des Verfassers: Mohaupt, Richard, in: *MGG²*, Personenteil Bd. 12, Kassel und Stuttgart 2004, Sp. 299-301.

Tafel 1: Richard Mohaupt, Werkdaten Deutschland

- *El-Armanas Erbe*
Oper in einem Vorspiel und drei Aufzügen
(Breslau 1923; UA?)
- *Fraktion Berg*
Opernfragment
(zweite Hälfte 1920er-Jahre?)
- *Aufbruch in Burleskien*
Phantastische Buffo Oper in drei Akten, Vor- und Nachspiel (9 Bildern), op. 7
(Berlin 1932; UA?)
- *Der Pilot im Paradies*
Melodramatische Funkdichtung für eine Sprechstimme und großes Orchester
(Berlin 1935; Ursendung Berlin, 26. Februar 1935)
- *Die Gaunerstreiche der Courasche*
Ein Ballett in 5 Bildern aus dem 30jährigen Krieg
(Berlin 1936; UA Berlin, 5. August 1936)
- *Die Wirtin von Pinsk*
Oper in drei Akten
(Berlin 1937; UA Dresden, 10. Februar 1938)

Als Neunzehnjähriger legte Mohaupt 1923 seine erste Oper vor, *El-Armanas Erbe* in einem Vorspiel und drei Aufzügen. Das Autograph dieser Groteske, die unter anderem Motive aus Giovanni Boccaccios *Decamerone* enthält, widmete er seinem Breslauer Lehrer Julius Prüwer (der später ebenfalls in die USA floh).

Das allem Anschein nach nächste, jedoch nicht vollendete Opernprojekt trug den Titel *Fraktion Berg* und griff offenkundig auf Georg Büchners Drama *Dantons Tod* zurück. Im Nachlass erhalten sind lediglich sechsunddreißig Seiten Klavierauszug des ersten Aktes, die jedoch zeigen, dass Mohaupt für den Revolutionsstoff reichlich Gebrauch von Tänzen wie dem „Foxtrott“, dem „Tango“, dem „Slow-Fox“ und einer „Valse boston“ machte.

Das Gleiche gilt für die „phantastische Buffo-Oper“ *Aufbruch in Burleskien*, einen am 21. Dezember 1932, also am Vorabend des „Dritten Reichs“ vollendeten Dreiakter. Das bemerkenswerte Stück enthält nicht nur Ragtimes, Blues, Foxtrots und Slow-Fox,⁸ sondern auch zahlreiche karikierende Anspielungen auf die restriktive Kulturpolitik der Sowjetunion. Mohaupt hatte sie während einer

⁸ Die Bezeichnungen der Tänze folgen dem Partiturautograph, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (SBB-PK), 55 Nachl. 16, 1. Ich danke Dr. Helmut Hell sehr herzlich für die Möglichkeit, mit den Materialien des Nachlasses zu arbeiten.

Konzerttournee in den Jahren 1931 und 1932 bereist und verarbeitete in der Handlung offenkundig eigene Erfahrungen. Zeno, ein junger Künstler „aus Westland“, sucht in Burleskien, einem „Staat im Osten“, sein Glück.⁹ Wie es in einer Szene heißt, wurde Zeno „in seiner Heimat verfolgt, da er sich als Freund Burleskiens bekannte“. Die vermeintliche Freiheitsrepublik entpuppt sich jedoch rasch als Diktatur, deren „republikanische politische Polizei“ („Repopo“) im Keller ihres Dienstgebäudes Gegner des Regimes gefangen hält. Während Zenos Aufenthalt erlässt der burleskische „Kulturausschuß“ ein totales Verbot der Tanzmusik, die „mit Stumpf und Stiel“ ausgerottet werden soll.

Dass diese Oper, die sich über die sowjetische Jazzfeindlichkeit zu Beginn der dreißiger Jahre lustig macht, in NS-Deutschland nicht aufgeführt werden konnte, liegt auf der Hand – zu offensichtlich waren die Parallelen. Grund zur Zurückhaltung hatte Mohaupt nicht nur wegen seiner sowjetischen Kontakte und seiner Vorliebe für den Jazz, sondern auch wegen seiner – nach NS-Terminologie – „nichtarischen“ Ehefrau, der aus Russland stammenden Sängerin Rosa Gottlieb. So arbeitete er in den ersten Jahren des „Dritten Reichs“ vorwiegend für den Film und den Rundfunk, wo beispielsweise am 26. Februar 1935 das Melodram *Der Pilot im Paradies* für eine Sprechstimme und großes Orchester gesendet wurde. Das Stück über den „Ozeanflieger Jefferey Mac Annas“, der auf eine einsame Insel verschlagen wird, steht weiterhin gänzlich in der Tradition des neusachlichen Amerikanismus der zwanziger Jahre. Mohaupt integrierte nicht nur technische Medien wie Radio, Funkgerät oder Morseapparat, sondern auch Jazzmusik – etwa an einer Stelle, an der im Text der Film *The Jazz Singer* mit Al Jolson erwähnt wird.¹⁰

Mohaupths wachsender beruflicher Erfolg zu Beginn des NS-Staates veranlasste bald Konkurrenten, den Komponisten als „jüdisch versippt“ und wegen seiner Sympathie für den Sowjetstaat zu denunzieren. Dennoch wurde sein Ballett *Die Gaunerstreiche der Courasche*, eine Grimmelhäuser-Adaption, am 5. August 1936 im Rahmen der Olympia-Feierlichkeiten uraufgeführt. Zwar griff Mohaupt mit dem Dreißigjährigen Krieg ein Lieblingssujet des Regimes auf, doch weder die dramaturgische Gewichtung noch die Musiksprache wirkten ideologiekonform, wie die NS-Presse bemängelte.¹¹ Dabei hob eine Rezension im *Angriff* explizit auf die Jazznähe der Partitur ab.¹²

⁹ Ebenda, Akt I, Szene 3 (S. 101) und Titelblatt.

¹⁰ Handschriftlicher Klavierauszug, SBB-PK, 55 Nachl. 16, 16, S. 3.

¹¹ Vgl. Mathias Lehmann, *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit*, Hamburg 2004, S. 43f.

¹² R., Gauner und Götter. Tanzpremiere im Deutschen Opernhaus, in: *Der Angriff* vom 6. August 1936, S. 4.

Wenig später, im Oktober 1936, wurde Mohaupt erneut wegen regimefeindlicher Äußerungen denunziert und von einem NS-Sondergericht verwarnt. Ein halbes Jahr später erschien im *Stürmer* ein Hetzartikel gegen das weltberühmte Berliner Varieté „Scala“, für das Mohaupt als Korrepetitor und Arrangeur arbeitete. Die Autorin Adelheid Schöller prangerte unter anderem „die ‘Hott-Musik’ (jüdisches Jazz-Gedudel)“ in der Scala an und schrieb, es seien in der „Scala“ „noch maßgebliche Leute anzutreffen, die ein Zeugnis ablegen für den Geist, der in diesem Theater herrscht. So ist z. B. als Korrepetitor ein gewisser Herr Mohaupt angestellt, der eine Jüdin zur Frau hat.“¹³

Diese öffentliche Denunziation zog Ermittlungen gegen Mohaupt und schließlich am 24. Mai 1937 den Ausschluss aus der Reichsmusikkammer nach sich, was einem Berufsverbot gleichkam. Der Komponist wandte sich an Hans Hinkel, den sogenannten „Reichskulturwalter“, und erreichte, dass dieser ihm am 2. August 1937 „die jederzeit widerrufliche Sondergenehmigung“ erteilte, „weiterhin in Ihrem Beruf tätig zu sein“.¹⁴

So war es möglich, dass am 10. Februar 1938 Mohaupts nächste Oper *Die Wirtin von Pinsk* in Dresden unter Karl Böhm uraufgeführt wurde. Das Libretto, verfasst von Kurt Naue, ist eine sehr freie Bearbeitung von Carlo Goldonis *La locandiera*. Mohaupt und Naue verlegten die Handlung nach Russland; die historische Folie der Farce um die Hotelwirtin Lubka, drei bei ihr einquartierte Offiziere des napoleonischen Heeres und den eifersüchtigen Kellner Fedor bildet der Rückzug der Grande Armée im Winter 1812. In der Musik verwendete Mohaupt wiederum Stilelemente des Jazz – so auch in einem dramatischen Höhepunkt der Oper, dem Finale des zweiten Aktes, als Fedor gegen den Offizier Catel handgreiflich wird (vgl. Notenbeispiel I).¹⁵ Das in überaus raschem Tempo (Halbe = 108) gehaltene Ensemble gründet auf einem eintaktigen Ostinato im Bass, das einen G-Moll-Dreiklang umschreibt und sich synkopisch mit Akkordschlägen des Orchesters verzahnt. Rhythmik, Harmonik (anfangs nebentongeschärftes G-Dorisch, später G-Moll/Dur) und ‘Voicing’ der Oberstimmen sind unverkennbar dem Klangstil der Big-Band entlehnt und liefern eine solide motorische Basis, auf der Mohaupt die turbulenten Einwürfe der Protagonisten übereinander montiert – darunter einen Miniatur-Choral in G-Moll, mit dem die drei Mägde erschrocken die „Heilige Mutter Gottes von Krakau“ anrufen.

Der große Publikumserfolg des farbigen Stückes provozierte sogleich weitere Attacken. Am Tag nach der Premiere erschien der Posaunist Albert Sprenkelmann, ein Kollege Mohaupts aus der „Scala“ und langjähriger Parteigenosse, bei

¹³ Adelheid Schöller, Berliner Brief, in: *Der Stürmer*, Jg. 15, Nr. 19 (Mai 1937).

¹⁴ Schreiben Hinkels an Mohaupt vom 2. August 1937, SBB-PK, 55 Nachl. 16, 9.

¹⁵ Richard Mohaupt, *Die Wirtin von Pinsk. Oper in drei Akten*, Klavierauszug, Wien: Universal Edition 1937, S. 232-235.

der Reichsmusikkammer, um den Komponisten zum wiederholten Mal zu denunzieren.¹⁶ Er berief sich dabei auf regimefeindliche, prosowjetische Äußerungen Mohaupts, die Mitte 1937 gefallen sein sollten. Neben der staatlichen Reichsmusikkammer informierte Sprenkelmann auch die zuständige Parteidienststelle in Person von Herbert Gerigk, dem Leiter der Musikabteilung im Amt Rosenberg.¹⁷ Gerigk veröffentlichte daraufhin in mehreren NS-Presseorganen Besprechungen der Oper, in denen nach dem üblichen Denkmuster die rassistischen und politischen Vorbehalte gegen Mohaupt auf die Musik projiziert werden:

Wer ist Mohaupt? Man kannte bisher lediglich sein Ballett *Die Gauerstreiche der Courage* [sic], eine Übersteigerung von Strawinsky in seiner wilden Zeit, eine [...] musikbolschewistisch angehauchte Kunst. Auch wenn nichts von den Sympathien Mohaupts zu Sowjetrußland bekannt wäre, müßte man hier eine Neigung dorthin spüren. Seine Oper sieht anders aus als das Ballett. Sie ist im ganzen gemäßigter. [...] Da jedoch die jazzartigen Stampfrhythmen überwiegen – sie sollen Vitalität bekunden – wird man des Werkes nicht froh.¹⁸

Noch schärfer äußerte sich Erich Roeder, Referent der Reichsmusikprüfstelle des Propagandaministeriums, im *Angriff*. Er bezog sich unter anderem auf das erwähnte Aktfinale:

Die Musik wird zur Unmusik. Geräusch tritt an die Stelle des Klanges. Am Schlusse des zweiten Aktes siegt der brutale Materialismus. Der internationale Musikbolschewismus der vergangenen Jahre feiert seine Auferstehung, mit allen seinen Unterarten, vom Jazzrhythmus bis zum motorisch Ostinaten. Schwer zu erraten, daß dieses Machwerk [...] von einem deutschen Musiker stammt.¹⁹

¹⁶ Protokoll der Aussage des Posaunisten Pg. Albert Sprenkelmann am 11. Februar 1938 vor der Kontrollabteilung der Reichsmusikkammer, datiert 16. Februar 1938, in: BArch Berlin, BDC-Akte Richard Mohaupt. Vgl. auch Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt am Main 1982, S. 286f.

¹⁷ So die Darstellung Mohaupts in einem Brief an Karl Böhm vom 26. Februar 1938, SBB-PK Berlin, 55 Nachl. 16, 9.

¹⁸ Herbert Gerigk, *Die Wirtin von Pinsk*. Mohaupt-Uraufführung in Dresden, in: *National-Zeitung* vom 16. Februar 1938. Ähnlich Gerigks Artikel *Die Wirtin von Pinsk*. Uraufführung in der Dresdener Staatsoper, in: *Völkischer Beobachter. Norddeutsche Ausgabe* vom 12. Februar 1938 und *Die Wirtin von Pinsk*. Mohaupt-Uraufführung in der Dresdener Staatsoper, in: *Die Musik*, Jg. 30, Nr. 6 (März 1938), S. 420-421.

¹⁹ Erich Roeder, *Surrealismus der Oper*. Mohaupts *Wirtin von Pinsk* in der Dresdener Staatsoper, in: *Der Angriff* vom 12. Februar 1938.

Notenbeispiel 1: Richard Mohaupt, *Die Wirtin von Pinsk*, 2. Akt, Finale

20. Finale

(Lubka, Fedor, Désirée, Hortense, Rotowsky, Leidersdorff, Catal, Maurice, 3 Mägde, Hausknecht)

(Aus dem Esszimmer kommen Désirée, Hortense, Rotowsky und Leidersdorff, die alle mehr oder weniger stark angeheitert sind und sich darüber freuen, daß es Catal schlecht geht. Von rechts aus der Küche ist Maurice herein gekommen u. bleibt fassungslos stehen. Hinter ihm 3 Mägde u. der Hausknecht.)

Sehr aufgeregt (♩ = 108)

Désirée
O, mon Dieu!

Hortense
O, mon

Rotowsky
Wer hält

Leidersdorff
Was? Was

Lubka
(springt schnell auf und versucht die Beiden zu trennen.)
Fe-dor! Fe-dor! Laß ihn los!

Fedor (stürzt sich auf den erschauerten, wehrlosen Catal und würgt ihn)
Ver-fluchter Hund! das wirst du nicht noch einmal tun! Du

Catal
Ah!

3 Mägde
(Die 3 Mägde und der Hausknecht kommen aus der Küche.)
Heilige Mutter Gottes von

Hausknecht

Sehr aufgeregt (♩ = 108)

Quelle é-vé-nement! O mon Dieu!

Dieu! Quelle é-vé-nement. Oh, c'est an

das ge-dacht? Um glaublich... Das ist ja

geht denn hier vor? Um Gottes-wil-len!

Fe-dor, laß ihn los, sage ich! Fe-dor, Fe-dor.

Hund, du Schuff! du widerlicher Ker! Ausstreben verd'ich dir! Du sollst die

Kra-kau! Was ist nur in den Fe-dor ge-fah-ren!

(schüttelt den Kopf)
Der Feu-fel muß in den Fe-dor ge-fahren sein?

Roeder und Gerigk beließen es jedoch nicht bei verbalen Attacken, sondern intervenierten über das Rassenpolitische Amt der NSDAP bei dem sächsischen Gauleiter Martin Mutschmann, der das Stück nach der zweiten Vorstellung absetzte.²⁰ Wenige Wochen später, am 9. Juni 1938, widerrief Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer, Mohaupts Sondergenehmigung.

Zu dieser Zeit war der Komponist, wie aus der erhaltenen Korrespondenz hervorgeht, bereits entschlossen, in die USA zu übersiedeln. Von vornherein kam offenbar allein dieses Land für ihn als Zufluchtsort in Frage. Bereits Anfang April 1937 versuchte er, Kontakt zu Georges Balanchine herzustellen, dem Star unter den Choreographen, um ihn für das *Courasche*-Ballett zu interessieren. Auch mit Ruth Page, der Leiterin des Chicago Grand Opera Ballett, erörterte er brieflich die Möglichkeit einer Aufführung.

Infolge der Sondergenehmigung von Hinkel stellte er den Fluchtplan zunächst zurück. Doch kurz nach dem Eklat um die *Wirtin von Pinsk*, noch vor dem Widerruf der Sondergenehmigung, schrieb er Ende März 1938 an einen Bekannten:

Ich rechne also mit dem deutschen Markt überhaupt nicht mehr. [...] Nach wie vor habe ich aber die größte Lust auf Amerika. Mein Ballett wird wahrscheinlich jetzt bald in Chicago gegeben, ich weiß aber noch nicht genau den Termin. Für meine Oper wird dort auch schon stark gearbeitet und durch meine Orchestersachen, die von den verschiedenen Dirigenten dort jetzt bald aufgeführt werden, wird mein Name in Amerika bald bekannt sein. Ich glaube nicht, dass es unter diesen Umständen für mich schwer sein kann, dort Fuss zu fassen. Ich bin ja ziemlich vielseitig und könnte dort ebenso wie hier Arrangements für Film und Varieté machen. Auch hoffe ich, dass es durch die Aufführungen meiner Werke mir möglich sein wird, bald auch grössere Filme zu bekommen.²¹

Nicht nur dieser Brief zeigt recht deutlich, dass Mohaupts Bild von den USA auf dem realitätsfernen Amerikanismus der Weimarer Republik beruhte. Im Grunde stellte er sich das Land wie ein riesiges Berlin ohne Nazis vor, in dem Hollywood in etwa der Ufa, der Broadway in etwa der Scala und die Metropolitan Opera in etwa der Staatsoper Unter den Linden entsprach, weshalb es für einen deutschen Komponisten nicht schwer sein könne, dort zu reüssieren. Dieser Optimismus war nicht unerheblich durch einen großen Artikel geschürt worden, den die Zeitschrift *Musical America* unmittelbar nach dem Skandal um die *Wirtin* veröffentlicht hatte. Die deutsche Korrespondentin der Zeitschrift, Geraldine de Courcy, feierte die Oper, prangerte ihre Absetzung an und ermunterte den

²⁰ Vgl. zu dem Vorgang die ausführliche Aktennotiz des „Reichsdramaturgen“ Rainer Schlösser vom 7. März 1938, in: BARch Berlin, R55/20225/1, fol. 509^r-510.

²¹ Mohaupt an Donald Winclair, 28. März 1938, in: SBB-PK, 55 Nachl. 16, 46.

Komponisten indirekt, NS-Deutschland den Rücken zu kehren: „In the American atmosphere, Mohaupt might become another Gershwin.“²²

Im Vollgefühl dieses Ritterschlags wandte sich Mohaupt brieflich an Hans Walter Heinsheimer, der als Opernverantwortlicher der Universal-Edition die *Wirtin von Pinsk* erworben hatte und inzwischen bei der New Yorker Zweigstelle des Verlags Boosey & Hawkes arbeitete.²³ Heinsheimer sah sich im Oktober 1938 genötigt, die Erwartungen des Komponisten zu dämpfen und ihn

sehr vor dem frisch-fröhlichen Optimismus [zu] warnen, der aus Ihren Briefen spricht. Sie scheinen wie sovieler zu glauben, dass hier ein wildes, barbarisches Land ist, das nur darauf wartet, mit den Segnungen der europäischen Kultur beglückt zu werden. Das ist nun gar nicht der Fall. Im Gegenteil für einen Komponisten und Dirigenten ist es hier sehr, sehr schwer [...]. Die Idee, Stücke aus Ihrer Oper für Schulorchester zu bearbeiten, ist leider nicht gut sondern zeigt, dass Sie die Sache mit dem leider üblichen europäischen Hochmut behandeln. Das ist ein Gebiet, das mindestens so gewissenhaft studiert und geprüft werden muss wie irgend ein anderes.²⁴

Nun teilen Sie mir bald das Datum Ihrer Ankunft mit – erst dann kann ich zu arbeiten beginnen. Auf „lange Sicht“ geht hier nichts. Wenn ich heute jemand sage, es kommt vielleicht im Laufe des Winters der grosse Mohaupt, so sagt er „So what“, was ungefähr „Und wenn schon“ heißt.²⁵

In den letzten Wochen vor der Flucht wurde die Situation für das Ehepaar Mohaupt, wie Dokumente im Nachlass zeigen, infolge des eskalierenden Rassismus im NS-Staat immer bedrängender; beispielsweise kündigten ihnen die Vermieter die Wohnung. Mohaupts Frau musste ab dem 1. Januar 1939, wie alle Jüdinnen, den zusätzlichen Vornamen „Sarah“ führen. Vermutlich im April desselben Jahres trafen sie in New York ein.²⁶

Heinsheimers zurückhaltender Einschätzung zum Trotz gelang es Mohaupt relativ rasch, sich zu etablieren. Er komponierte und arrangierte vor allem für Film, Funk und Fernsehen und erzielte überdies gleich mit dem ersten Werk, das er in den USA schrieb – *Town Piper Music* für großes Orchester –, einen durchschlagenden Erfolg.

²² Geraldine de Courcy, Dresden stages an Opera by Richard Mohaupt, in: *Musical America* vom 25. März 1938, S. 8.

²³ Zu Heinsheimer vgl. Sophie Fetthauer, *Musikverlage im „Dritten Reich“ und im Exil*, Hamburg 2004, S. 406-413.

²⁴ Heinsheimer an Mohaupt, 2. Oktober 1938, SBB-PK, 55 Nachl. 16, 46.

²⁵ Heinsheimer an Mohaupt, 27. Oktober 1938, ebenda.

²⁶ Dieses Datum beruht auf der Annahme, dass Mohaupt jener „German musician who arrived in New York last month“ war, der unter dem Pseudonym „Fugitivus“ in *Modern Music*, Vol. 16, Nr. 4 (Mai/Juni 1939), S. 203-213 einen Bericht unter dem Titel „Inside Germany“ gab. Zumindest verrät der Text die detaillierte Kenntnis von Mohaupts Fall.

Tafel 2: Richard Mohaupt, *Town Piper Music* (1940) – Übersicht²⁷

T. 1:	Allegro vivo	(♩ = 104)	[Thema]	[Kopfsatz]
T. 78:	Laendler tempo	(♩ = 104)	[Variation 1]	[Scherzo]
T. 213:	Andante tranquillo	(♩ = 63)	[Variation 2]	[langsamer Satz]
T. 270: – 500	Allegro vivace	(♩ = 138)	[Variation 3]	[Finale]

Das viertelstündige Stück, das 1941 im New Yorker Rundfunk uraufgeführt wurde, verschmilzt europäische Stilmittel mit amerikanischer Idiomatik in der Weise, die für die Musikmoderne der zwanziger und dreißiger Jahre typisch ist. Die formale Anlage, die eine Folge von Variationen mit einer komprimierten Viersätzigkeit überblendet, zeigt in der betont entwicklungslosen Additionspraxis und der einsätzig/mehrsätzigem Concerto-Disposition Anregungen der Neoklassik, die in den motorischen, von Fugati durchzogenen Partien auch in satztechnischer Hinsicht durchscheint. Der groteske „Laendler“ leitet sich direkt von Gustav Mahlers Scherzotypus her. Die Jazz-Rezeption wird erstens in der scharf profilierten, synkopenreichen Rhythmik, zweitens in einer Vorliebe für pentatonische Melodiefloskeln, drittens in häufigen Ostinati und viertens in bestimmten Instrumentationstexturen spürbar, die Blechbläser und Schlagzeug exponieren. Fest auf die Tonalität gegründet, ist das harmonische Spektrum vielfarbig und reicht von Terz- und Quartschichtungen über nebartgeschärfte Akkordverbindungen bis zur gelegentlichen Bitonalität. In der Coda ab T. 467 bringt Mohaupt die im Verlauf des Stückes erklangenen Varianten teils sukzessiv, teils übereinander geschichtet wie hier (im Notenbeispiel 2) die beiden Themenvarianten aus dem „Laendler“.²⁸

²⁷ Taktangaben nach der Studienpartitur: Richard Mohaupt, *Town Piper Music*, New York: Associated Music Publishers, Inc. 1949.

²⁸ Blechbläser (mit Ausnahme des 1., 2. und 4. Horns und der 1. Trompete) und Bässe vgl. „Laendler“ T. 82ff.; Streicher, 1. Trompete, 1. Horn und Holzbläser vgl. „Laendler“ T. 142ff.

Notenbeispiel 2: Richard Mohaupt, *Town Piper Music*, T. 467–480

Der *Town Piper Music* ließ Mohaupt Arbeiten wie die *Symphony (Rhythm and Variations)* folgen, 1942 uraufgeführt vom New York Philharmonic unter Eugène Goossens, oder das *Concerto for Orchestra*, 1943 uraufgeführt vom NBC Symphony Orchestra unter Leopold Stokowski. Die durchweg positive Aufnahme dieser Stücke bei Publikum und Kritik belegt, dass Mohaupts Idiom den amerikanischen Geschmack durchaus traf. Umso bemerkenswerter scheint, dass er als ausgewiesener Bühnenkomponist in den ersten zehn Jahren, die er in den USA verbrachte, vor dem einheimischen Musiktheater zurückschreckte. Möglicherweise trugen hierzu die frustrierenden und letztlich gescheiterten Versuche bei, das *Courasche*-Ballett in Chicago herauszubringen.

Tafel 3: Richard Mohaupt, Werkdaten USA, Nachkriegszeit

- *The Birds*
A Musical Comedy [Synopsis and musical outline]
(New York 1949, unausgeführt)
- *Psyche and Eros Astray*
Story for a stage production
(New York 1950, unausgeführt)
- *Double Trouble*
Opera in one act
(New York 1954; UA Louisville, Kentucky, 10. Dezember 1954)

Jedenfalls entwarf er erst 1949 ein Exposé für eine klassische amerikanische Gattung – nämlich eine „Musical Comedy“, betitelt *The Birds*, die auf Aristophanes basieren sollte. Mit den sechs Seiten dieses Exposés, davon fünf mit Text und eine mit den geplanten musikalischen Themen, sollten offenkundig Produzenten geworben werden, was misslang – zumindest hat der Plan keine weiteren Spuren hinterlassen. Ein ähnliches Schicksal erlitt anscheinend *Psyche and Eros Astray*, eine fünfzehn Seiten starke „Story for a stage production“, die er im Jahr darauf verfasste. Der einzige Beitrag Mohaupts zum amerikanischen Musiktheater blieb so der Einakter *Double Trouble* von 1954, eine Opera buffa nach der antiken Zwillingskomödie *Menaechmi* von Plautus. Bezeichnenderweise handelte es sich dabei um einen Kompositionsauftrag, den ihm das Louisville Orchestra in Kentucky erteilt hatte. In diesem Fall trugen die gleichsam europäischen Bedingungen offenbar zum Gelingen des Projektes bei. Doch das sonst in den USA außerhalb der wenigen großen Opernhäuser übliche „combination system“, bei dem für jedes neue Stück eigens ein Produzent gefunden werden musste, der von der Finanzierung bis zum Engagement sämtlicher an der Auf-

führung Beteiligten alles übernahm,²⁹ scheint für Mohaupt eine Barriere gewesen zu sein.

Tafel 4: Richard Mohaupt, Werkdaten USA (1939-1945)

- *Lysistrata*
Tanzkomödie mit Gesang in 4 Bildern
(New York 1941; UA Karlsruhe, 15. Mai 1957)
- *Die Bremer Stadtmusikanten*
Buffo-Oper in 2 Akten (Prolog und 4 Bilder)
(New York 1944; UA Bremen, 15. Juni 1949)
- *Max und Moritz*
Tanzburleske in 6 Szenen
(New York 1945; UA Karlsruhe, 18. Dezember 1950)
- *Boleslaw der Schamhafte*
Eine politische Tragikomödie aus dem Mittelalter in 3 Akten (8 Bildern)
(New York 194?; UA?)
- *Morituri*
Musikalische Chronik in 4 Akten (10 Bildern)
(New York 194?; UA?)

Mangelndes Interesse für das Theater kann jedenfalls nicht der Grund dafür gewesen sein, dass er den amerikanischen Markt mied. Denn zwischen 1941 und 1945 komponierte er nicht weniger als fünf große Bühnenwerke: die „Tanzkomödie“ *Lysistrata*, eine Aristophanes-Adaption; die Märchenoper *Die Bremer Stadtmusikanten* (sie enthält eine Szene, in der ein Hund Čajkovskijs erstes Klavierkonzert aufführt); die „Tanzburlesque“ *Max und Moritz* nach Wilhelm Busch; die dreiaktige „politische Tragikomödie aus dem Mittelalter“ *Boleslaw der Schamhafte* und die „Musikalische Chronik“ *Morituri* in vier Akten. Alle diese Werke haben deutsche Texte und verraten auch dem Sujet nach, dass sie auf den deutschen Sprachraum zugeschnitten wurden. Bis auf *Max und Moritz* enthalten alle mehr oder minder deutliche Anspielungen auf die NS-Diktatur – am offenkundigsten und eindrucklichsten *Morituri*, worin es um den Spartakus-Aufstand geht. Es handelt sich mithin um typische Exilkompositionen für das Musiktheater.

²⁹ Vgl. zu den amerikanischen Produktionsbedingungen: Elmar Juchem, *Kurt Weill und Maxwell Anderson. Neue Wege zu einem amerikanischen Musiktheater, 1938-1950*, Stuttgart / Weimar 2000, S. 5-32.

Tatsächlich gelangten nach dem Ende des „Dritten Reichs“, nämlich ab 1949, *Die Bremer Stadtmusikanten*, *Lysistrata* und *Max und Moritz* in Bremen bzw. Karlsruhe zur Uraufführung. Insbesondere *Die Bremer Stadtmusikanten* erlangten zu Beginn der fünfziger Jahre große Popularität. Gleichwohl hielt ein ausgeprägter Widerwille gegen Deutschland Mohaupt noch ein Jahrzehnt nach Kriegsende von der Remigration ab. Erst 1955 entschloss er sich zur Rückkehr in den deutschen Sprachraum, nahm aber bewusst in Österreich Wohnsitz. Dort machte er sich unverzüglich an die Komposition seiner letzten Oper: *Der grüne Kakadu* nach dem Einakter von Arthur Schnitzler. Die sehr erfolgreiche Uraufführung 1958 an der Hamburgischen Staatsoper hat Mohaupt nicht mehr erlebt. Vollkommen überraschend verstarb er im zweiten Jahr nach seiner Rückkehr.

Wie typisch das Beispiel Richard Mohaupt ist, müsste, wie eingangs betont, der Vergleich mit anderen Komponistenbiographien erst erhellen. Zumindest aber illustriert seine Geschichte die Schwierigkeit, das moderne deutschsprachige Musiktheater der zwanziger und dreißiger Jahre, das sich in seinen ästhetischen Prämissen doch so emphatisch auf Amerika bezogen hatte, in den USA fortzuführen. Man musste feststellen, dass man sich von Amerika ein falsches Bild gemacht hatte – eine Einsicht, die etwa Kurt Weill, dessen *Dreigroschenoper* 1933 am Broadway vollständig unterging, früher gewann als andere. Bei Mohaupt scheint diese Einsicht dazu geführt zu haben, dass er weitgehend resignierte, was den amerikanischen Markt betraf. Stattdessen führten seine Bühnenerwerke die Weimarer Tradition bruchlos weiter, und zwar musiksprachlich ebenso wie in der Wahl grotesk-tragikomischer Stoffe der europäischen Literatur von Aristophanes über Grimmelshausen und Goldoni bis zu Schnitzler. Erkauft war diese Kontinuität mit einer zehnjährigen Absenz von der Bühne, auf der Mohaupts Werke erst im Nachkriegsdeutschland wieder erklangen – nach ihrer Reise über den großen Teich.